

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

“Um Longo Arabesco”  
Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre

Roberta da Rocha Salgueiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Antropologia Social como requisito parcial  
para a obtenção do título de doutora em  
Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. José Jorge de Carvalho

Brasília  
Maio de 2012

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

“Um Longo Arabesco”  
Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre

Roberta da Rocha Salgueiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Antropologia Social como requisito parcial  
para a obtenção do título de doutora em  
Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. José Jorge de Carvalho

Banca Examinadora

---

Prof. Dr. José Jorge de Carvalho (presidente)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tânia Mara de Almeida

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Maria Thereza Negrão

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Graziela E. F. Rodrigues

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Luciana Hartmann

## RESUMO

Esta tese consiste em um estudo etnográfico do processo de transnacionalização da dança do ventre. Essa matriz de movimento é considerada nativa de países de maioria muçulmana, sendo compreendida, assim, como uma tradição de origem árabe. A ampla difusão de sua prática, todavia, garantiu transformações profundas e generalizadas em sua estrutura. A dança do ventre é atualmente praticada como um *hobby*, uma terapia e uma profissão por mulheres em escala global. Para a compreensão deste fenômeno, faz-se necessária a análise dos fluxos culturais e políticos globais. No caso desta dança, consideramos a colonização do Egito primeiramente pelos franceses e posteriormente pela Inglaterra como o marco para sua difusão. A relação entre europeus e a dança em solo egípcio é o foco do primeiro capítulo. O impacto dessa troca cultural na estrutura técnica da dança é abordado no segundo capítulo deste estudo. As especificidades dessa matriz de movimento em solo brasileiro, bem como o modo como a dança é fruída pelas praticantes do Brasil refletem seu processo de transnacionalização em solo europeu e norte-americano. Essa dinâmica é analisada no terceiro capítulo, onde também se discutem aspectos inerentes ao fluxo cultural global, como autenticidade e essencialização da cultura. Enfim, o imaginário sobre a dança e o caráter multicultural e revolucionário dessa matriz de movimento a partir de sua apropriação pelas praticantes são analisados na última unidade dessa tese.

Palavras-Chave: Dança do ventre, transnacionalização, orientalismo

## ABSTRACT

This thesis consists in the ethnographic study of the process of transnationalization of the so-called belly dance. This matrix of human movement is considered to be native of countries with a Muslim majority. In this sense, it is understood as a tradition of Arab origin. However, the wide distribution of its practice implied deep and extended transformations in its structure. The belly dance is contemporarily practiced by women, in a global scale, as a hobby, a therapy, and a profession. In order to understand this phenomenon, it is necessary to analyze global cultural and political flows. In the specific case of the belly dance, we took into account the colonization of Egypt, first by the French and later by the British as two landmarks of its diffusion. The first chapter focuses on the relationship between the Europeans and the dance in Egyptian soil. The second chapter deals with the impact of this cultural exchange in the technical structure of the dance itself. The specific traits of this matrix of human movement in Brazilian soil, as well as the way in which the belly dance is enjoyed by its practitioners in Brazil, they all reflect its process of transnationalization in European and American soil. The dynamic aspects of this relationship is analysed in the third chapter, together with a discussion of the inherent aspects of the global cultural flow, such as authenticity and essentialization of culture. Finally, in the fourth chapter of the thesis, the imaginary surrounding the belly dance and the multicultural and revolutionary character of the dance as a unique matrix of human movement are both analysed from the way it is appropriated by its female practitioners.

Keywords: Belly dance, transnationalization, Orientalism

## Agradecimentos

Um trabalho de pesquisa deste porte não se realiza sem o apoio, direto e indireto, de muita gente. O risco de esquecer alguém é acentuado, mas certamente as pessoas que me ajudaram, às vezes com uma palavra, uma idéia ou um gesto gentil nas horas complicadas sabem de minha gratidão.

Em primeiro lugar, esse trabalho não seria possível sem o apoio institucional do CNPq, que me concedeu bolsa de estudo por quatro anos. Esse privilégio é também fruto do trabalho da equipe do DAN. Os professores com quem convivi durante tantos anos são responsáveis diretos pela minha formação e devo a muitos deles mais do que o aprendizado da teoria e da prática antropológica. Cresci neste departamento: eu entrei para a graduação em 1996, com 19 anos de idade. No encerramento deste ciclo jamais me esqueceria das brincadeiras do Paulo e da competência inestimável da Rosa.

Devo ainda um agradecimento especial ao Prof. Dr. Roque de Barros Laraia, que orientou os primeiros dois anos desta pesquisa. Sua paciência, delicadeza e leveza foram essenciais para que minhas idéias tomassem forma.

Prof. Dr. José Jorge de Carvalho, meu orientador, que teve tal tarefa também na graduação e no mestrado, muito obrigada! Mais que um professor, Jorge mostrou-se um amigo valioso, de generosidade ímpar. Seu apoio foi crucial nos momentos de desânimo, quando me incentivou a apostar em meu potencial e também nos últimos dias, quando me apontou modos de enriquecer o trabalho. Obrigada por acreditar em mim!

Agradeço ainda a Gamila (Cínthia Nepomuceno Xavier) por compartilhar seu material de pesquisa comigo. Sua perspectiva sobre a dança me inspirou. Lidiane Enéias também foi importante por ter proporcionado os contatos necessários para a realização do *crash-course* na Holanda. A viagem me garantiu a oportunidade de conversar com Karin van Nieuwkerk, na Universidade de Nijmegen, a quem também agradeço pela prontidão em me receber e pelas boas dicas sobre a cena contemporânea cairota.

Essa tese certamente não teria saído sem o apoio da equipe do AYUNY. Todas as professoras que atuam ali são essenciais para minha felicidade, mas tenho uma dívida de gratidão ainda maior com aquelas que me substituíram na fase final: Amanda

de Freitas Itapá (Amanda Sabah) e Amanda Simões (Amanda Zayek). Amandas queridas, valeu demais! Às minhas queridas alunas, obrigada por compreenderem as ausências e por fazerem tudo valer a pena. Às bailarinas de São Paulo que me ajudaram a compreender a cena do mais importante centro de dança do Brasil, em especial Polimnia Garro e Elis Pinheiro, obrigada. Não posso igualmente me esquecer do grupo mais estimulante dessa comunidade de bailarinas: Elaine, Vivi Amaral e Lory Moreira, as *bellynerds* do *raqsat* em pauta. Obrigada por me estimularem sempre e compreenderem meu afastamento durante o último ano da tese.

Às melhores amigas do mundo, Marta Carolina Deusdará Rosa e Luciana Guedes. Martinha por me acompanhar nos estudos na Katakumba, por me estimular sempre e por ser a melhor companhia nos momentos de lazer. Guedão por me acompanhar em São Paulo, pela inteligência e ironia que me deixam feliz sempre. Obrigada!

Aos meus pais, que entenderam minha ausência e sempre me apoiaram nesse percurso acadêmico. A Maria Henriqueta Carvalhais Leal, a tia Quequeta, pelo apoio fundamental. Muito obrigada.

Finalmente, ao meu marido, Alexandre Leal. Obrigada por compreender as alterações de humor, por cuidar de tudo enquanto estive ausente, por me fazer tão feliz.

## SUMÁRIO

<b>Introdução – Dança do Ventre: Uma leitura antropológica .....</b>	<b>12</b>
<b>Capítulo I: Uma Trajetória para a Dança .....</b>	<b>24</b>
1. De <i>raqs baladi</i> a <i>danse du ventre</i> : como a colonização do Egito resultou na moldura de uma nova linguagem coreográfica .....	28
2. A “diáspora” e a nova imagem da artista egípcia .....	34
3. Os homens da dança .....	38
4. Novos espaços urbanos de entretenimento .....	40
5. O interlúdio de uma nova dança .....	43
6. A arte egípcia pós-revolução .....	48
<b>Capítulo II – A Gramática da Dança .....</b>	<b>57</b>
1. A transmissão da dança do ventre no Brasil .....	57
2. O corpo da dança .....	64
2.1. As especificidades técnicas e artísticas da dança .....	65
2.2. O vocabulário básico .....	67
3. Os acessórios e as formas folclóricas .....	82
3.1. O véu .....	82
3.2. A espada .....	83
3.3. Os <i>snujs</i> e o pandeiro .....	84
3.4. O candelabro e as tacinhas .....	85
3.5. As “danças folclóricas” .....	86
4. Os espaços da dança .....	87
4.1. A escola de dança do ventre .....	87
4.2. O teatro .....	91
4.3. A balada .....	92
4.4. O restaurante e a festa particular .....	96

<b>Capítulo III – A Transnacionalização da Dança do Ventre .....</b>	<b>101</b>
1. “Um oriente ao oriente do oriente”. Feiras mundiais e a disseminação da dança do ventre .....	101
2. “Eu danço o meu oriente”. As escolhas da <i>raqsa</i> brasileira .....	111
3. A difusão do folclorismo de Mahmoud Reda .....	114
4. “Minha dança é brasileira”. Referências da praticante brasileira de dança do ventre .....	124
5. Fluxo Global de bailarinas .....	131
6. “Paisagens coreográficas”: uma proposta de reflexão sobre os fluxos culturais globais .....	137
<b>Capítulo IV – A Dança do Ventre como um Sistema Simbólico Contra-Hegemônico .....</b>	<b>142</b>
1. Imaginário e ambivalência do signo feminino oriental no ocidente ..	142
2. Resistência e empoderamento feminino através da dança do ventre .	153
2.1. Tradição inventada: misticismo e poder vital da dança .....	153
2.2. A dança do ventre como uma pedagogia do feminino .....	161
2.3. Corpos fantásticos e corpos reais: a universalidade da dança do ventre .....	166
<b>Bibliografia .....</b>	<b>173</b>

## Índice de imagens

1. Afresco na tumba de Nebamun .....	26
2. Ghawazi (De Guerville, 1906) .....	30
3. Ghawazi com snujs e banda .....	31
4. “Dancing Girl” (De Guerville, 1906) .....	36
5. Tahia Karioka .....	46
6. Bad’ia Masabni (1968) .....	47
7. Umm Kalthoum .....	51
8. Suheir Zaki .....	55
9. Rond de jambe .....	65
10. A egípcia Samia Gamal .....	77
11. Bailarinas egípcias gêmeas fazem arabesques .....	80
12. Manobra com o véu .....	83
13. Azulejo egípcio (séc. XIX) .....	84
14. Um “chá” em Brasília .....	85
15. Freqüentadora da balada .....	90
16. Banda na balada .....	94
17. Roda de dabqe .....	95
18. Bailarinas chegam para dançar em chopperia do DF .....	97
19. Bailarina com snujs no DF .....	99
20. Ilustração de Alma Aicha, no café da Rue du Caire, Paris, 1889.....	105
21. O <i>Midway Plaisance</i> da <i>World’s Columbian Exposition</i> .....	106
22. Interior do teatro da <i>Cairo Street</i> , Chicago, 1892 .....	107
23. Família fellahin em Fayum .....	117

24. Mahmoud Reda e Farida Fahmy .....	118
25. Jean-Léon Gérôme. “Almeh jogando xadrez em um Café”, 1870. ....	120
26. Shahrazad em Curitiba. No alaúde, Jorge Aidamus. c.1970 .....	127
27. Foto de dançarina no jornal Estado de São Paulo – 15/08/75.....	128
28. Zeina no restaurante Bier Maza em 1978 e no Clube Homs em 1986.....	131
29. Divulgação de processo seletivo para bailarinas .....	133
30. <i>Almehs</i> de Jean- Léon Gérôme .....	145
31. Cartão postal britânico .....	149
32. Jean-Léon Gérôme. “Dança da Almeh”. 1863. Dayton Art Institute .....	154
33. Didi Mocó e o touro. Abertura do programa “Os Trapalhões” .....	158
34. Dedé, o Faquir e a “odalisca”. Abertura de “Os Trapalhões” .....	159
35. Nojinsk .....	160

A todas as mulheres que fazem a dança do ventre  
ser uma arte viva, livre e rica. *Simmy on!*

## INTRODUÇÃO

### DANÇA DO VENTRE: UMA LEITURA ANTROPOLÓGICA

*This dance form [belly dance] is perhaps the most misunderstood dance tradition in the world.*

Anthony Shay, *Coreographic Politics*, p. 141

A pesquisa que ora apresento tem por objetivo aproximar-se etnograficamente de uma tradição coreográfica de origem árabe conhecida no Brasil como “dança do ventre”. A dança do ventre tem origem atribuída ao mundo árabe em geral e sua prática é considerada nativa em vários países. O antropólogo e historiador da dança norte-americano Anthony Shay, juntamente com a estudiosa do teatro e da dança Bárbara Sellers-Young (2005), consideram que, sob a ampla sombrinha da matriz de movimento popularizada como “dança do ventre”, concentram-se danças variadas:

Uma vez estabelecido no imaginário público, o termo “dança do ventre” foi adotado por nativos e não-nativos para denotar todas as formas de dança solo do Marrocos ao Uzbequistão e envolvam ondulações, vibrações, círculos e espirais de quadris, torso, braços e mãos<sup>1</sup> (p.01).

Para Shay, essa matriz de movimento é melhor resumida pelo termo “dança solo improvisada”. O nome da dança é, em si, um reflexo de sua complexa política: de *danse du ventre*, primeira alcunha europeia, a propostas como dança árabe, dança egípcia, dança da serpente, dança oriental ou seu correspondente na língua árabe, *raqs sharqi* – literalmente, dança oriental –, a escolha do epíteto acaba cedendo ao apelo da tradução da primeira alcunha. Dança do ventre é como a maioria das pessoas chama

---

<sup>1</sup> *Once established in the public imagination, the term ‘belly dance’ was adopted by natives and non-natives to denote all solo dance forms from Morocco to Uzbekistan that engage the hips, torso, arms and hands in undulations, shimmies, circles, and spirals.* Shay & Sellers-Young, 2005:1.

essa matriz de movimento que é presente no imaginário popular, mas que também é praticamente desconhecida em sua estrutura e história.

Entende-se aqui que, de uma prática endêmica do Oriente Médio e Norte da África, a dança do ventre desenvolveu-se para além dessas fronteiras e mostra agora contornos transnacionais. É praticada em vários países de todos os continentes e incorporou elementos engendrados nos diferentes espaços onde é praticada. A pesquisa visou, portanto, etnografar a prática desta dança em território brasileiro para assim analisar a dinâmica de sua expansão. Para fins metodológicos e por indicações histórico-sociais, localizo a dança do ventre como uma prática nativa egípcia, visto que considero a incursão de Napoleão Bonaparte ao Egito o marco da difusão global dessa dança. A popularização do imaginário sobre o Oriente foi tamanha que, durante o século XIX, a dança do ventre figurou como um dos mais importantes atrativos para turistas no Egito, em conjunto com as pirâmides (NIEUWKERK, 1995).

Presente no Brasil como opção de entretenimento para não-árabes desde meados dos anos 1970, a dança do ventre começou a se difundir de modo mais concreto no início dos anos 1990. Sua popularidade alcançou o ápice nos anos 2000, com o sucesso da novela “O Clone”, produzida e veiculada pela Rede Globo, em cuja trama figuraram incontáveis cenas de dança em ricos cenários e figurinos exuberantes. Contrariando as expectativas para os modismos da televisão, como o sucesso da lambada e, mais recentemente, com as danças indianas, a popularidade da dança feminina árabe no Brasil foi sedimentada e atualmente um grande número de mulheres de diferentes faixas etárias e classes sociais busca a dança como uma opção de exercício físico e diversão.

A circulação e o consumo de bens culturais tradicionais, potencializados em fins do século XX, com o desenvolvimento e a difusão das tecnologias de comunicação, trazem à tona questões sobre a estabilidade de identidades culturais, autenticidade, folclorização e também sobre o estatuto dos bens culturais que são postos a circular. Bens materiais e imateriais de múltiplas origens encontram-se atualmente ao fácil alcance do consumidor transnacional: de adornos natalinos até recentemente considerados luxos somente acessíveis aos que viajavam internacionalmente a hábitos alimentares considerados exóticos, como o agora onipresente sushi, passando por experiências sensoriais antes inacessíveis ou irreconhecíveis. A pessoa contemporânea

integra-se a experiências culturais múltiplas através do simples desejo de conhecê-las ou delas fruir (e, no mais das vezes, ter potencial financeiro para tanto). Muitos tomam conhecimento de tradições estrangeiras, alheias a seu próprio contexto, por exposição midiática, através programas televisivos ou impressos que oferecem aos expectadores trejeitos lingüísticos e pequenos fragmentos de cultura – no mais das vezes, distorcidos e descontextualizados.

Desses objetos de cultura, talvez os mais difundidos localizem-se no campo das artes performáticas. No meio musical, cunhou-se inclusive uma nova categoria para designar músicas ou sonoridades não-ocidentais lançadas para consumo de um público majoritariamente ocidental e urbano: a *world music*. Cunhado em 1987<sup>2</sup>, em uma reunião de gravadoras britânicas interessadas em investir em sonoridades não-ocidentais, o termo *world music* atraía um público que sempre existiu, mas que precisava de maior acesso ao seu produto: o consumidor da diferença. Interessa a esse consumidor aproximar-se da alteridade, adquirir uma experiência sensorial “exótica”. A dança do ventre entra nessa economia de consumo do exótico, que é apropriado pelas praticantes como um novo modo de viver e expor uma determinada idéia de feminilidade.

Para realizar este estudo, observei a cena de dança do ventre em Brasília e em São Paulo e também revi minha própria experiência nessa dança, que pratico desde 1996 e ensino há 11 anos. Em 1996 – ano em que ingressei no curso de graduação em ciências sociais – comecei a me envolver com a dança do ventre como estudante, passando, em 2000, a ampliar a atuação, desta vez agregando à condição de estudante (que, no campo das artes performáticas, costuma ser continuada) as atuações de professora, bailarina e pesquisadora informal. À época, poucos estúdios ofereciam este curso e o ensino não era especializado como se observa atualmente: a dança do ventre era uma opção entre diversas outras modalidades, geralmente em horários pouco procurados.

Em 2000, comecei a dar aulas de dança, por indicação de minha então professora, a libanesa Zamzam el Eter. Observei, ao longo dos anos – e especialmente após “O Clone”, novela televisiva que impulsionou o mercado brasileiro de dança do ventre – a ampliação da oferta para cursos de dança do ventre e a conseqüente

---

<sup>2</sup> Born & Hesmondhalgh, 2000.

especialização das profissionais deste campo. Pouco depois, pude aferir, em sala de aula, o impacto da representação da dança também fora do Brasil, quando conduzi um *crash-course* (workshop intensivo com duração de uma semana) de dança do ventre na Holanda, em outubro de 2007. O sucesso da cantora colombiana Shakira, que acolheu a dança do ventre como a matriz de movimento que, fundida à *street dance*, forma a base de suas performances, ajudou a difundir a dança do ventre como uma linguagem *pop*, moderna e empoderante. Muitas mulheres interessadas na dança do ventre tomaram a iniciativa de fazer aulas devido à divulgação em massa dos vídeos da cantora.

Em 2008, tive a oportunidade de comprar uma escola de dança do ventre, galgando ainda mais acesso à cena brasileira da dança. Por se tratar da primeira escola de dança do ventre de Brasília, e a primeira a trazer profissionais de destaque, nacionais e internacionais, pude ampliar os contatos indispensáveis para a pesquisa. Em 15 anos de inserção na dança do ventre, esforcei-me por exercitar um olhar distanciado, mesmo estando inserida como profissional e produtora do meio. Além de produzir e observar shows e eventos, pude conviver com inúmeras mulheres nos ambientes de ensino da dança, espaço privilegiado para a troca de informações entre praticantes, sejam profissionais ou amadoras. As conversas de sala de aula revelaram a maior parte dos dados que utilizo em minha análise. Trata-se de informação que de outra forma não seria acessada, visto que alguns assuntos não são revelados em entrevistas ou questionários, como a questão da busca pela feminilidade como o principal incentivo para o início da prática.

As perguntas iniciais desta pesquisa eram: “existe uma dança do ventre brasileira?” e “quão transnacionalizada é a dança?”. Afinal, dada a variedade de países que produzem e reinventam a dança, seria o Egito ainda uma referência para a praticante de dança do ventre? A dança do ventre tem origem atribuída ao mundo árabe em geral e sua prática é considerada nativa em vários países. O antropólogo e historiador da dança Anthony Shay amplia a abrangência da dança do ventre para abarcar da Índia à Grécia, passando por Irã e Turquia, além dos Estados Unidos, onde, para o pesquisador, a dança assume forma híbrida. O fato é que, de acordo com a região do ocidente em que é praticada, a referência geográfica – e histórica – desliza: se para as profissionais brasileiras a dança do ventre é identificada com Egito e Líbano, para os Estados Unidos e para a Europa, Turquia aparece como referência tanto musical quanto coreográfica. Marrocos não aparece no imaginário brasileiro, mas é fortemente presente

no norte-americano e no europeu. Na Argentina, o Líbano exerce maior influência, juntamente com o Egito. Raríssimas profissionais brasileiras reconhecem a Índia ou a Grécia como lugares onde a dança é considerada nativa. As referências geográficas, no entanto, não se confundem com os estudos práticos cotidianos da dança. A partir deste estudo foi possível constatar que a referência direta para a bailarina brasileira não está em quaisquer países árabes, mas na representação local da dança, ainda que tenham acesso a vídeos de bailarinas árabes. Quando perguntadas sobre a bailarina de referência, a maior parte das respostas apontou profissionais brasileiras. Na Europa, de um modo geral, é bastante comum a apreciação da cantora pop colombiana Shakira como ícone da dança do ventre. Atualmente, afere-se que boa parte das profissionais brasileiras de dança tem como referência de estudos as profissionais argentinas, estadunidenses e brasileiras, figurando apenas uma bailarina egípcia entre as mais importantes para sua formação. Com essa primeira experiência observei que as brasileiras dificilmente referiam-se às bailarinas árabes como fonte de estudo e inspiração: profissionais brasileiras ocupavam este espaço em seus imaginários. Para mim, foi a primeira oportunidade de perceber a dança como um bem transnacional e fluido, despregado de seus espaços de “origem”.

Desde 1778, ano que marca a entrada de Napoleão no Egito, uma certa dimensão do imaginário sobre o oriente começa a se construir e a se disseminar. Com este novo domínio ocidental, chegam à Europa imagens mais consolidadas de uma dança de performance quase exclusivamente feminina, que logo recebe a alcunha que a acompanhará, com suas variações, até a atualidade: *danse du ventre*. Essa é uma das denominações para um código corporal que agregou, em seu vocabulário de movimentos, de técnicas e de representações, signos que respondem à sua reverberação política. A dança carrega em si rastros de sua circulação transnacional: *arabesques*, *developés*, *chassés* são agora, mais que palavras, movimentos de uma dança originalmente europeia incorporados à dança do ventre em escala global. Para além do vocabulário técnico, o formato de show e o figurino constantemente são atualizados como reflexo de sua circulação. Como qualquer outro bem tradicional, essa dança, ao ser deslocada de seu contexto social original, adquire novos sentidos e usos, resultando em novas linguagens.

Tal renegociação da prática local é sempre duplicada; o artista não altera seu *modus operandi* unicamente por pressão do mercado ou da proposta política e cultural –

nacionais ou internacionais. Em uma economia cultural circular, as mudanças são dinamizadas tanto por processos internos quanto exteriores à cultura local, em uma via dupla de intrincada relação entre o que Michael Hezfeld chama de poética social e ego coletivo (1997). Ao discutir episódios como a proibição da quebra de pratos na Grécia – prática então considerada ameaçadora à imagem do país –, o autor demonstra que o que um país deseja mostrar como uma imagem nacional muitas vezes conflita com as práticas efetivamente realizadas dentro da “intimidade” de uma cultura. Ainda que sob negações as mais variadas, como veremos no capítulo III desta tese – da disseminação da companhia de dança de Mahmoud Reda, que eludiu as bailarinas com os tradicionais top, saia e cinturão e movimentos menos explicitamente “folclóricos” às repressões de governantes e grupos direitistas –, a dança aporta como um dos principais definidores de uma “identidade nacional”, ao lado de outras manifestações lingüísticas.

Edward Said, em sua “Homenagem a uma dançarina do ventre”, ao falar da legendária bailarina Taheiya Karioka, deixa-o claro: “Hoje [1990] com 75 anos e morando no Cairo, ela ainda é uma atriz ativa e militante política e, tal como Um Kalthoum, símbolo de uma cultura nacional.” Karioka, como o nome sugere, inspirou sua persona artística no que conhecia como “dança carioca”, em evidente referência a Carmen Miranda. Não apenas o nome artístico da bailarina a conecta a outra realidade cultural: também os movimentos de braços adotados por Taheiya remetem à estrela luso-brasileira que os egípcios conheceram através do cinema. A bailarina que atualmente representa o que há de mais prístino e tradicional para grande parcela das praticantes brasileiras era moderna e transnacional em sua performance.

A tese foi estruturada em quatro capítulos nos quais se apresentam, sucessivamente, a) a história da dança em território egípcio, b) sua estrutura técnica e artística, c) o processo de transnacionalização em si, ou seja, a dança fora do Egito e d) a apropriação da dança pelas brasileiras, seu imaginário e os sentimentos a ela associados.

No primeiro capítulo, portanto, busco localizar a dança historicamente. Entretanto, acessar as trajetórias históricas da dança revelou-se uma tarefa digna muitíssimo complexa pela dificuldade em encontrar dados históricos e etnográficos de confiança. O antropólogo e coreógrafo norte-americano Anthony Shay, referindo-se à dança do ventre, afirma em um ensaio que “*Perhaps no genre of dance has been*

*subjected to misinterpretations and neglected by serious dance scholars and historians as the topic of solo improvised dance in the Middle East* (2005:158). Esta frase é simultaneamente um estímulo e um desafio ao desenvolvimento de uma pesquisa sobre a dança. Um estímulo pelo desejo de transpor um hiato de pesquisa e produção literária; um desafio porque a produção acadêmica sobre dança do ventre é pequena – em língua portuguesa é ainda menor - e os interlocutores, raros. Ao longo dessa pesquisa, deparei-me com o mesmo desconforto manifestado por diferentes pesquisadores do movimento, mas principalmente por aqueles que pesquisam danças não-ocidentais.

Prior to the early nineteenth century, literary references to dance in Palestine are very scarce. Dance is mentioned only a handful of times in the biblical and apocryphal writings (see Spoer 1906; Murray 1955; Van Unnik 1964), and various impressions of more ancient dance practices might be gleaned from images and cuneiform inscribed in clay (see Lapp 1989; Biran 2003; Rowe 2007). Similarly, pre-twentieth-century Arabic literature provides little detail and only a few allusions to dance practices in Palestine specifically. My research suggests that it is not until the nineteenth century that more detailed accounts of local dance practices become documented in text through literature produced by European travelers to the region (ROWE, 2009:49).

Dança é poucas vezes objeto de aprofundamento da antropologia feita no Brasil; a dança do ventre, em particular, parece suscitar ainda menor interesse, refletindo possivelmente a dificuldade de acesso ao campo e pouca nitidez dessa prática em nosso país. Para compreender os aspectos transnacionais da dança do ventre e, principalmente, o impacto de sua história na prática contemporânea, fez-se necessário um esforço de reconstituição de sua trajetória. O primeiro capítulo, portanto, busca contextualizar os primórdios do contato entre o europeu e a dança urbana para entretenimento que posteriormente os franceses nomearam como *danse du ventre*. A intenção é apresentar o impacto da colonização do Egito na dança de fins do século XVIII até a revolução egípcia liderada por Gamal Abdel Nasser em 1952.

O segundo capítulo concentra-se no entendimento da dança no corpo da praticante: os movimentos, implicações e ambientes onde se realiza a dança. Ali são descritas as especificidades técnicas de modo a dar suporte ao entendimento das escolhas poéticas das praticantes contemporâneas. O modo como se apropriam da dança

reflete não apenas a variedade artística e a riqueza técnica dessa matriz de movimento, mas também seu alto potencial criativo e a liberdade das mulheres que optam pela dança do ventre como expressão corporal.

O terceiro capítulo trata dos aspectos transnacionais modernos da dança. Atualmente, um contingente feminino considerável rumo a ao Egito à procura da dança. Amplamente praticada por mulheres de toda a Europa, América Latina, Estados Unidos, Austrália, Japão, Rússia e outros países da ex-União Soviética, a dança do ventre tem atraído para o Egito profissionais de todo o mundo não apenas em busca do aprendizado da dança; buscam também se inserir em um novo mercado de trabalho, onde artistas de diferentes nacionalidades atuam regularmente nos diferentes meios em que a dança é apresentada como entretenimento. Emirados Árabes Unidos, Yemen, Líbano e Tunísia também figuram entre os espaços de contratação de bailarinas internacionais. Este fluxo de dançarinas estrangeiras movimenta a economia local e provoca debates em torno da autenticidade da dança e também de sua identidade: pergunta-se o que caracteriza a dança do ventre e se a inserção contínua de novos signos implica a elusão de elementos que a singularizam.

Se no primeiro capítulo apresento a dança em solo egípcio, no terceiro procuro descrever como foi a representação dessa dança fora dos países islâmicos. As grandes feiras mundiais da segunda metade do século XIX foram, no meu entendimento, o palco para que a prática se difundisse de modo concreto na Europa e nos Estados Unidos, transformando finalmente a dança em um bem de consumo transnacional. Este capítulo, destarte, procura compreender o modo como a dança é realizada no Brasil e no Egito, as influências e aspectos ambíguos da relação entre praticantes brasileiras e a busca pela “autenticidade”. Nesse ínterim, abordarei a atuação e o impacto do coreógrafo Mahmoud Reda, que é ainda hoje um dos principais nomes da dança egípcia, atuante mundialmente no campo da dança do ventre e demais práticas coreográficas de seu país.

As danças folclóricas foram item relevante no projeto nasseriano de “re-egipcianização” do Egito. Em 1957, como uma reação à intrusão colonialista no campo das artes, o governo egípcio criou o Centro de Artes Folclóricas e, com o objetivo de redefinir a identidade nacional e fixar as imagens tradicionais do egípcio “genuíno”, financiou duas companhias de dança: a Firqat al Qawaiyya – Companhia Nacional – e,

em 1959, a *Firgat* Reda – Companhia Reda. A invenção de tradições coreográficas por Reda foi essencial no redesenho da dança egípcia folclórica, mas também impactou grandemente na representação da dança por praticantes não-árabes.

O quarto e último capítulo aborda o potencial de empoderamento da dança do ventre. Onipresente nos discursos poéticos sobre o oriente, a dança do ventre emerge como uma imagem que concentra, segundo praticantes, admiradores e viajantes, impressões de mistério, sensualidade e feminilidade. A praticante brasileira de dança do ventre encontra um universo impregnado de perspectivas contraditórias quanto a sua imagem; a dança pode ser um espaço de empoderamento e também de essencialização do feminino.

A construção da dança do ventre como uma performance moralmente “desaconselhável” perdura ainda hoje. As representações da dança no ocidente preservam o padrão do hipererotismo, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil. Produções cinematográficas hollywoodianas e marketing televisivo que retratam a bailarina árabe não raro o fazem com base na estereotipia, chamando mais atenção para o figurino (minimalista, no mais das vezes) do que para a técnica coreográfica; valorizando excessivamente a interação – exagerada e intrusiva – com o público do que aos momentos de introspecção da artista, observados nas apresentações profissionais da dança. Tais representações incomodam grande parte das praticantes. Quando perguntadas sobre o aspecto negativo da dança, as bailarinas brasileiras afirmam, como que em uníssono: “a erotização”. Praticantes da dança sentem-se ultrajadas diante da sugestão de parentesco coreográfico com o *axé music* ou mesmo o samba. Parte dessa recusa pode ser creditada à imagem feminina hipererotizada utilizada por grupos de Axé Music como “É o Tchan”, que gravou o hit “Ralando o Tchan - Dança do Ventre” (1997).

A fim de compor um quadro mais amplo da prática da dança do ventre no Brasil, utilizei-me dos grupos de debate na internet, onde se concentram, aos moldes da comunidade imaginada de Benedict Anderson (2005), fãs da dança do ventre em geral. Nos questionários aplicados via internet, diante das perguntas sobre o que “acham” da mulher árabe, da mulher brasileira e da bailarina árabe, as internautas brasileiras mostravam um contraste que faz aproximar a bailarina árabe do imaginário sobre a mulher brasileira: enquanto, na maioria das respostas, a mulher árabe é descrita com palavras como “triste”, “submissa”, “reprimida”, a mulher brasileira e a bailarina árabe recebem adjetivos que se assemelham entre si: “forte”, “corajosa”, “alegre”. Indo

adiante no questionário, estereótipos sobre a mulher árabe e a bailarina árabe encontram-se com igualmente essencializadas leituras sobre o islã e sua relação com o feminino.

Mesmo os discursos políticos sobre os quais o imaginário sobre a dança é construído sendo pouco explorados pela maioria das praticantes, estes as incomodam, colidem com o imaginário por elas partilhado. Entretanto, o número de praticantes parece seguir crescente, acompanhando as estatísticas de maior independência financeira e social da mulher urbana. Há um consenso quanto ao recorte de gênero da dança, ou seja, para grande parte das praticantes, trata-se de uma dança praticada exclusivamente por mulheres – a prática por homens é debatida, mas, em sua maioria, desconsiderada, com raras exceções. As praticantes crêem ser essa uma arte performática feminina em potencial, é dizer, uma das raras danças de estrelato unicamente feminino.

A promessa de cristalizar o feminino – ou, como pontuam as propagandas de estúdios e as praticantes recém-ingressadas nos cursos, “despertar a feminilidade” – mobiliza grande número de mulheres nas principais capitais brasileiras e em algumas cidades do interior. Nesse sentido, a dança do ventre pode ser entendida como um espaço privilegiado do feminino e da feminilidade e as narrativas oriundas das comunidades de dança (tanto no ocidente quanto em seu lugar de origem) reforçam o caráter exclusivista da performance, muitas vezes recorrendo a mitos de origem que remetem a deusas de tempos históricos e civilizações variadas, atribuindo a tais mitos a exclusividade de gênero. Ainda que competições e desacertos entre profissionais sejam notórios, há a experiência de um forte sentimento de sororidade entre as mulheres que se envolvem com a dança do ventre. Narrativas sobre “resgate” do feminino são freqüentes. Apoiando-se em um determinado imaginário sobre a estética árabe, atribui-se à dança um caráter de universalidade, em que toda mulher, independentemente de suas disposições físicas, é bem-vinda. Portar um “ventre” – entendido pela praticante como o útero – passa a ser o único pré-requisito para o início da prática da dança, o que se reflete em salas de aula cheias de mulheres de diferentes faixas etárias e configurações corpóreas.

\* \* \*

Os termos originais do árabe foram transliterados de modo a facilitar a vocalização das palavras por não-árabes. Para alguns fonemas característicos, todavia, mantenho o sinal diacrítico original. Assim, a letra “qaf” é transcrita com a letra “q”. Seu som é um “k” gutural. Essa letra algumas vezes é omitida nas transliterações e substituída por aspas simples, visto que, no árabe coloquial moderno, é vocalizada como uma parada na glote. Assim, o termo *raqsa* (dançarina) pode ser grafado como *ra’asa*. Evito diferenciar a letra “äin”, bem como o “ghäin”, mas algumas citações o fazem com o auxílio de aspas simples. Exemplo: ‘*ayuny* (meus olhos) e ‘*ein* (meu olho). O sinal *hamza* também é diferenciado por aspas simples. Algumas citações utilizam o plural de algumas palavras simplificado com a adição da letra “s”. Assim, ao invés de “*awalim*”, alguns autores optam por grafar “*almehs*”.

\* \* \*

Outra escolha feita na confecção desta tese diz respeito ao modo de me referir à profissional da dança. Aqui, ao invés de dançarina, acolho a escolha nativa de se auto-referir como “bailarina”. Ser chamada de “dançarina” é quase uma ofensa para a praticante brasileira – em particular a brasiliense e a paulistana. Esse movimento de aproximação da *ballerina* reflete uma busca por dissociação da dança do ventre com outras práticas corporais sensuais, como o *strip-tease* ou a dança de boate (“dançarina é chacrete”, afirmou-me uma professora de São Paulo).

De fato, os termos dançarina e bailarina são hierarquizados, como explica Kátia Figueiredo de Moura:

Em relação ao uso dos vocábulos bailarina ou dançarina, gostaríamos de apontar que as maiores discussões acerca do tema devem-se, mais do que a uma possível questão semântica, ao juízo de valor atribuído às duas palavras. O termo bailarina (o) é utilizado por muitos autores em referência ao balé clássico, enquanto que dançarina (o) seria um termo para definir aqueles que utilizassem outras técnicas e linguagens, inclusive e principalmente as de cunho popular e que não guardassem relação com a linguagem e estética teatrais. Ao significado das palavras, estariam

atreladas as idéias de qualidade e hierarquização: a dança clássica seria melhor e superior às outras formas de dança (...). (2001:9 n.6)

Alternativamente, utilizo o termo dançarina e *raqsa* para me referir às profissionais árabes.

\* \* \*

Os nomes das informantes foram trocados para preservar suas identidades. Procurei, no entanto, manter a mesma linha semântica, i.e., na escolha por um nome artístico no estilo faraônico, optei por outro parecido; caso a alcunha tenha origem indiana, mantenho a correspondência.

## CAPÍTULO I

### UMA TRAJETÓRIA PARA A DANÇA DO VENTRE

O Oriente é *olhado*, posto que o seu comportamento quase (mas nunca totalmente) ofensivo tem origem em um reservatório de infinita peculiaridade; o europeu cuja sensibilidade passeia pelo Oriente é um observador, nunca envolvido, sempre afastado, sempre pronto para novos exemplos daquilo que a *Description de l'Égypte* chamou de 'bizarre jouissance'. O Oriente torna-se um quadro vivo de estranheza.

Edward Said, *Orientalismo*, p.112

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. 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".

Para além dos domínios da mídia, mulheres de todos os continentes praticam essa dança. Como atividade nativa, o conjunto de movimentos que compõe o que chamamos no Brasil de dança do ventre é encontrado em praticamente todo o território árabe, sendo também registrada há séculos em espaços não-árabes, como Turquia, Irã e Grécia.

O Egito, todavia, é destacado como a mais influente fonte da dança por autores como Najwa Adra (2005:30) e Stravos Karayanni (2007:161). De acordo com Anthony Shay (2002), a dança é chamada de *raqs masri* (dança egípcia) inclusive em outros países árabes<sup>3</sup>. 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

---

<sup>3</sup> *Many Individuals in other Arab countries call it raqs misri [Egyptian dance] or raqs sharqi [Oriental or Eastern dance], and it is thought by many to have origins in Egypt.* p. 141

crucial para que a dança do ventre praticada ali se firmasse como o estilo de referência. Shay e Leona Wood destacam a força midiática egípcia como uma das razões para a popularização da dança do ventre daquele país:

*Today Cairo, as the film capital of the Arabic-speaking world, exerts an increasing Egyptianizing influence not only in the Middle East and North Africa, but even in Pakistan and India. Partly as a consequence of this, dancers who would be billed as belly dancers elsewhere in the world are called Egyptian dancers by Middle Easterners (1976:19).*

No início do século XX, período de consolidação da dança do ventre como entretenimento moderno e urbano, a expansão dos transportes e dos meios de comunicação foi decisiva na difusão do estilo de vida caiota no território egípcio e fora dele. Jornais publicados no Cairo eram lidos fora do Egito; em 1914 o Cairo contava com um bom número de salas de cinema, e produziu seu primeiro filme, *Zeynab*, em 1925. Pelo rádio, a música egípcia é ouvida por todo o mundo árabe, todo ele se adaptando aos novos costumes, gostos e tendências que inevitavelmente vieram com a ocupação europeia, como resume Albert Hourani:

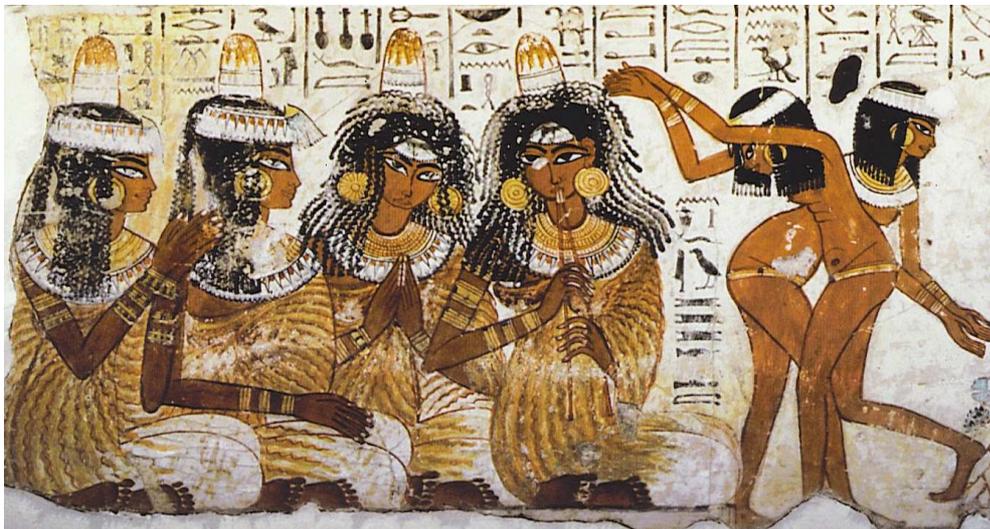
Os primeiros discos de gramofone de música árabe foram feitos no Egito logo no início do século [XX], e as exigências do rádio e dos filmes musicais foram aos poucos trazendo mudanças nas convenções musicais: da apresentação improvisada para a escrita e ensaiada, do artista que se inspira com a platéia aplaudindo e estimulando para o silêncio do estúdio. Os cantores apresentavam-se acompanhados de orquestras que combinavam instrumentos ocidentais e tradicionais; algumas das composições que cantavam haviam-se aproximado, na década de 1930, mais da música de café italiana ou francesa que da tradicional. Mas os estilos mais antigos continuaram existindo: (...) Um Kulthum, uma grande cantora no estilo tradicional, entoava o Corão e cantava poemas escritos por Shawqi e outros poetas, e os novos meios de comunicação a tornaram conhecida de um extremo a outro do mundo árabe (1991:342).

O acervo imagético do passado faraônico do país é, entretanto, mais contundente na identificação do Egito como “berço da dança”. Os adjetivos “milénar” e “sagrada” são os mais presentes no discurso sobre a dança do ventre, junto com a

afirmação da dança como parte do culto a Isis, entre outras, como veremos em maiores detalhes no quarto capítulo desta tese. A bailarina Keti Sharif sugere origens ainda mais remotas:

*The postures and movements of bellydancing have a long and interesting history. Anthropologists have suggested that dance was a form of ritual celebration of fertility from the time of the Upper Palaeolithic age, from around 30 000 BC. Since the finding of the ‘Venus of Wilendorf’ sculpture dated at approximately 25 000 BC, some of the world’s oldest artifacts have depicted the female figure – often in postures similar to those used in today’s bellydance (SHARIF, 2004:6).*

Descrições sobre práticas coreográficas são, via de regra, escassas e de difícil interpretação. 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?



Afresco na tumba de Nebamun

Barbara Sellers-Young e Anthony Shay apontam as imagens mais comumente associadas ao mito da origem milenar da dança do ventre e questionam a legitimidade desse material como evidência etnográfica:

*Historical representations of dance in the Middle East are generally sparse and often not concerned with exact description of movement. Iconographic evidence of solo improvised dance or belly dance appears in myriad sources dating back at least into the third millennium B.C.E. (...) The dancers in these historical depictions often appeared as entertainers in social and court settings. But these pictorial representations merely confirm that solo improvised dance existed. The illustrations do not specify or identify specific movements of any of the dancing that is depicted. Therefore, **accurate historical reconstructions of belly dance, in its myriad variations, are not possible** (2005: 3-4, grifos meus).*

É bastante improvável, portanto, afirmar a dança do ventre como uma prática do Egito faraônico; no entanto, o passado grandioso e o misticismo associado àquele período histórico atraem praticantes. Salas de aulas de escolas brasileiras de dança do ventre, além de casas de shows, são decoradas com motivos faraônicos e não se percebe qualquer menção direta ao Islã.

Para brasileiros e muitos ocidentais, a relação entre a dança do ventre, uma prática carregada de estímulos sensuais, e o Islã, que é apresentado pela mídia, no mais das vezes, como uma religião repressora e misógina, é improvável. O desconhecimento sobre a região de origem da dança e o estranhamento em relação aos costumes e tradições são generalizados. Tal se reflete na livre associação entre tudo o que é oriental, “exótico”, à dança do ventre: danças indianas e ciganas, por exemplo, são confundidas com a dança de origem árabe. Por outro lado, quando se associa o Islã à dança, sempre se o faz no campo do chiste, tanto aqui quanto lá. Menções jocosas ao *hijab* (véu islâmico, que cobre apenas os cabelos) ou, mais frequentemente, à *burqa* (que cobre todo o corpo e rosto e que ficou mais conhecida no Brasil após a ocupação estadunidense do Afeganistão, onde se adotava maciçamente tal aparato) são as mais comuns. Pouco se sabe, no entanto, dos hábitos e costumes árabes. Menos ainda é sabido sobre suas tradições coreográficas.

Ainda que se perceba um forte grau de repreensão à dançarina profissional no Egito, dança se faz presente e freqüente na vida social egípcia até os dias de hoje, ainda que em menor grau relativamente aos dois séculos anteriores. Descrições de festejos e celebrações populares egípcias contidas em relatos de viajantes dos séculos XVIII e

XIX acenam para a relevância dos artistas da dança naquela sociedade. Festejos populares, como a festa da cheia do Nilo, enchiam as ruas do Cairo com encantadores de serpentes, músicos, cantores e dançarinas. Dançarinas e músicos, atualmente substituídos pelos “*dijis*” (DJ’s), eram essenciais para uma boa festa de casamento, que até meados do século XX se desenrolava por três dias (famílias ricas ofereciam festejos ainda mais longos). Dançarinas também eram contratadas para os rituais do *subu’*, quando se circuncisa o bebê ao completar sua primeira semana de vida.

Festividades religiosas também ofereciam oportunidade para a dança de entretenimento. As festas de santos, os *mawalid* (no singular, *mulid*), eram ambientes repletos de som e movimento, com procissões, feiras e oportunidades de negócios em geral. O *mulid* – festa de santos populares – de Ibrahim al Dessuqi, na cidade de Dessuq, reuniu, em 1798, 200.000 pessoas de todo o Egito (NIEUWKERK, 1995:23) e muitos artistas, dentre eles um grande número de dançarinas. A importância desse tipo de evento é resumida por Karin van Nieuwkerk: “The older generation commented that the *mulid* was a school of art and that a performer who did not work at saint’s day celebrations was not a real artist” (*idem*, p. 54).

No cotidiano, a dança do ventre apresenta-se viva nas mesmas festividades – casamentos, circuncisões, noivados, aniversários – ainda que menos valorizadas, como veremos no terceiro capítulo desse estudo. Na literatura, a dança pode ser entrevista na obra do celebrado autor Naguib Mahfuz, um dos nomes mais relevantes das letras árabes. Premiado com o Nobel em 1988, aos 76 anos, Mahfuz buscou concentrar, em seus livros, detalhes dos costumes populares egípcios de meados de 1900, com grande carga política. Tal apreço à liberdade de representação valeu-lhe um atentado, em 14 de outubro de 1994, no qual teve o pescoço perfurado por um conterrâneo aterrorizado pela liberdade de expressão do autor.

### **1. De *raqs baladi* a *danse du ventre*: como a colonização do Egito resultou na moldura de uma nova linguagem coreográfica**

O principal marco na transnacionalização da matriz de movimento que conhecemos hoje como dança do ventre é a excursão de Napoleão Bonaparte ao Egito e Síria. Motivado pelo desejo de glória e, acima de tudo, pela competição com a

Inglaterra pelo domínio do novo "oriente", Napoleão entrou no Egito em 1798 em uma nau batizada *Orient*, acompanhado por tropas militares, cientistas e artistas. Enquanto os cientistas eram incumbidos de traduzir o discurso napoleônico em árabe clássico, aos últimos cabia a função de retratar o sucesso das batalhas. O dirigente francês, desde a infância fascinado com o leste (SAID, 1990:89), inspirou sua *entourage* na adoção de sua fantasia de alteridade: o selvagem Egito poderia ser um lugar destacado das “amarras da civilização”, onde sonhos grandiosos podem ganhar vida. Suas impressões sobre o Egito podem ser observadas no trecho abaixo, retirado das memórias de sua esposa, Claire de Rémusat, que viria posteriormente a se tornar a imperatriz Josephine (1780-1821). Napoleão ter-lhe-ia confessado os sonhos utópicos com a grandeza de seu domínio sobre o oriente:

No Egito me encontrei liberto dos pesados grilhões da civilização. Sonhei todo tipo de coisas e vi que tudo que sonhei poderia ser realizado. Eu criei uma religião: eu me vi a caminho da Ásia, montado em um elefante com um turbante sobre minha cabeça e em minhas mãos um novo Corão, que eu deveria compor de acordo com minhas próprias idéias. (...) O tempo que passei no Egito foi a parte mais deliciosa de minha vida, pois foi a mais ideal<sup>4</sup> (BAGNOLE, 2005:49).

Quando da entrada da comitiva napoleônica no Egito, a dança solo feminina urbana para entretenimento – o que atualmente entendemos como dança do ventre – era executada principalmente por duas classes diferentes de artistas, de acordo com a distinção feita por Chabrol e Villoteau (1822) e compartilhada por viajantes posteriores: as *ghawazi* e as *awalim*.

---

<sup>4</sup> *In Egypt I found myself freed from the wearisome restraints of civilization. I dreamt all sort of things and I saw all I dreamed might be realized. I created a religion: I pictured myself on the road to Asia, mounted on an elephant, with a turban on my head, and in my hand a new Koran, which I should compose according to my own ideas. (...) The time I passed in Egypt was the most delightful part of my life, for it was the most ideal.*



Ghawazi (fonte: De Guerville, 1906)

Ainda que cantassem e tocassem instrumentos variados em suas performances, as *ghawazi* (singular: *ghazyya*), eram mais apreciadas por sua dança do que pelos números musicais. Apresentavam-se sem véus em ambientes de audiência masculina ou feminina, em cafés, casamentos, festas e eventos públicos, como os *mawalid*, as festas de santos populares, toleradas, mas não aprovadas, pelo Islã das elites. Tais festividades passaram a ocorrer em maior frequência após a chegada da comitiva de Napoleão. Os franceses estimulavam as festas para ter maior acesso às mulheres egípcias e, conseqüentemente, tornavam-se uma fonte de renda para as dançarinas de rua (NIEUWKERK, 1995:30). A relação entre essas artistas e os europeus pode ser inferida na descrição de 1822 feita por DuBois-Aymé e Jollois, orientalistas da comitiva francesa: “*More than once in our campaign, we saw these girls walking in front of our battalions, mixing the sound of the tambourine and castanet with our battle*

*music, using all the cleverness of coquetry to seduce our soldiers, and putting their tents in the center of our bivouacs”(apud idem, ibidem).*



Foto 2: Ghawazi com *snujs* e banda

Mesmo quando convidadas a se apresentar em residências, as *ghawazi* dançavam e cantavam diante do público masculino. Sua presença é registrada em grandes cidades e vilas e contavam em aproximadamente 7.000 em 1817<sup>5</sup>. Lane, Burkhardt e Burton, europeus que incluíam em suas narrativas de viagem descrições da população egípcia, afirmaram que, ainda que fossem muçulmanas de língua árabe (egípcia), falavam também um idioma ininteligível a outros grupos<sup>6</sup>. São associadas às ciganas (*ghagar*) em alguns relatos de viajantes do século XIX, mas não há comprovação de que sejam de outra etnia que não a egípcia<sup>7</sup>. A palavra árabe *ghawazi* vem o verbo árabe “invadir”, o que pode indicar origem árabe – até o século XIX o Egito não era considerado plenamente árabe, apesar de ter sido dominado por essa etnia no século VII. Não há consenso quanto a sua trajetória dentre as descrições populacionais realizadas pelos europeus: enquanto Lane afirma a ascendência cigana das *ghawazi*, Burckhardt não relaciona os dois grupos (Nieuwkerk, 1995:194 n.7).

---

<sup>5</sup> Nieuwkerk, 1995:27

<sup>6</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>7</sup> *Idem, p.95*

Em se considerando a multiplicidade de espaços de atuação, podemos inferir que os primeiros contatos dos colonizadores europeus com a dança egípcia foi através da performance de uma *ghazya*. O caráter popular dessas artistas compõe as narrativas dos europeus, como se vê na descrição de Edward Lane (1836, grifos meus): *The ghawazee perform, unveileid in the public streets, even to amuse the rabble. Their dancing has **little of elegance**; its chief peculiarity being a very rapid vibrating motion of the hips from side to side*<sup>8</sup>.

Acima de tudo, estrangeiros não costumavam ser bem-vindos em ocasiões com performances femininas. Karin van Nieuwkerk (1995) ilustra a configuração da sociedade egípcia de então com a narrativa de Niebuhr (1776) sobre a dança em espaço público: Seu grupo, recusado em festas particulares com apresentação de artistas (possivelmente *awalim*) sob o argumento de que apenas homens casados poderiam fazer parte do público, foi assistir então a um show de *ghawazi* e não gostou do que viu. A despeito do tom depreciativo, a narrativa oferece uma interessante descrição dos acessórios e adereços usados pelas artistas:

*Both because the instruments and the vocal music was very poor, and because the women assumed all kinds of highly indecent postures... we found them all equally ugly and unpleasant, with their yellow-dyed hands, blood-red nails, black and blue ornaments on the face, arms and chest and big rings around their ankles, in their ears and nostrils and the abundant pomade in their hair, which you could smell from a far distance... it was not our taste at all (apud Nieuwkerk, 1995:25)*

Nieuwkerk aponta ainda que, algumas vezes, mesmo as *ghawazi* eram interditas ao público estrangeiro, como mostra o relato do pintor Denon (1803), integrante da expedição de Napoleão: um *sheikh* teria tentado impedir a apresentação de dançarinas à comitiva (que poderiam ser “corrompidas pelos olhos dos infiéis”), mas fora dissuadido à força (1995:26).

A aparência física exuberante, com o uso de argolas no nariz, grossas tornozeleiras e de tatuagens no rosto, e a ausência do véu, combinados com o hábito de

---

<sup>8</sup> Lane, Edward. *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*. New York: Dover Publications, 1973:377 *apud* Sellers-Young and Shay, 2005:25.

fumar a *shisha* (narguilé) e consumir bebida alcoólica são elementos que diferenciavam as *ghawazi* como classe artística e chocavam os turistas europeus. Utilizavam-se de acessórios para diversificar sua performance, como espadas, lenços, bastões ou equilibravam vasos e velas acesas na cabeça<sup>9</sup>. A remuneração por seus shows era feita diretamente à artista e a gorjeta (*nuta*), como se vê nas performances contemporâneas de dança do ventre no mundo árabe, era despejada por sobre a artista ou depositada diretamente em seu corpo.

A relativa liberdade de que gozavam as *ghawazi* rendeu-lhes má fama entre os europeus e, conseqüentemente, desvalorização de seu trabalho. Para Anthony Shay, a exposição das *ghawazi* nas ruas é a razão para seu desprestígio<sup>10</sup>, mesmo em se observando que a dança jamais se destacara como uma arte particularmente notável no islã.

O termo *awalim* (singular: ‘*almeh*’) designa uma classe de artistas contratada para se apresentar principalmente para o público feminino, em festas e celebrações do *harém* (área da casa reservada às atividades das mulheres). Quando o público se compunha por homens, sua voz era ouvida então por detrás de uma cortina ou biombo de madeira. O espaço de apresentação eram casas e cortes. Artistas polivalentes, além de cantar e dançar, escrever poesias e compor canções constituíam as principais atividades públicas das *awalim*<sup>11</sup>. Com seu amplo repertório artístico, a ‘*almeh*’ tocava instrumentos musicais e, principalmente, cantava – o *mawwal* (improviso vocal) era altamente valorizado. O significado da palavra ‘*almeh*’ (mulher culta, educada<sup>12</sup>) é um indicativo do prestígio da poesia, considerada a mais sofisticada manifestação artística árabe, componente das músicas cantadas por essas artistas. O *diwan*, conjunto de versos de um poeta, expressava mais do que o talento estético e lingüístico individual; era para os árabes, como afirma Albert Hourani, “a expressão de sua memória coletiva” (1991:31). A propósito do domínio da recitação pelas *awalim*, uma descrição de 1777 ilustra o valor dessas artistas para o entretenimento de então, destacando sua habilidade nos improvisos:

---

<sup>9</sup> Nieuwkerk, 1995:27. A autora não deixa claro o modo como as *ghawazi* acomodavam as velas – se em uma bandeja ou em um candelabro, como vemos ainda hoje na dança do ventre. É importante notar que todos esses acessórios são utilizados ainda hoje na dança do ventre transnacional.

<sup>10</sup> Shay, Op. Cit. p. x

<sup>11</sup> Nieuwkerk, ibidem.

<sup>12</sup> A palavra árabe *alemeh* significa mulher instruída. É o feminino de ‘*alim*’, cientista, homem de conhecimento. Ver Said, 1990: 194 e Shay, 2005:ix.

*They are called savantes. A more painstaking education than other women has earned them this name. They form a celebrated community within the country. In order to join, one must have a beautiful voice, a good possession of the language, a knowledge of the rules of poetry and an ability to spontaneously compose and sing couplets adapted to the circumstances...There is no fete without them; no festival where they do not provide the ornamentation*<sup>13</sup>.

Bem-remuneradas e valorizadas como artistas, as *awalim* performavam majoritariamente para audiência feminina<sup>14</sup>. Do interior do harém, onde apresentavam seu show, essas profissionais eram ouvidas, mas não vistas, pelos homens e, segundo Villoteau, nem mesmo o dono da casa era autorizado a ingressar no harém enquanto uma *almeh* performava<sup>15</sup>. Somado a isso, recebiam o pagamento por seu trabalho através de um intermediário. Sua imagem, portanto, era até a virada do novo século resguardada e, diferentemente da realidade das *ghawazi*, não conflitava com as disposições sociais e de gênero vigentes na sociedade egípcia de então.

## **2. A “diáspora” e a nova imagem da artista egípcia**

Essa dualidade artística – *ghawazi* e *awalim* – todavia, começa a se borrar entre fins do século XVIII e início do século XIX. A situação política do Egito à época da expedição de Napoleão era complexa: ainda parte do Império Otomano, o país era comandado na prática por uma sucessão de autoridades mamelucas e cobiçado pelas potências européias por seu potencial de mercado e estratégico-militar. O financiamento de exércitos mamelucos resultou no esfacelamento da economia egípcia; numa reação em cadeia, os impostos eram elevados, a população se empobrecia e conflitos populares tornavam-se mais freqüentes. Diante de tal cenário, somado à entrada das tropas francesas, cujos integrantes recusavam como público, as *awalim* mais valorizadas deixaram o Cairo em direção ao sul do país (*said*), de onde voltariam apenas em 1801,

---

<sup>13</sup> Apud Nieuwkerk, op.cit. p.26.

<sup>14</sup> Hamilton, W. 1809. “*Aegyptica*, or some account of the ancient and modern state of Egypt, as obtained in the years 1801, 1802”. *Remarks on Several Parts of Turkey*. London: Richard Taylor. P. 342 apud Nieuwkerk, 1995: 26.

<sup>15</sup> Villoteau, M. 1822. *Description de l'Égypte*. Vol.14. Paris: Panckoucke. apud Nieuwkerk, op.cit.

com a saída dos franceses. Essa espécie de diáspora impactaria grandemente a história da dança solo feminina árabe: artistas que antes não eram consideradas *awalim* passaram a se apresentar como tal; novas categorias artísticas se desenvolveram, esbatendo as dicotomias originais entre casa/rua; interno/externo; distante/próximo; exclusivo/popular. Acima de tudo, a imagem da dança sofreu a alteração que ainda hoje assombra as profissionais dessa prática e suas famílias, principalmente entre os árabes: a confluência entre as categorias bailarina e prostituta.

Em sua extensiva pesquisa sobre as artistas do canto e da dança no Cairo, a antropóloga Karin van Nieuwkerk mostra como a colonização européia foi diretamente responsável pelo aumento da prostituição em geral e pela desconfiança e cerceamento ao trabalho das dançarinas caiotas. Segundo a autora, dançarinas pobres e prostitutas procuravam os batalhões franceses pela maior facilidade em conseguir dinheiro. Tal oportunidade de conhecer a exótica mulher egípcia, antes buscada pelos contingentes, como mencionamos no início deste capítulo, logo se tornou um problema para autoridades de ambos os lados, tanto autoridades religiosas egípcias quanto autoridades francesas, quando os europeus acusaram as egípcias de serem a fonte do surto de sífilis. Numa medida de controle sanitário, foram criados bordéis, reconfigurando a paisagem urbana do Cairo. A situação chegou a tal nível de pânico xenofóbico que foi publicado um decreto determinando a execução de qualquer pessoa que saísse com uma “mulher pública” nativa. Evidentemente, também a “mulher pública” seria executada caso adentrasse a área francesa ( NIEUWKERK, 1995:30).

Com a expulsão dos franceses em 1801, comandada pela Inglaterra e pelo Império Otomano, e a ascensão de Mohammed Ali ao poder no Egito, os impostos sobre os artistas endureceram ainda mais: o controle do domínio público torna-se crucial para o fortalecimento do Egito otomano, que culminou na derrocada dos mamelucos em 1811. A industrialização do país começou com crédito da Inglaterra, que, em 1882, viria a colonizá-lo de fato. O aumento dos impostos levou à uma segunda difusão das artistas para fora da cidade do Cairo. Os credores europeus, cada vez mais presentes no Egito, interessavam-se pela dança e, junto com os militares, alimentavam o mercado de entretenimento feminino local:

*Besides the armies, foreigners, who came in increasing numbers to Egypt, provided another, safer opportunity for employment. Foreigners, mainly interested I dancing,*

*were often entertained with female dancers at parties given by consuls and governors. On other occasions, the dancers performed on the foreigners' boats* (NIEUWKERK, 1995:31).

Para as autoridades religiosas egípcias, tratava-se de situação alarmante: as artistas, por serem muçulmanas, não deveriam dançar para não-muçulmanos. Para Nieuwkerk, a requisição de dançarinas pelos estrangeiros estar tanta que a situação lembrava cada vez mais uma espécie de “monopólio estrangeiro” sobre as artistas egípcias (1995: 31). A autora, infelizmente, não nos esclarece quanto ao funcionamento desse “monopólio”.



“Dancing Girl” Fonte: De Guerville, 1906:88

A alta cobrança de impostos é apontada como o principal entrave às reivindicações das lideranças religiosas, que chegaram a fazer protestos públicos contra a exposição da mulher egípcia pelos estrangeiros. Cantoras e artistas em geral, pauperizadas pelos impostos, começaram a dançar para ganhar maior acesso aos europeus, enfurecendo ainda mais as autoridades religiosas:

*This [a entrada forçada de novas personagens no mercado da dança] lowered their status and caused growing resentment from the religious authorities. The ‘ulamâ’ had always been opposed to public performances by female entertainers, but when the dancers increasingly started performing for the “infidels”, they could no longer tolerate it. The excessive European interest in female dancers, and the fact that Europeans monopolized the dancer’s services, intensified the dissatisfaction of the ‘ulamâ’ and caused a more general Egyptian protest (NIEUWKERK, 1995:32).*

Diante da insatisfação e dos protestos públicos levantados pelos religiosos, mas principalmente motivado por uma proposta de “modernização” do Egito, aproximando-o mais dos valores e costumes urbanos ocidentais, Mohammed Ali emite, em 1834, um decreto proibindo dançarinas, cantoras e prostitutas de trabalharem no Cairo. Como punição por desrespeito à lei, a infratora seria sentenciada a 50 chibatadas; em caso de reincidência, um ano de trabalhos forçados. Houve alguma resistência silenciosa. Algumas *awalim* que trabalhavam com as elites – atuando dentro dos haréns e não em espaços públicos – continuaram no Cairo, tendo sido banidas apenas anos mais tarde. Algumas artistas se vestiam como lavadeiras e pedintes para chegar à casa dos estrangeiros que as contratavam<sup>16</sup>. A marginalização das artistas era, agora, oficial e literal: as mulheres saíram das grandes cidades em busca de trabalho em cidades menores, onde a fiscalização era menos intensa; a maioria foi para o sul, concentrando-se em Luxor, Qenah e Essna. Os viajantes europeus, ávidos pelas “sensações orientais”, seguiram as artistas e viajavam ao sul para desfrutar da dança. As artistas começavam a fazer nome entre os estrangeiros, como Kuchuk Hanen, de Essna, famosa pelos relatos de viagem de Flaubert.

A percepção das pessoas sobre as artistas, sua imagem, foi mudando ao longo do tempo. Se em meados do século XVIII *awalim* indicava a artista de corte, que recitava e cantava, no começo do século XIX eram apontadas como cantoras e dançarinas e, em 1850, dançarinas-prostitutas (NIEUWKERK, 1995: 31; 35 e 37; SAID, 1990:194). Além da alcunha por “contaminação” – ao dançarem para estrangeiros não-muçulmanos estariam, de alguma forma, se prostituindo – diversas dançarinas, de fato, viram a prostituição como um caminho para garantir a vida: passaram a fazer números de *strip-tease* e, posteriormente, trocavam sexo por dinheiro.

---

<sup>16</sup> Burton, 1857: 134 *apud* Nieuwkerk, p.33.

A segurança era um risco constante para as bailarinas degredadas: com menos controle militar, o sul era alvo constante de ataques e invasões. A dançarina Hosna il-Tawila foi forçada, junto com suas artistas e músicos, a dançar de graça para um grupo de soldados albaneses; outro bando, não encontrando a dançarina Safia, colocou fogo em sua casa (NIEUWKERK, 1995:35).

Sequer a mudança do Cairo para o sul surtiu alívio financeiro prolongado: em fins dos anos 1860, um novo imposto foi exigido e as dançarinas ficavam à mercê da polícia, que cobrava a partir de seus próprios princípios, como relatado por Lady Duff Gordon, de Luxor, em 1866: *In Egypt we are eaten up with taxes (...). The taxes for the whole year eight months in advance have been levied (...). It is left to the discretion of the official who farms it to make each woman pay according to her presumed gains, i.e. her good looks (apud idem, ibidem)*. Essas e muitas outras histórias de exploração, desprezo e desrespeito permeiam a trajetória das mulheres que dançam publicamente, como poderemos entrever ao longo desse estudo.

### 3. Os homens da dança

No Cairo, os *khawal*, homens-dançarinos, preenchem o vazio deixado pelas dançarinas mulheres em eventos sociais. Também conhecidos como *gink* (quando estrangeiros), *çengi* e *koçek*<sup>17</sup>, os *khawal* sempre atuaram profissionalmente na dança, mas sua presença se ampliou com o banimento das dançarinas. Importante elemento em festas de casamento, circuncisões e celebrações em geral, a dança egípcia era mais do que entretenimento para estrangeiros; era parte da estrutura sociocultural egípcia. Sem as mulheres, os *khawal* ampliaram seu campo de trabalho e sua atuação, segundo Shay, era coreográfica e artisticamente muito semelhante à rotina das dançarinas (2005:66). Pela descrição de Edward Lane, podemos observar que os *khawal* atuavam nos mesmos meios em que as *ghawazi* costumavam dançar e que suas danças partilhavam da mesma natureza:

---

<sup>17</sup> Para Anthony Shay e Barbara Sellers-Young, o termo turco *koçek* deriva do persa *kuchek*, que significa “pequeno”, e designa também as dançarinas profissionais fora da Turquia, como no caso da já citada Kuchuk Hanen (2005:372).

*As they personate women, their dances are exactly of the same description of the Ghawazee; and are, in like manner, accompanied by the sound of castanets: but, as if to prevent their being thought to be really females, their dress is suited to their unnatural profession; being partly male, and partly female: it chiefly consists of a tight vest, a girdle, and a kind of petticoat. Their general appearance, however, is more feminine than masculine: they suffer the hair of the head to grow long, and generally braid it, in the manner of women; the hair on the face, when it begins to grow, they pluck out; and they imitate the women also in applying kohl and henna to their eyes and hands. In the streets, when not engaged in dancing, they often even veil their faces; not from shame, but merely to affect the manners of women. They are often employed, in preference to the Ghawazee, to dance before a house, or in its court, on the occasion of a marriage-fête, or the birth of a child, or a circumcision; and frequently perform at public festivals. There is in Cairo, another class of male dancers, young men and boys, whose performances, dress, and general appearance are almost exactly similar to those of the Khawals; but who are distinguished by a different appellation, which is “Gink”; a term that is Turkish, and has a vulgar signification which aptly expresses their character. They are generally Jews, Armenians, Greeks, and Turks (p.389).*

Assim como sua contraparte feminina, os dançarinos organizavam-se socialmente a partir de sua profissão, morando nas mesmas áreas e casando-se entre si, formando praticamente uma classe social distinta: *“Many, if not most, of them were born into the tradition and belonged to families of entertainers, constituting almost a caste since intermarriage with them was repugnant to most members of society”* (SHAY, 2005:63). Mesmo quando paravam de dançar, casavam-se, tinham filhos e continuavam no mesmo meio, atuando como músicos ou “orientadores” de outros artistas mais jovens. A prostituição também acontecia entre os *khawal* ainda que nem todos se orientassem sexualmente como homossexuais. A troca do sexo por dinheiro era, para muitos – e como no universo das mulheres – um meio para tentar conseguir melhores condições de vida.

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

se enganar, como se pode apreender das memórias de Gerard de Nerval, que descreve seu estranhamento ante a descoberta de que a dançarina que admirava era um homem: “[a *ghawazi*] betrayed the less gentle sex by a week-old beard. (...) I was ready to place upon their foreheads a few pieces of gold (...) but for men dressed up as women this ceremony may well be dispensed with, and a few paras thrown to them instead” (apud NIEUWKERK, 1995:33).

Como alguns shows consistiam em teatralizações de poemas ou incluíam uma interpretação cômica da letra da música, às vezes o *khawal* parodiava a mulher, sendo, portanto, apenas uma representação e não uma imitação *per se* (SHAY, 2005:69-70). Mesmo o figurino, ainda que parecido, não era o mesmo utilizado pelas dançarinas, tendo sido muitas vezes descrito como “efeminado”, mas não como feminino (SHAY, *ibid.*).

À semelhança do que ocorreu com as *awalim* e as *ghawazi*, a palavra *khawal*, que, no século XIX, designava o dançarino, teve seu significado reduzido e atualmente indica o homossexual masculino passivo (SHAY, 2005: 57; NIEUWKERK, 1995: 33 n. 26). Outros termos indicativos da dança são utilizados de forma pejorativa, como a expressão persa *raqas-bazi* (agir como um dançarino), fórmula utilizada para repreender as crianças por mau-comportamento (Shay, *ibid.*).

#### 4. Novos espaços urbanos de entretenimento

Os lucros da exploração da dança foram também o estímulo para a revogação do decreto que bania as artistas. Não há certeza quanto à data, mas acredita-se que tenha ocorrido durante o governo de Abbas Basha, entre 1849 e 1854<sup>18</sup>. O Egito estava em franca reestruturação, tanto rural quanto urbana, quando algumas artistas retornaram à capital. Em 1882 estabeleceu-se o protetorado britânico; os britânicos, de fato, já detinham enorme poder sobre o Egito nas últimas décadas do século XIX. Desde fins do século XVIII, as relações comerciais entre Europa e Egito – então através do Império Otomano – eram intensas, baseadas em uma única matéria-prima: o algodão cru. Tratava-se já de uma relação global, tendo em vista a extensão da indústria têxtil

---

<sup>18</sup> Ver Nieuwkerk, 1995:36, n.31 para referências divergentes quanto à data de revogação do decreto.

européia. O impacto e a desproporção da relação mercantil podem ser perfeitamente resumidos por Timothy Mitchell em seu extensivo estudo sobre a colonização do Egito (1988):

*The changes associated with this growth and concentration in exports included an enormous growth in imports, principally of textile products and food, the extension throughout the country of a network of roads, telegraphs, police stations, railways, ports and permanent irrigation canals, a new relationship to the land, which became a privately owned commodity concentrated in the hands of a small, powerful and increasingly wealthy social class, the influx of Europeans, seeking to make fortunes, find employment, transform agricultural production or impose colonial control, the building and rebuilding of towns and cities as centres of the new European-dominated commercial life, and the migration to these urban centres of tens of thousands of increasingly impoverished rural poor. **No other place in the world in the nineteenth century was transformed in a greater scale to serve the production of a single industry** (p. 16).*

Essa última frase representa muito para o entendimento da dança do ventre como um fenômeno eminentemente transnacional: sua forma, e não apenas seu espaço de apresentação, foi fundamentalmente impactada pela política colonial. Tal transformação não ocorreu na mesma medida com outras práticas corporais transnacionalizadas e nativas de espaços colonizados com igual agressividade, por exemplo, a indiana kathak.

A diferença oferecida pela cidade do Cairo, sem planejamento, sinalizações ou mapas (MITCHELL, 1998) estava incorporada nas dançarinas que, através de taxas, impostos e, pouco depois, novos espaços de show, os britânicos procuravam conter, determinar, emoldurar. O entretenimento, como todo o resto da vida social egípcia, precisava ser controlado diretamente. Por exemplo, em 1830, um europeu, Emile-T. Lubbert, que havia sido ex-diretor da Paris Opéra, foi nomeado pelo governo “egípcio” como diretor de *fêtes et divertissements* (MITCHELL, *ibid.*).

O controle das festas populares, espaço primordial de apresentação das *ghawazi*<sup>19</sup>, foi intenso, restringindo os *mawalid* e outros encontros sociais que incluíam

---

<sup>19</sup> Aqui, a distinção entre *ghawazi* e *awalim* já está bastante diluída e opto pelo primeiro termo para me referir às artistas que apresentavam seu trabalho na rua.

performances ou rituais estranhos à noção de civilidade britânica vigente e incômodos para as lideranças muçulmanas, como flagelações e cerimônias sufistas. Mitchell (1988:98) relata que o *mulid* de Sayyed Badawwi, em Tanta, que chegou a reunir meio milhão de participantes em 1856, foi proibido e, em razão disso, praticamente extinto, pelas três últimas décadas desse século por alegada razão de saúde pública, “entre outras razões”. Por entre o discurso do controle sanitário, que incluiu a reconfiguração urbana da cidade, com ampliação de ruas e destruição do desenho urbano original, o autor aponta como principal razão o medo pela segurança do regime. Ainda que se argumentassem que a festa popular era uma feira anual importante, sendo Tanta uma cidade crucial para a comunicação entre o *said* (sul do Egito) e o delta do Nilo, a aglomeração de pessoas e a conseqüente comunicação entre os diferentes grupos sociais egípcios era um risco ao poder político colonial.

Com medidas semelhantes, a dança “de rua”, i.e., popular, foi contida em espaços como cafés e *cabarets* ao modelo francês. As cantoras – que já não eram mais conhecidas como *awalim* – cantavam nos cafés atrás de cortinas; à frente, posicionavam-se os músicos (NIEUWKERK, 1995:38). Na virada do século começaram também a dançar nos hotéis, local de concentração dos estrangeiros. O controle sobre o espaço de entretenimento aconteceu em consonância com a transformação da cidade:

*The Ezbekiyya Garden became the center of the “Cairo by night”. Ezbekiyya had been a place for entertainment from the time it was still a lake. In 1837, it had been turned into a garden by Muhammed ‘Alî in order to provide the public, and particularly, the Europeans, with a promenade and pleasant garden. Later, theaters, the opera, restaurants, coffeeshouses, and café-chantants were built in the neighborhood. In several music halls – particularly in Eldorado, the first nightclub in Cairo – shows with native dancing were offered. At the turn of the century, the local dancing, for the first time, was called belly-dancing* (NIEUWKERK, idem: 38-39. Grifos meus).

No que consistia essa *danse du ventre* urbana e controlada? Qual seriam as diferenças da performance de uma *ghawazi* para um egípcio da classe trabalhadora, para

um rico comerciante local e para um europeu? Provavelmente jamais saberemos. Comprendemos, todavia, que toda prática cultural reflete seu ambiente social e político e é a partir desse entendimento que entendo que a dança do ventre que hoje se pratica não é apenas milenar e sagrada como querem crer boa parte de suas defensoras contemporâneas: é antes uma linguagem de sobrevivência, resultado bem-sucedido de uma adaptação longa e dolorosa.

## 5. O interlúdio de uma nova dança

O início do século XX marcou a agora alcunhada dança do ventre por um modelo de se apresentar, vestir e dançar engendrado no coração de um Egito tomado pela política civilizatória européia e fixado pelas lentes do cinema. Imagens que, nos dias atuais, são acessadas via internet e se transformam em referência de dança “pura”, tipicamente egípcia e milenar. No Cairo, a dança do novo século acontecia nas ruas, como atrações de casamentos e feiras, por um lado, e em boates e teatros de variedades, por outro. A dança começava a se seccionar: uma dança egípcia para os egípcios; uma outra dança, a dança do ventre, para não-egípcios; fossem esses árabes, europeus ou mesmo egípcios *afrangi*, ocidentalizados. Em breve, mesmo essa diferença coreográfica iria se diluir ainda mais.

Os festejos das pessoas comuns continuavam garantindo trabalho para as dançarinas tradicionais, sejam essas conhecidas pela alcunha de *awalim* ou *ghawazi*, mas não eram, certamente, contratadas como *bellydancers* ou *raqsat* (dançarinas. Singular: *raqsa*). Os casamentos, por exemplo, seguiam divisões sexuais para ritos e festividades; assim, nas festas das mulheres contratavam-se uma equipe inteiramente feminina, com musicistas que tocavam alaúde, derbake, pandeiro e qanoum (NIEUWKERK, 1995:50). A figura da *ustah*<sup>20</sup>, a profissional que fazia o papel de professora e coordenadora de um grupo de artistas, era comum. Ela chegava depois de sua equipe aos shows, tendo seus acessórios carregados por um assistente do sexo masculino, o *sabi il almeh*<sup>21</sup>. As artistas de apresentavam nas três noites de festividade:

---

<sup>20</sup> Do árabe *ustad*, professor. No plural feminino, *ustawat*.

<sup>21</sup> Nieuwkerk ressalta que o *sabi il almeh* era apenas um assistente, apesar de aparecer em filmes como um *khawal*, o dançarino (1995: 199, n.21).

*If the wedding lasted several days, the performer stayed the night at the house of the bride and performed during the lêlit il-galwâ, the night the bride showed all her finery to female visitors; the lêlit il-henna, when the bride's feet and hands were dyed; and the final night, when the marriage was consummated, the lêlit il-dukhla. The procession of the furniture and trousseau the bride had brought in, the zaffit il-gihâz, was accompanied by a brass band (loc.cit.).*

Os grupos artísticos viviam na rua Mohammed Ali, um espaço reestruturado pelo quediva Ismael, que levava à praça Ezbekya. A rua Mohammed Ali tem uma importância central na história cultural egípcia; ali viviam os artistas da cidade e abundavam lojas e instrumentos musicais.

Os espaços para shows se multiplicaram no Cairo nas primeiras décadas do século XX. Nieuwkerk relata que nos anos 1910 havia três *nightclubs* (conhecidos pelo nome neutro de *salat*; no singular, *sâlah*) em Esbekiya, um bairro da cidade (1995:42-43). Entre os anos 1920 e 1930, o número se multiplicou e outras casas noturnas foram abertas fora do bairro. No programa, primeiro uma dançarina de menor qualidade, depois a estrela da noite – um sistema mantido ainda hoje nos saraus de dança do ventre, chamados de “chás”, em que as alunas e professoras dançam antes da convidada especial, mormente uma bailarina mais famosa ou querida pela comunidade de dança. Por fim, uma cantora, ponto alto da noite, encerra o show. A casa noturna mais famosa do início do século foi a Eldorado, onde dançou Shafia il Ibtîya, que posteriormente abriu sua própria *sâlah*, *Alf Leila* (“Mil Noites”, em referência ao clássico literário *Alf Leila we Leila*, literalmente “Mil e Uma Noites”), frequentada pela aristocracia. Shafia, famosa por sua fortuna, foi à Exposição de Paris, em 1920, onde teve contato com as tendências européias de entretenimento. Talvez Nagib Mahfuz pensasse em Shafia quando deu à sua personagem “Zubaida, a Sultana”<sup>22</sup>, que era uma *almeh* na famosa Trilogia do Cairo, o mesmo destino da dançarina da vida real: viciada em cocaína, Shafia morreu na miséria poucos anos depois.

Também se pode ver, na obra de Mahfuz, a prática do *fath*, em que a dançarina, após ou entre seus números, senta-se e bebe com os fregueses. Em “O Beco do Pilão”, Hamida, moça pobre e ambiciosa, encontra um caminho para seus sonhos

---

<sup>22</sup> O desfecho de Zubaida pode ser conferido no terceiro volume da trilogia: MAHFUZ, Naguib. *O Açucareiro*. Porto: Civilização Editora, 2006 [1957]: 239-242.

grandiosos na carreira de dançarina, para a qual é preparada cuidadosamente. O trecho descreve a reação de Abbas il Helu, seu antigo noivo, ao vê-la trabalhando num bar:

Abbas viu Hamida sentada, em atitude indecente, no meio de um grupo de soldados. Um deles, atrás dela, servia-lhe vinho num copo que ela segurava, e se inclinava sobre ela. Hamida virava a cabeça em sua direção, com as pernas estendidas sobre o colo de outro soldado sentado à frente. Ao redor dela, havia mais soldados, bebendo ruidosamente. Abbas ficou estarecido, olhando, como se tivesse se esquecido do novo trabalho da moça. Foi como se aquilo anunciasse a desgraça dele (MAHFUZ, [1947] 2003: 305).

Considerada escandalosa para a maior parte da população, a prática do *fath* bastava para que a reputação da dançarina se igualasse à das prostitutas, ainda que fosse sabido que a prostituição era legalizada e praticada em áreas específicas da cidade<sup>23</sup>. Nem todas as *raqsat* concordavam com o *fath*, o que fazia com que os proprietários precisassem contratar outras para manter seu negócio. Essas eram chamadas *fatihah* (singular: *fatiha*), que pode ser grosseiramente traduzido como “abridoras<sup>24</sup>”. Altamente lucrativo, o *fath* garantia o complemento do cachê das dançarinas, posto que estas recebiam uma porcentagem sobre o lucro da bebida vendida. O *fath* era tão importante na remuneração dessas artistas que algumas delas desenvolviam meios para melhor explorar a prática:

*The dancers Leila and Afranz developed a strategy in order to increase their income: They first sat together with a rich customer. As soon as he orderer, one of them left and returned after a while. The customer was forced to open a new bottle for her out of courtesy* (NIEUWKERK, 1995: 44).

Em 1951 a prática de sentar-se e consumir com os fregueses foi considerada contravenção, como parte da lei de regulação de espaços públicos (idem, p.48). Manteve-se, no entanto, às escondidas até 1973, sob o governo de Anwar el Saddat, com uma regulação intensiva das dançarinas, como numa espécie de concurso em que provavam serem, de fato, artistas e não prostitutas<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Para maior aprofundamento quanto ao estatuto das prostitutas no Cairo, ver Nieuwkerk, 1995:45-49.

<sup>24</sup> *Fath* deriva do verbo *fataha*, abrir.

As *sâlat* de Bad'ia Masabni foram, provavelmente, as mais relevantes para a compreensão da condição atual da dança do ventre. Na Casino Opera, primeiro empreendimento de Bad'ia, começavam operar mudanças fundamentais no corpus coreográfico da dança; na segunda *sâlah*, trabalharam dois ícones da dança do ventre, conhecidos por boa parte das bailarinas profissionais brasileiras: Samia Gamal e Tahia Karioka (cuja dança foi descrita por Edward Said como “um longo arabesco”). Nascida na Síria e de origem pobre, chegou a ser conhecida como cantora e dançarina em seu país natal e no Líbano. Conheceu, no início dos anos 1920, Nagib al Rihani, famoso ator e comediante egípcio, com quem se casou e começou a trabalhar como comediante, o que a tornou conhecida e querida também no Egito. Sua curta união com Rihani foi suficiente para que se estabelecesse entre os importantes personagens da mídia egípcia e pudesse abrir sua *sâlah*, em 1926, na mais prestigiosa localização da Cairo de então: a rua 'Imad al Din, onde os cafés e teatros mais bem-sucedidos e voltados para o entretenimento da elite ocidentalizada se fixavam.



Tahya Karioka

Bad'ia foi uma empresária audaciosa e criativa, sempre procurando shows inovadores para garantir a audiência. A partir de 1928, passou a produzir uma matinê apenas para mulheres todas as terças-feiras (NIEUWKERK, 1995:46; DOUGHERTY, 2005), o que foi muito bem-recebido pela imprensa local. Ela afirma ter inserido novos movimentos e recursos na dança (DOUGHERTY, 2005), como o véu, acessório agora

onipresente em todo o mundo, menos no Egito. Também a alternativa de dançar com sapatos de salto alto foi introduzida em sua *sâlah*. A essa altura, o figurino já tinha mudado para algo bastante próximo do contemporâneo conjunto saia, sutiã e cinturão ricamente bordados<sup>26</sup>.



Bad'ia Masabni, 1968

Bad'ia vendeu o Casino Opera a Beba Izz'al-Din, bailarina preparada pela própria Bad'ia, após quase falir ao produzir e estrelar o filme *Malikat al Masarih* (“Rainha dos Teatros”), em 1935 (DOUGHERTY, 2005). Cinco anos mais tarde, abriu um novo estabelecimento, ainda mais bem-sucedido. Australianos e britânicos eram assíduos, com sua presença garantida no Egito graças à Segunda Guerra Mundial. Não apenas a *salah* de Bad'ia, mas a maior parte das *sâlat* do Cairo viviam um momento de grande prestígio graças à grande movimentação financeira da guerra. Moças desempregadas do campo iam para o Cairo trabalhar como dançarinas temporárias, fenômeno que causou furor na Irmandade Muçulmana, grupo político então em plena ascensão<sup>27</sup>. A dançarina Shushu Barudi chegou a renomear a dança como “a dança dos Aliados e o sucesso da democracia” (NIEUWKERK, 1995:47-48).

<sup>26</sup> Abordarei o figurino de show com mais profundidade nos capítulos II e III.

<sup>27</sup> Nieuwkerk cita Sayyid Marsot: “[a Irmandade Muçulmana] were outraged that their poorer women were opting for a life of sin through the lure of British gold”. *A Short Story of Modern Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985:100.

Nessa época as *sâlat* e cafés se mudaram para a Rua das Pirâmides, onde atualmente localizam-se várias boates em que se pode ainda ver a dança do ventre, todavia, com bem menos glamour. Uma informante que leva excursões do Brasil para o Egito afirmou que se trata de um local mal-visto e mal-frequentado e que apenas em hotéis e nos barcos se pode apreciar a dança do ventre com a segurança de se ver um “bom show”.

## 6. A arte egípcia pós-revolução

Em julho de 1952, tendo à frente Gamal Abdel Nasser, um movimento popular organizado no Cairo operou uma mudança fundamental na política e na cultura popular egípcia. A resistência armada estruturou oficialmente uma espécie de resistência cultural, e a dança do ventre, como bradou Shushu Barudi, parecia aos revolucionários servir mais ao colonizador do que ao país que a gerara. No ano da revolução, num evento conhecido como Sábado Negro, membros e simpatizantes do Wafd, o partido nacionalista mais popular do Egito, juntamente com membros da Irmandade Muçulmana, atearam fogo a centros culturais britânicos e franceses (NIEUWKERK, 1995:48). Um dos espaços atingidos foi a antiga *sâlah* de Badi’a Masabni. Às dançarinas do ventre foi recomendado que cobrissem a barriga, ou ao menos o umbigo, como se vê em algumas danças das mais famosas artistas de então, Samia Gamal, Tahia Karyoka e, pouco depois, Suheir Zaki. As pernas, todavia, eram completamente expostas em saias fluidas de fendas duplas.

O conservadorismo nacionalista e o controle sobre o corpo feminino relacionam-se diretamente com a situação colonial egípcia. Entendia-se que a honra e a soberania nacionais eram incorporadas na mulher egípcia, como pode-se ver na observação de Shaun Lopez a respeito do assassinato de bailarinas no Cairo:

*Despite its seemingly non-political nature, press coverage of the case linked it to both the history of British colonialism in Egypt and nationalist responses to it. Beginning in 1882, British troops occupied Egypt, and a colonial administration controlled Egyptian politics, military, and policing until limited Egyptian independence was gained in 1923. To the extent that foreign nationals were involved, the colonial administration, along with officials from other Western nations, also exercised control of legal matters in the form of the mixed court*

*system. In the face of their own political impotence, Egyptian nationalists during the colonial period generally tended to locate Egyptian identity within their own perceived spiritual or cultural superiority in the realm of family and home. Just as Partha Chatterjee has noted with regards to nineteenth century Bengal, the result was a formulation of national honor located not just in the home itself, but in the bodies of women (LOPEZ, 2004:99).*

Se o Egito guardava uma posição central entre os países árabes e mantinha o protagonismo da união pan-arabista anti-expansionista, concomitantemente desenhava um nacionalismo com características próprias, auto-centrado: “(...) o nacionalismo egípcio foi uma tentativa de encerrar a ocupação britânica, e tinha um conteúdo especificamente egípcio, mais que árabe, muçulmano ou otomano” (HOURANI, 1994:314). A insatisfação com o elemento “estrangeiro” é refletida na revalorização das tradições, do folclore e das manifestações culturais egípcias em geral. Buscava-se, então, apresentar nos novos meios de comunicação (principalmente o rádio) modelos de comportamento “típicos”, que reforçassem o orgulho nacional e o sentimento de partilha de uma coletividade particular ao mesmo tempo em que se buscava demonizar comportamentos tipicamente colonizados.

Um dos mais importantes componentes de identidade nacional cristaliza-se em um conceito de difícil apreensão: *baladi*. Polissêmica e onipresente na fala nativa quanto à especificidade egípcia, a palavra *baladi* assume diferentes sentidos, a depender da narrativa. É comumente traduzida como “meu país”, mas pode também indicar uma comunidade imaginada (ANDERSON, 2005) qualquer – vila, cidade, terra – e também uma qualidade: algo (comportamento, artesanias, costume, estilo musical ou coreográfico) *baladi* invoca pertencimento, tradição, autenticidade, “raiz”. É um conceito de pertença territorial e ideológica. A *bint al balad* (filha da terra) e seu correspondente masculino, *ibn el balad* (plural: *awlad al balad*), condensam valores e práticas construídas como representações fidedignas de identidade nacional. Como sintetiza Sawsan el-Messiri, “*bint al balad is thought of as a preserver of local traditions and values*”<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Messiri, 1978: 525.

Tradições e valores “locais” remetem a uma unidade nacional e à delimitação de uma comunidade a partir do entendimento mútuo dos signos sociais e culturais. Essa comunidade imaginada (ANDERSON, 2005), todavia, imagina-se a partir de uma exclusão de outros signos alheios aos contornos ideológicos de uma nação integrada e autônoma. No caso do Egito e, mais especificamente, a partir da revolução de 1952, a exclusão de todo signo que remeta a nação a seu prévio estatuto de colonizado – ou, e aí se instaura a complexidade da dicotomia oriente-ocidente, à posição de oriente do colonizador.

A *bellydancer*, portanto, uma personagem que transita entre os mundos com seu figurino orientalizado, não poderia representar o Egito. As mulheres que incorporariam o novo Egito nacionalista seriam a severa cantora Umm Kalthoum e a doce bailarina folclórica Farida Fahmy, primeira bailarina da *Firkat* Reda, companhia estatal que abordaremos no terceiro capítulo desta tese. Umm Kalthoum foi uma artista que se engajou no movimento nacionalista árabe e incorporou os predicados de um Egito autônomo, poderoso e orgulhoso de suas tradições. A *Firkat* Reda, por sua vez, era parte da política cultural da república e a imagem de autenticidade que refletiam à sua audiência era antes a de um egípcio cosmopolita, moderno e ainda assim conectado ao seu folclore, suas tradições.

A egípcia Umm Kalthoum alcançou uma projeção rara e, em vida, teve uma atuação muitas vezes próxima à de um chefe de estado, dada sua construção como símbolo nacional. Umm Kalthoum viveu e foi elevada a tal posição em um período movimentado do itinerário dos povos árabes e da formação da república egípcia, vivenciando – e nele cumprindo um papel relevante – o movimento nacionalista egípcio, que resultou na retirada das tropas britânicas, declaração da república e deslanche do pan-arabismo. Seu funeral, em 1975, reuniu mais de quatro milhões de pessoas, entre autoridades e pessoas comuns de todo o mundo árabe. Seu impacto é percebido por sua onipresença, ainda hoje, nos aparelhos de som e no imaginário dos egípcios. É também uma imagem da *bint al balad*, o ideal feminino do egípcianismo.

Nascida em 1904 em uma pequena vila do delta egípcio, Umm Kalthoum começou a cantar ainda criança. Filha de um *sheikh*<sup>29</sup>, pôde frequentar a escola – diferentemente da maioria das meninas egípcias –, onde aprendeu a dominar o árabe

---

<sup>29</sup> Líder religioso de uma comunidade.

clássico e as complexas e melodiosas recitações do Corão. Com voz forte e afinação raramente vistas em uma criança, chamou a atenção em sua vila e em breve começara a ser convidada para entoar cânticos religiosos e populares em outras cidades da região, animando festas populares e reuniões de líderes locais.

As notícias sobre a poderosa voz e irretocável pronúncia de uma jovem do interior se espalharam e, no início dos anos 1920, Umm Kalthoum se estabeleceu no Cairo como uma grande promessa da música egípcia. Ampliou seu repertório e apresentava-se para a elite residente na capital. Já no começo de sua carreira, a popularidade da cantora do interior perpassava os vários segmentos sociais do baixo Egito – em breve, sua audiência ultrapassaria as fronteiras de seu país. Virginia Danielson (1997) questiona a identificação musical entre os públicos de Umm Kalthoum: como poderiam recortes populacionais tão diversos partilhar uma mesma sensibilidade artística?



Umm Kalthoum

A autora aponta sua resposta na constituição dessa elite caiota. Como Umm Kalthoum, a população egípcia, em sua maioria, era composta por camponeses muito pobres, com ou sem terra, e a época experienciava um forte fluxo de pessoas do campo

para as cidades. Havia pouca chance de mobilidade social, sendo a classe média formada por comerciantes e servidores públicos. A alta classe de fins do século XVIII constituía-se principalmente de turco-circasianos, atraídos pela política de abertura de Mohammed Ali e seus sucessores, que lhes destinavam altos postos de governo. Essa elite adquiria grandes extensões de terras no Egito, em um período de forte produção de algodão. Algumas famílias egípcias ricas se uniram por casamentos aos turco-circasianos, de modo que, em 1918, a diferença entre as elites estrangeira e local era ínfima<sup>30</sup>, formando uma nova elite egípcia:

*The new Egyptian elite combined local and foreign learning and elegance with social values believed to be shared by all Egyptians. The various interests of such families provided them with strong roots in rural Egypt (...). Unlike their Turkish predecessors, these families viewed the lands they controlled as their primary or only homes (DANIELSON, 1997:38).*

A presença britânica causava um desconforto ainda maior do que qualquer outro elemento estrangeiro, reforçando, por contraste, a valorização dos “produtos” considerados autenticamente egípcios (*asil*) e o desprezo por aqueles considerados ocidentais (*afrangi*). A cantora simbolizava – e ainda o faz, como veremos adiante – a conexão com o “Egito profundo” e valores caros à sensibilidade egípcia sob ocupação, como tradição (*turath*) e autenticidade (*asala*). Valores que, em princípio e a depender das circunstâncias políticas sob as quais eram invocados, suplantariam diferenças de classe e eram partilhados pelos egípcios; como tal, esses valores contribuía para o delineamento do desejo pela nação e a união da população egípcia pela liberdade de expressar e valorizar seu patrimônio.

Da resistência à ocupação britânica emerge, então, a indicação de novos elementos catalizadores da “egipcianidade”. A chegada de Umm Kalthoum ao Cairo coincide com uma passagem importante na história política daquele país, a revolução de 1919, que mobilizou todo o Egito, com greves e passeatas de larga escala, promovendo conflitos em cidades como Alexandria, Tanta, Asyut, Al Mansurah, Al Fayum, entre outras. A reação britânica foi bastante violenta, resultando em alto número de mortes e,

---

<sup>30</sup> Danielson, op. cit.: 36.

conseqüentemente, aumento da insatisfação local e fortalecimento do movimento nacionalista<sup>31</sup>.

Umm Kalthoum é um símbolo da emergência dessa recriação das tradições egípcias. Mohammed Ouda, jornalista egípcio entrevistado no documentário sobre a cantora, *A Voice like Egypt*, localiza a estratégica valorização de Umm Kalthoum diante dos eventos de 1919 e dos posteriores clamores por mudança nos rumos políticos do país:

*Now, there is a small peasant girl which was taught by a genuine egyptian musician sheikh, who used to recite the qoran, recite in mulids. (...) Her voice was typically egyptian: strong, resounding. Her voice touched not only the riches. She sang for the whole people (GOLDMAN & DANIELSON, 1996. Transcrição livre).*

O ápice da carreira de Umm Kalthoum coincide com a mudança do panorama político do Egito. Em 1952, Umm Kalthoum já era uma cantora consagrada e sua música era difundida por rádio e cinema para grande parte do mundo árabe. O Egito adquiria paulatinamente papel central na vida cultural e política árabe, tornando-se o líder da Liga dos Estados Árabes, criada em 1945 como resultado de longo período de negociações em favor da união dos países árabes, que compartilhavam, à época, a falta de autonomia diante das colonizações britânica e francesa. O nacionalismo árabe tomou fôlego com a política deliberadamente pan-arabista do socialismo democrata de Nasser, que apoiava a independência dos países árabes, motivado pela pouca simpatia à ocupação britânica e francesa e por “interesses estratégicos do Egito” (HOURANI, 2005:327).

Essa “nostalgia estrutural”, como Herzfeld caracteriza o fenômeno da rememoração de um passado idílico, é experienciada também pelos ouvintes de Umm Kalthoum, tanto em sua época quanto atualmente. A persona pública da cantora transmite engajamento pela autonomia egípcia, recusa aos símbolos do Ocidente e valorização do patrimônio e valores nacionais. Sempre frisando sua origem *fellahin*

---

<sup>31</sup> Para uma perspectiva detalhada da constituição do nacionalismo egípcio e o conflito de 1919, ver Albert Hourani, *O Pensamento Árabe na Era Liberal – 1798-1939*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

(camponesa), Umm Kalthoum remetia a urbe ao campo, não por seu repertório puramente, mas por sua própria iconicidade. Representava, ela mesma, o Egito rural, urbano e protagonista da união pan-árabe. Anwar Sadat, sucessor de Nasser, levou a *Firkat Reda* a reuniões internacionais, como nos Estados Unidos nos anos 1970. Umm Kalthoum realizou uma série de concertos pelo Egito pós-guerra, entre 1967 e 1968, no mundo árabe. Credita-se a conciliação diplomática da Tunísia ao estrondoso sucesso da performance de “*Al Atlal*” (As Ruínas), cantada em árabe clássico, seguida de reunião a portas fechadas com o presidente tunisiano. Sua persona pública e seu conservadorismo nacionalista a elevaram a representante oficial da nação:

*Aided by a diplomatic passport granted her by the Egyptian government in 1968, her trips took on the characteristics of state visits. She was escorted to the Cairo airport and received at her destination by officials of high rank. (...). These concerts contributed greatly to Umm Kulthum's stature as a cultural leader as well as substantially augmenting the national treasury. More than a musician, she became “the voice of Egypt” (DANIELSON, 1997:186).*

Entre o rigor tradicionalista de Umm Kalthoum e o folclorismo de Mahmoud Reda estabelece-se a sensibilidade dos cidadãos egípcios. Na intimidade cultural (HERZSFELD, 1997), os binarismos são negociados e rearranjados em concordância com o traçado da vida social e política da nação. Símbolos culturais são poderosos por seu efeito de catalisar em seu interior, como um cristal, biografias pessoais e ao mesmo tempo o espírito coletivo. Recheado de sentido, o símbolo, portanto, participa da construção da identidade em dois níveis: da pessoa e da sociedade. Falas como as recolhidas por Virginia Danielson e retratadas no documentário *A Voice Like Egypt* ilustram essa dimensão simbólica dos artefatos culturais ao traduzir o impacto de Om Kalthoum e sua música, que reverbera na trajetória de cada egípcio: “Ela me lembra meu noivado. Fiquei noivo quando *Inta Omri* foi lançada”, diz um dos entrevistados, referindo-se a uma famosa composição lançada em 1964. Ou, como bem resume Amal Fahmy no mesmo documentário, “*When she sang, she was never the heroine. People heard their own story in her songs*”.



Suheir Zaki

A primeira dançarina do ventre a dançar uma canção de Umm Kalthoum foi Suheir Zaki. Em entrevista a um jornal caiota, a *raqsa* descreve a apreensão de sua equipe diante da proposta de incorporar um repertório tão reverenciado. Por fim, afirma que a diva da música árabe aprovou:

One evening we were driving between shows when Umm Kulthoum's Inta Omri came on the car radio. I said how wonderful it would be to use this music to dance to. Its rhythm, its complex musical melody – it really appealed to me. Despite nervous objections from some quarters, I did it anyway (...). As I came out to a piece by Umm Kulthoum, I suddenly caught sight of the lady herself right there in front of me in the audience. At that moment, the musicians and myself all wished fervently for an earthquake so the ground would swallow us up. But when we had finished, Umm Kulthoum actually came over to congratulate us. (SULLIVAN, 2001, s/p).

Com seu sorriso suave e expressão inocente, Zaki era considerada uma artista *baladi*, i.e., uma verdadeira representante do Egito. Entre a leveza da bailarina e a figura austera de Umm Kalthoum, percorre o imaginário baladi. A afinidade eletiva entre voz e corpo faz emergir uma criação artística poderosamente simbólica: Umm Kalthoum, em sua austeridade *baladi*, como uma nação cristalizada em voz, vibra no

corpo de Suheir Zaki que, a despeito das ambíguas relações entre o conservadorismo egípcio e a dança do ventre, representa também a nação.

Atualmente, a música de Umm Kalthoum é dançada por todas as bailarinas do ventre e é considerada uma parte importante da rotina clássica. Um número ínfimo das praticantes não-árabes, todavia, sabe seu nome. Menos ainda, as implicações de se dançar suas canções.

## CAPÍTULO II

### A GRAMÁTICA DA DANÇA

A dança de Tahia era como um longo arabesco (...). Tratava-se de sexualidade como um evento público, planejada e executada com brilhantismo, mas totalmente não consumada e irrealizável

Edward Said, Reflexões sobre o Exílio, 169.

#### 1. A transmissão da dança do ventre no Brasil

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.

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, como se pode ver na descrição feita por Cinthia Xavier (2006) de momento de sua pesquisa de campo no Cairo, onde ficou na casa de um amigo:

O período em que estive no Egito era imediatamente após o fim do Ramadã, e por isso as pessoas da casa onde eu estava não conseguiam dormir antes das 5 horas da manhã. Era dia 10 de novembro, e a madrugada tinha sido bastante agitada, com muita gente na casa. Às 6 horas da manhã, a maioria das pessoas tinham ido embora

ou foram dormir e eu fiquei na sala assistindo televisão com Samah, uma das filhas da dona da casa, e seus dois filhos pequenos. De repente, em um dos videoclipes da programação da TV começaram a cantar uma música de dança do ventre e imediatamente Samah levantou e começou a dançar. Fiquei estupefata com o que considerei uma perfeição de movimentos. De repente Omar e Khalia, seus filhos, também começaram a dançar (pp. 92-93).

Tive diversas oportunidades de ver e compartilhar da dança na casa de uma família egípcia em Brasília, composta por mãe, padrasto e quatro filhas. Outra família com quem convivi intensamente foi a de minha professora, a libanesa Zamzam, que, após a separação, morava somente com seu casal de filhos. Na casa de Zamzam vivia-se a dança constantemente, mas tratava-se de um ambiente misto de residência e espaço de ensino, o que se evidenciava pelos enormes espelhos na parede da sala de estar. Nos almoços promovidos pela querida professora, víamos vídeos de dança e havia momentos de dança livre e descontraída, com a participação das crianças.

Na casa egípcia, a convivência também foi intensa – eu freqüentava pelo menos uma vez por semana durante sete meses, período em que tomei aulas particulares de árabe coloquial com a mãe da família. Na ausência do padrasto<sup>32</sup>, colocava-se música – na maioria das vezes pop ou *sha'abi*<sup>33</sup> – e umas incitavam as outras a dançar. A mãe ou uma das irmãs busca um lenço e oferece a uma das filhas, que o amarra nos quadris, dança e, posteriormente, chama as demais mulheres para se juntar à roda de dança. Uma a uma, todas dançam. 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.

É essencial, no entanto, compreender as diferenças entre a dança doméstica, ou seja, aquela realizada entre amigos e família – como a situação ilustrada pelo exemplo

---

<sup>32</sup> Nessa família, em particular, o padrasto é um *sheikh*, líder religioso muçulmano.

<sup>33</sup> Estilo musical *baladi* urbano.

acima – e a dança profissional. A gramática utilizada na segunda abrange os movimentos básicos e livres da primeira, mas incorpora ainda diversas outras composições e elementos, como grandes deslocamentos, orientação do corpo no espaço – uma resposta ao 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. Dada a parca familiaridade com o ambiente onde a dança emerge em sua naturalidade, as mulheres brasileiras que se interessam por essa linguagem estrangeira e querem desenvolvê-la recorrem ao ensino profissional. Assim, a dança executada pela brasileira, mediada pelo ensino estruturado que, por sua natureza, é resultado de fusões, é entendida como uma dança transnacionalizada. Ou seja, uma dança que incorpora elementos diversos, sejam coreográficos, cênicos, artísticos ou pedagógicos.

Na dança transnacionalizada, 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. Segundo Cíntia Xavier,

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. 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 (2006: 73).

Para Cíntia Xavier, a forma de transmissão baseada na fragmentação do movimento impacta negativamente na dança: “Quando a dança do ventre passa a se submeter a metodologias esquemáticas perde-se muito de sua fluência e improvisação” (XAVIER, 2006:73). A autora contrasta este método “fragmentário” com o modo de transmissão árabe nativo, em que os princípios da dança são aprendidos na própria experiência do dançar em conjunto, e os classifica como ocidental e oriental, respectivamente. Leila Farid, bailarina americana que atua no Egito, corrobora com a crítica ao modo “ocidental” de aprendizado e acrescenta ainda a perspectiva de um bailarino egípcio que acredita que o modo de ensino efetivamente se entranha no corpo da bailarina ao ponto de se transparecer em sua dança:

Tradicionalmente, Raqs Sharki é ensinada quase inteiramente pelo método “Eu-danço; você-acompanha” e só recentemente professores egípcios começaram a contar fortemente com coreografia e desconstrução de movimentos para agradar estudantes estrangeiras que pagam para estudar com eles. Eu mencionei isso a um amigo egípcio que é dançarino moderno profissional da *Egyptian Opera Dance Company* (ele também é um dançarino oriental talentoso). Ele disse, “Não se aprende dança oriental do mesmo modo que o balé. Quando éramos crianças e uma belly dancer aparecia na TV, nós corríamos para imitá-la. Além disso, nossa mãe sempre dançava nas festas da família e ficávamos atrás dela tentando copiá-la. Dançarinos aprendem os passos copiando outros dançarinos e daí os adaptam para seu próprio estilo. Dança oriental não é balé. Se você aprende dança oriental contando ‘1,2,3,4’, você vai dançar como ‘1,2,3,4’” (talvez seja por isso que tantas não-egípcias pareçam tão duras quando dançam sharki)<sup>34</sup> (FARID, 2006, s/p).

Em se tratando de uma dança fortemente baseada na improvisação, como é o caso da dança do ventre, acredita-se que a formatação do ensino comprometa o resultado final da dança de modo a possibilitar a diferenciação entre uma bailarina nativa e uma estrangeira. O sistema de ensino por “imitação”, sem exaustivas repetições e desvelamento das minúcias técnicas – características dos métodos de transmissão das danças ocidentais –, parece assustar boa parte das estudantes de dança do ventre não-árabes.

No Brasil, todavia, o modo “oriental” de ensino não é bem recebido pela aluna, que, sem familiaridade com a música e com os movimentos corporais característicos da dança do ventre, sente mais dificuldade em aprender a dança. É comum que interpretem a diferença didática como uma “embromação”, como se percebe na fala de uma ex-aluna de professora libanesa:

---

34 Traditionally, Raqs Sharki is taught almost entirely by the “I-dance; you-follow” method and it is only recently that Egyptian teachers have begun to rely heavily on choreography and movement breakdown to please the foreign students who pay to study with them. I mentioned this to an Egyptian friend of mine who is a professional modern dancer with the *Egyptian Opera Dance Company*. (He is also a very talented oriental dancer.) He said, “One doesn’t learn Oriental dance in the same way as ballet. When we were kids, and a Belly dancer appeared on TV, we always jumped up to imitate her. Also, our mother often danced at family parties and we stood behind her and tried to copy her. Dancers learn steps from copying other dancers, and then, they adapt them to their own style. Oriental dance is not ballet. If you learn Oriental dance by counting “1,2,3,4,” you will dance it like 1,2,3,4. (Maybe that is why so many non-Egyptians look so stiff when they dance Sharki.)

Ela ficava lá dançando e a gente acompanhando. Tentando acompanhar, né? Nunca explicava os passos. Teve uma aula que ela ensinou o camelo, mas foi só. Eu saí [da turma] porque, pra mim, aquilo não é ensinar, eu não tava aprendendo nada, só tremido (Leonor Cordeiro).

A bailarina americana Laila Farid observou a mesma rejeição à didática oriental por parte de suas colegas norte-americanas. Suheir Zaki, uma artista egípcia reconhecida – considerada, de fato, um dos maiores nomes de toda a história da dança do ventre – e que atuou entre fins de 1960 e começo de 1980, ensinava no maior festival de dança do ventre do mundo, no Cairo, quando recebeu duras críticas:

Vi várias dançarinas egípcias incrivelmente talentosas serem rotuladas de “más professoras” porque praticam o modo de ensino “eu-danço; você-acompanha”. Depois de chegar ao Egito, um dos primeiros workshops que fiz foi com Sohair Zaki no festival *Ahlan w Sahlan*. Era uma turma enorme e Sohair Zaki subiu ao palco e simplesmente dançou por três horas! Eu recordo que a garota ao meu lado se sentou perto da parede depois de 45 minutos dizendo “Ela não está ensinando nada...” De fato, muitas pessoas abandonaram a aula e exigiram seu dinheiro de volta!<sup>35</sup>

Laila observa ainda que sim, Suheir Zaki estava ensinando; no caso, postura, expressão e presença em cena, entre outros elementos que não costumam ser explicados em salas de aula. Tive como principal professora uma libanesa que, de fato, não se detinha nos aspectos técnicos da dança. Sua aula consistia na repetição de suas coreografias e improvisações. As dúvidas eram sanadas sem que se desconstruísse o movimento: a professora simplesmente repetia as seqüências para que a aluna, por si, compreendesse a gênese do movimento. A baixa freqüência de alunas nas aulas, todavia, apontam a dificuldade das brasileiras em absorver a dança no estilo árabe de ensino.

---

<sup>35</sup> I have seen quite a few incredibly talented Egyptian dancers labled “bad teachers” because they practice the “I-dance; you-follow” way of teaching. After arriving in Egypt, one of the first workshops I attended was with Sohair Zaki in the *Ahlan w Sahlan Festival*. It was a huge class, and Sohair Zaki got up on stage and just danced to the music for three hours! I remember that the girl next to me went and sat by the wall after 45 minutes saying, “She’s not teaching anything...” In fact, many people left the class and demanded their money back  
<http://www.gildedserpent.com/art38/LeilaDanceUfollow.htm>

Importa notar que, quando se trata da profissionalização, no mundo árabe pratica-se também o ensino da dança em escolas e adota-se metodologia baseada na repetição e combinação de movimentos. Em seu “O Beco do Pilão”, de 1947, o escritor egípcio Naguib Mahfuz descreve o ambiente de aulas de dança através da personagem Hamida, uma moça pobre e ambiciosa que, em seu processo de transformação em cortesã de luxo, adota o nome artístico de Titi:

- Tente não parecer tímida nem temerosa. Sei que é uma moça audaciosa e que não tem medo de nada...

Aquele aviso a fez recobrar os sentidos. Lançou-lhe um olhar hostil e ergueu a cabeça com arrogância. Sorrindo, ele disse:

- Esta é a primeira classe da escola... o departamento de dança árabe.

Abriu a porta e entraram. Ela deparou com uma sala de tamanho médio, elegante, de chão de madeira encerado. Estava praticamente vazia, à exceção de algumas cadeiras empilhadas à esquerda e de um lugar para guardar casacos num canto. Havia duas moças sentadas em cadeiras uma ao lado da outra e, no centro da sala, via-se um jovem com uma jilbab branca de seda e uma faixa na cintura. (...) Farag Ibrahim disse com voz enérgica, mostrando sua autoridade:

- Bom dia... essa é minha amiga Titi.

As duas moças fizeram um aceno de cabeça e o jovem respondeu numa vozinha afeminada:

- Bem-vinda, tolinha...

Titi retribuiu-lhe o cumprimento com um certo espanto, olhando, admirada, para o estranho jovem. Estava com quase quarenta anos, apesar de não parecer. Tinha traços sem graça, era vesgo e enfeitava o rosto com maquiagem feminina, com kohl, ruge e pó-de-arroz. O cabelo brilhava com vaselina. Farag Ibrahim apresentou-o a ela:

- Este é Sussu, o instrutor de dança.

Sussu preferiu apresentar-se à sua maneira. Piscou o olho para as moças e elas começaram a bater palmas em unísono. O instrutor começou então a apresentar uma dança com muita graça e agilidade, deslizando como uma serpente, a ponto de Hamida pensar que ele tinha um corpo sem ossos nem articulações ou que fosse um pedaço de borracha eletrificada. Movia todas as partes do corpo sem parar...as nádegas...os quadris...o peito...o pescoço...as sobrancelhas...e ficava o tempo todo olhando com uma expressão lânguida e um sorriso imprudente, mostrando seus dentes de ouro. Finalmente concluiu a apresentação com um tremor abrupto. (...) Virou-se para Farag Ibrahim e perguntou:

- Aluna nova?

Ele virou-se para Titi e disse:

- Acho que sim.

- Nunca dançou antes?

- Não, nunca.

Sussu parecia encantado.

- Melhor ainda, senhor Farag. Se ela não sabe dançar, posso moldá-la como quiser. As moças que aprendem princípios de dança errados são muito difíceis de ensinar (MAHFUZ, 2003:236-237).

A descrição minuciosa de Mahfuz descortina mais do que a presença de sala de aula e instrutor na experiência egípcia da dança; ela ajuda a desconstruir o mito de que toda egípcia sabe dançar, frequentemente sustentado por importantes figuras do meio. Brasileiras também convivem com o mito do “samba-no-pé” e em geral aquelas que não cresceram no ambiente festivo de samba compreendem a falácia da naturalização da dança. Hamida/Fifi não havia dançado antes, mesmo sendo egípcia; muitas brasileiras não sambam, ainda que sejam brasileiras. Quando desejam aprender, recorrem às escolas de dança.

Com a profissionalização, o estudo com coreógrafos e professores especializados se alia à prática doméstica da dança. Tal não se repete em diversas danças “étnicas” de amplo alcance midiático. Todos os anos testemunhamos este fenômeno no carnaval: com o empoderamento financeiro e conseqüente ampliação da midiaticização da festa carioca, as rainhas de bateria, que até o início dos anos 1980 eram majoritariamente negras e moradoras das comunidades de suas respectivas escolas de samba, vêm sendo maciçamente substituídas por artistas de televisão. Sem a familiaridade necessária com o samba de avenida, que exige movimentos espetaculares e mais elaborados do que a movimentação de pés e quadris do samba doméstico, essas novas personalidades do carnaval passam o ano se preparando com profissionais especializados para corresponderem àquele papel. Seu esforço é celebrado em programas de televisão, que mostram que, além de belas, brancas e malhadas, as “celebridades” também sabem sambar.

Egípcias têm contato contínuo com a música e com a dança, assim como diversas brasileiras têm familiaridade com o samba ou o forró. A dança para entretenimento, todavia, requer investimento na diferenciação da dança doméstica, com

aulas, figurino e divulgação. Isso ocorre tanto com a aspirante a *raqsa*<sup>36</sup> egípcia quanto com a passista brasileira.

As profissionais com quem conversei para realizar esta pesquisa entendem que o ensino estruturado desconstrói a música e o movimento para facilitar o encadeamento das unidades coreográficas de modo limpo e, muitas vezes, inovador, como sugere uma professora de Brasília:

Na improvisação pura, ou seja, sem ter nem estudado antes o ritmo, a bailarina tem mais dificuldade de inserir seqüências complexas ou surpreendentes. Se, por exemplo, tiver um floreio do *derbake*, ela vai perder [o floreio] e não vai ficar tão bonito (Fabiana Moreira).

Dentre as profissionais com quem convivi ao longo deste estudo, a maioria afirma dançar de improviso. A dança é, no mais das vezes, semi-coreografada: as marcações impactantes são previamente pensadas e seqüências mais complexas são encaixadas no ritmo. No Egito, as profissionais mais celebradas trabalham com coreógrafos também famosos, como Ibrahim Akef. O show repete-se todas as noites em seu espaço fixo de apresentação (em geral, boates de hotéis famosos) até a elaboração de um novo repertório. A dança improvisada feita por profissionais parece resistir somente nos circuitos das classes trabalhadoras, como sugerem Anthony Shay e Leona Wood (1976):

Hoje, porém, quando as artistas mais bem-pagas têm um show cuidadosamente coreografado e bem ensaiado, que se repete todas as noites, rara oportunidade é dada à improvisação. De fato, somente nas mais baixas escalas da estrutura econômica que a dançarina profissional ainda atua com completa espontaneidade<sup>37</sup> (p.24).

## 2. O corpo da dança

---

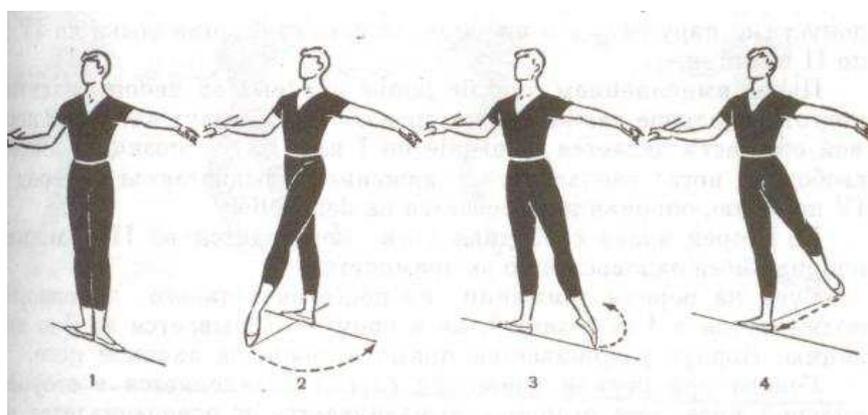
<sup>36</sup> Do árabe, dançarina.

<sup>37</sup> *Today, however, when the most highly paid entertainers have a carefully choreographed and well-rehearsed routine that is repeated every night, scant opportunity is provided for improvisation. It is really only at the lower levels of the economic structure that the professional dancer still performs with complete spontaneity.*

## 2.1. As especificidades técnicas e artísticas da dança do ventre

Como se pode inferir de sua trajetória, do Egito colonial, conforme vimos no primeiro capítulo, às fusões em solo europeu e norte-americano, abordadas no capítulo seguinte desta tese, a dança do ventre é híbrida, formada a partir de diferentes tradições coreográficas – urbanas, folclóricas, estrangeiras. Seu hibridismo é dinâmico: assistimos, nos últimos dez anos, à entrada duradoura de diversos passos e intenções de danças como o tango, o samba, o jazz e a quase onipresença de movimentos adaptados do balé clássico. A fusão acontece em passos ou movimentos específicos ou mesmo na intenção artística ou técnica da bailarina.

Quando nos referimos aos passos, geralmente falamos de uma seqüência estruturada de movimentos do corpo, resultando em unidades articuladas que compõem uma matriz de movimento. Por exemplo, o *rond de jambe* do balé: a perna sai da primeira posição, vai à frente, ao lado, atrás e retorna à primeira posição. Na dança do ventre, veremos o básico egípcio, em que, com o peso sobre uma das pernas, o quadril oposto executa uma batida (para baixo), retorna e bate novamente soltando a perna correspondente à frente.



Rond de jambe

Por intenção compreende-se o modo de expressão dentro da dança. Assim, um mesmo passo ou seqüência de passos pode ser executada com dinâmicas diferentes: movimentos maiores ou menores, mais amplos ou mais contidos, com maior ou menor isolamento. A intenção é responsável pela “identidade” de uma determinada dança; a partir de seu modo de expressão, um passo permite ao expectador iniciado saber se

tratar de uma peça coreográfica clássica, folclórica, moderna ou mesmo se a artista segue a linha egípcia, libanesa, americana ou nenhuma destas.

Essas classificações são, como todo o corpus coreográfico da dança do ventre, resultado de convenções frouxamente estabelecidas e podem ser questionadas ou reinventadas por grupos no interior da própria dança. Entre as praticantes brasileiras, essa classificação de estilos é vigente e se relaciona com a música que embala suas performances. Assim, uma música moderna (pop libanês, geralmente), a bailarina adotará uma postura mais ousada, com movimentos mais amplos; em uma música clássica (versões de Umm Kalhtoum, por exemplo), mormente os movimentos serão mais contidos, segundo a tradição egípcia.

Diferentemente do balé, a dança do ventre não se estrutura sobre um repertório coreográfico estanque e tampouco há consenso quanto à nomenclatura. Observa-se a repetição de um grupo pequeno de movimentos básicos que podem ser desconstruídos, combinados e recombinados a outros movimentos, originando novas unidades coreográficas que, à medida que vão sendo compartilhados pelas praticantes, compõem um leque de movimentos elaborados e importantes – agregados aos básicos – para o desenvolvimento e valorização da bailarina. Para além desse repertório que podemos chamar de “clássico”, não há grandes limitações a movimentos originários de outras formas coreográficas, como o balé, as danças folclóricas e populares brasileiras ou estrangeiras: são incorporados à dança do ventre sem pudores contanto que expirem a intenção da Dança e que sejam incorporados por personagens relevantes da dança no Brasil ou alhures.

Neste mesmo espírito, no Brasil, os nomes dos movimentos são formados a partir do compartilhamento: a professora ou uma bailarina de grande repercussão utiliza um nome e este é adotado pelas praticantes, mas não há garantia de entendimento entre grupos diferentes. Deste modo, se, por exemplo, um grupo chama determinado passo de “*suheir*”, outro pode chamá-lo de “soldadinho”, outro terceiro grupo pode adotar o termo “maya quebrado” e o reconhecimento do passo fora daquele grupo só é feito a partir de demonstração física ou de uma descrição minuciosa, como procuraremos realizar adiante neste capítulo.

Uma certa unidade na nomenclatura começa a acontecer no Brasil com a comercialização de revistas e vídeos didáticos, em meados dos anos 1990. A ampla

distribuição de tais produtos, produzidos em São Paulo por dois empresários diferentes – um músico e um dono da única casa-de-chá especializada e que se tornou o mais importante centro de difusão de um estilo de dança do ventre no país –, promoveu paulatinamente a uniformização do modo de ensino e, como veremos posteriormente, da própria dança nos centros comerciais especializados. O acesso ao material produzido na “fonte” – apresentações de artistas egípcias ou libanesas, música árabe etc. – era difícil e dispendioso, enquanto as fitas VHS didáticas paulistanas podiam ser adquiridas em bancas de jornal. Assim, foram popularizados os nomes dados aos passos, os trejeitos, a didática, o figurino e a própria estrutura da aula – intercalando o ensino de passos e seqüências com trechos de dança comandados pela professora a serem copiados pelas alunas.

## **2.2. O Vocabulário Básico**

O preparo do corpo para a prática da dança não guarda mistérios em sua semelhança com o de diversas outras danças: coluna alongada, calcanhares alinhados com quadris e ombros, ombros relaxados, joelhos relaxados – e não fletidos ou estirados –, abdômen contraído na base e quadris “encaixados”.

A maior parte das professoras com quem convivi durante o trabalho de campo refere-se ao encaixe dos quadris como a referência postural mais relevante da dança. O termo, entretanto, não é adotado pela coreógrafa Cíntia Xavier, que concorda que “um quadril mal-posicionado é um péssimo ponto de partida” e descreve como “neutro” o que as demais professoras consultadas para este estudo chamam de “encaixado”:

O principal problema está no que muitas vezes chamamos relação de ‘encaixe e desencaixe’, a báscula do quadril. O ponto de partida não pode ser um quadril encaixado (como se estivéssemos sentadas) nem ‘empinado’ (lordótico). À semelhança do que falamos sobre joelhos soltos, manter o quadril no ponto neutro requer uma pesquisa corporal, um estudo para ampliar a consciência da postura (XAVIER, s/d, p.8).

Entende-se, portanto, que os quadris não podem estar projetados à frente ou para trás; devem permanecer “encaixados” – ou neutros - de modo a responderem aos movimentos da maneira esperada e a se permitirem maior mobilidade.

A postura é um aporte para o movimento e não um elemento isolado na dança. Como ponto de partida, é necessariamente “natural”: a partir dela poder-se-ia dançar samba, forró ou valsa. Na dança tribal (derivada da dança do ventre), por sua vez, a postura é diferenciada, com maior tensionamento da musculatura cervical e projeção de tórax, por exemplo (tórax levemente “desencaixado”, na perspectiva de uma bailarina do ventre), e é responsável por sua identidade, como no flamenco.

Assim, uma postura extremamente rígida pode causar estranhamento, como nos afirma uma professora de dança do ventre ao assistir ao vídeo de uma bailarina de destaque no cenário nacional:

Tipo a K., por exemplo. Aquilo já não parece dança do ventre, ela tá toda dura. É um tal de joga perna pra cá, joga perna pra lá, sabe... não é [dança do ventre]. O pior é que o quadril dela é tão bom, a bichinha... ela dança demais, tem que parar com essa balezeira toda (Luana Neves).

Importa informar que a artista do vídeo é, além de bailarina do ventre, professora de balé clássico e obteve sucesso de público ao dançar, em um espetáculo de dança do ventre, a peça “Dança Árabe”, da suíte Quebra-Nozes, fazendo fusão de balé com dança do ventre. A postura rígida passa a impressão de uma bailarina “dura”, imagem essa que colide com a natureza arredondada e lânguida da dança do ventre.

A postura demasiadamente “solta” pode, por seu turno, limitar o campo interpretativo da bailarina do ventre. Associada à dança popular e aos estilos folclóricos, a postura mais relaxada – que dificulta o isolamento e permite a reverberação dos movimentos para o tronco superior – não é bem vista na execução de rotinas clássicas, por exemplo.

Com o objetivo de ajudar na visualização dos diferentes estilos dentro da própria dança do ventre, passo ao exercício de descrição dos movimentos de base, que conferem identidade à dança. Uma coreografia pode ou não conter todos estes

movimentos, mas deve abarcar vários deles para que se caracterize como dança do ventre.

Optei por organizar o acervo coreográfico a partir das partes do corpo onde os passos ou movimentos são executados ou enfatizados. Procedendo assim, mantenho um paralelo entre esse exercício descritivo e a característica pedagógica das aulas de dança do ventre, que focam os esforços a partir das partes do corpo assim designadas: quadris, “peito”, braços e mãos, deslocamentos (pernas). Os exercícios são apresentados pela professora enfatizando determinadas secções corpóreas: “hoje teremos só quadril” ou “agora vamos trabalhar movimentos e molduras de braço” são anúncios corriqueiros nas aulas de dança do ventre.

Durante toda a minha convivência no meio da dança, vi apenas uma professora utilizar-se de outro método, qual seja, explorar os movimentos em si sem indicar quais partes do corpo deverá executá-los. Essa professora orienta as alunas a executar ondulações, como os oitos, de modo livre, utilizando todo o corpo, em diferentes direções, profundidades e ênfases, seguindo seus próprios sentimentos em relação à música. Trata-se de um método bastante eficiente para o desenvolvimento da autonomia artística, mas não reflete o panorama do ensino da dança no Brasil. Assim, correndo o risco de tornar demasiadamente racional uma prática eminentemente emocional, que é a interpretação do corpo, unidade fundamental da dança, preferi manter-me fiel à estrutura de ensino em sala de aula.

Neste esforço de classificação e descrição dos movimentos de base da dança do ventre, optei ainda por distribuí-los com o auxílio de uma metáfora musical: contraponho movimentos melódicos a movimentos percussivos. Como o termo sugere, chamo de melódicos os movimentos em linha contínua, sem pausas abruptas, associados à ondulações, círculos e curvas de um modo geral. Na leitura musical, são geralmente utilizados na tradução de instrumentos como violino, acordeom e alaúde. Os movimentos percussivos constituem-se de batidas e interrupções em geral. São naturalmente associados à percussão, mas também podem acontecer em um solo de qanoum ou nas interpretações em staccato de violino ou qualquer outro instrumento musical. Os dois universos podem ainda ser sobrepostos, permitindo uma leitura musical mais apurada, unindo vibração e suavidade, como em um oito tremido, que nos sugere a imagem de uma linha pontilhada.

## **Ventre e quadris**

Icônico na dança, o ventre é a parte do corpo que gera o menor número de passos específicos. Ainda que o figurino contemporâneo evidencie a barriga ao deixá-la exposta, os movimentos originados na musculatura abdominal são, no repertório básico, apenas três: a ondulação, a batida abdominal e uma variação de tremido (resultante da vibração muscular abdominal ou do diafragma).

O protagonismo corporal é, indubitavelmente, dos quadris, responsáveis pela maior parte da técnica específica da dança do ventre. As danças ocidentais de certo modo silenciam os quadris. No balé, o quadril é coadjuvante, como se, ao invés de comandar, apenas respondesse aos movimentos das pernas. Na dança do ventre, pensa-se o movimento a partir dos quadris para que, dali, possa-se focar na atuação dos joelhos, por exemplo.

São os quadris que capturam o olhar do expectador e que desenvolvem os movimentos de base, ainda que alguns destes se originem nas pernas. Como ponto focal da dança, os quadris figuram ainda como índice de qualidade da dança. É muito comum ouvir, em conversas informais entre colegas, que tal bailarina é boa, “mas não tem quadril”, indicando que faz pouco uso das técnicas mais apreciadas da dança. Outra afirma: “ela só tem efeito, não tem quadril”, para julgar uma bailarina exuberante em cena, mas que explora pouco as técnicas específicas da dança do ventre.

## **Movimentos melódicos**

### **Oitos**

O símbolo do infinito é a maior referência dentre os movimentos melódicos da dança do ventre e está presente em vários passos, inclusive na movimentação de braços. Os quadris desenham-no em quatro direções e em dois planos.

No pano horizontal, o símbolo é imaginado projetado no chão e as praticantes executam o “oito para frente” e o “oito para trás”: com maior ou menor grau de isolamento da bacia em relação ao tronco superior, os quadris desenham o oito infinito

no plano horizontal de trás para frente (chamado também de “oito egípcio”) ou da frente para trás (também conhecido como “oito americano”). Em ambos os passos, o quadril desloca-se para a lateral, afastando-se assim do eixo e permitindo que o peso do corpo pouse majoritariamente sobre um dos pés; executa-se uma torção do quadril – para frente ou para trás, a depender do tipo de “oito” que se deseja executar – e troca-se o peso para que tudo se repita e complete a figura do oito infinito. O movimento deve ser contínuo e os ombros devem permanecer mais ou menos estáticos, a depender da intenção da bailarina. De fácil execução, é muitas vezes o primeiro movimento ondulatório ensinado à estudante de dança do ventre.

No plano vertical, a referência – o símbolo do oito infinito – está à frente da praticante, que executa o movimento de cima para baixo (“oito pra baixo” ou “oito *maya*”) ou de baixo para cima (“oito pra cima” ou “*maya* invertido”). Não há torção envolvida nestes passos. O quadril desliza para um dos lados – levando o peso para este lado –, sobe ou desce e transfere-se o peso para o outro lado, cruzando o movimento. No *maya*, a seqüência de movimentos é a seguinte: desliza-se o quadril para a direita, alonga-se joelho e projeta-se o quadril direito para cima; baixa-se o quadril trocando peso para a esquerda; repete.

O *maya* é considerado pelas praticantes como um dos movimentos de mais difícil compreensão e execução. Todos os movimentos devem ser executados, em sua forma básica, com os pés planos no chão, sem elevação de calcanhares. No *maya*, portanto, os joelhos e a bacia são responsáveis pelo desenho do movimento.

## **Redondos**

Os círculos, muito presentes na dança do ventre, são evocados na execução de diversos movimentos. Como figuras básicas, apresentam-se em três desenhos relacionadas à sua amplitude: pequeno, médio e grande.

O *redondo médio* é o mais simples e o mais facilmente reconhecido pelas mulheres: trata-se do movimento que os quadris fazem ao brincar com um bambolê. O quadril desloca-se do eixo básico do corpo moderadamente, desenhando um círculo em volta do corpo. Os pés estão levemente afastados, sem diferenciação da postura básica.

A versão em menor escala deste movimento envolve uma rotação completa do quadril em seu próprio eixo e os pés estão geralmente unidos. Algumas professoras evocam danças brasileiras pra mostrar às alunas a importância de manter as pernas fechadas durante a execução deste passo; para muitas, manter as pernas afastadas e os quadris desencaixados enquanto fazem um *redondo pequeno* “transforma a dança em axé”.

No Brasil executam-se dois redondos pequenos que se diferenciam pelo trabalho de encaixe de bacia e pela lateralização. O “redondo equilibrista” é executado com menos ênfase no encaixe pélvico: ao passar pela frente, o desencaixe é ajudado pela projeção de abdômen; nas laterais, os quadris são projetados para os lados, como no oito *maya*. No redondo pequeno tradicional, o quadril é enfatizado com encaixes e desencaixes marcantes: a trajetória costuma ser lado-encaixe-lado-desencaixe. Em um vídeo, a coreógrafa egípcia Raqia Hassan chama este movimento de *brazilian hip circle*, indicando que se trata de uma adaptação brasileira. Nos Estados Unidos, porém, este mesmo movimento é conhecido como *omni*.

Movimento de alto impacto visual, o redondo grande envolve também o tronco superior. As pernas são afastadas, formando um “A”, e o quadril executa o movimento circular bastante distanciado do eixo. O tronco comporta-se de maneira coordenada, mas oposta aos quadris: enquanto o quadril projeta-se pra a direita, o tronco alonga-se para a esquerda; quando o quadril está ao fundo, o tronco está à frente. A bailarina pode executá-lo com rotação de cabeça, chamando atenção para os cabelos. Suas variações incluem agachamentos, mudanças de direção e conexões com giros.

## **Camelos**

Trata-se da ondulação de todo o tronco e quadris, em padrão serpenteado (no estilo libanês) ou da ondulação do tronco inferior, com concentração nos quadris e ventre (no estilo egípcio). Registrei três modos de ensino e execução deste movimento, que passo a descrever:

a) O movimento se inicia com o desencaixe de quadris; projeta-se o peso para a ponta dos pés, encaixam-se os quadris e retorna-se o peso para os calcanhares,

desencaixando ao final. A ondulação produzida é delicada, consistente com o estilo egípcio.

b) O movimento se inicia a partir do busto, que se encontra “desencaixado”, i.e., projetado à frente. O busto abaixa, contrai-se estômago, seguido do abdômen (com isso se produz o encaixe dos quadris) e levam-se os quadris para trás, produzindo o desencaixe. Este movimento produz uma ondulação grande, característica da dança libanesa.

c) O movimento se inicia com desencaixe de quadris e é executado como no primeiro modelo aqui apresentado, mas sua ênfase é na musculatura abdominal. Produz-se assim uma ondulação muito pequena, bastante utilizada em deslocamentos rápidos. Este camelo ficou conhecido como “ondulação Farida” após ter sido assim denominado por Lulu Sabongi, a mais célebre bailarina brasileira. Ela homenageia Farida Fahmy, bailarina egípcia que fez parte da *Firgat* Reda, companhia folclórica da qual falaremos com mais detalhes no capítulo seguinte.

Na apostila em que apresenta seu método de ensino, Cíntia Nepomuceno relata sua impressão da associação do movimento camelo ao animal:

Antes de ir ao Egito e montar um camelo eu não entendia porque o movimento tinha essa denominação. Para mim, se parecia mais com os movimentos de uma serpente. Mas, para manter-me equilibrada enquanto o camelo dava suas passadas oscilantes, automaticamente meu quadril passou a ondular para frente e para trás, no movimento de oito descrito acima (NEPOMUCENO, s/d: 20).

O camelo invertido ou “ondulação contrária” se refere ao mesmo movimento executado primeiro com os quadris desencaixados e projeção do ventre à frente. Muito utilizado como movimento de transição entre quadris e tronco superior.

## **Movimentos percussivos**

### **Batida lateral**

Executado em plano horizontal, trata-se de um dos primeiros movimentos ensinados nas aulas. Com a ajuda dos joelhos e com troca de peso entre os pés, os

quadris se deslocam para a direita ou para a esquerda, produzindo uma batida. A depender da intenção, os pés podem ou não sair do chão e pode-se permitir maior ou menor reverberação da batida dos quadris para o tronco. É a base para diversos outros movimentos e passos, como o “shimmy em L”. Ao ensiná-lo, as professoras referem-se a este movimento como “aquele que fazemos ao dar aquela batidinha a mais para fechar a porta do carro”.

### **Básico egípcio**

O “básico egípcio” é um dos passos mais conhecidos da dança do ventre e não raro é o adotado por não-conhecedores da dança para parodiá-la. De natureza vertical ou diagonal, o movimento, como descrito antes neste capítulo, é percebido em apenas um dos quadris. O peso se concentra em uma das pernas (perna de base), que está com o joelho relaxado, enquanto a outra se posiciona flexionada, com pé em ponta (perna de efeito); o quadril desta perna deve ser elevado. O quadril da perna de efeito bate para baixo, retorna e bate novamente, deixando o movimento reverberar para a perna, que se estende, permitindo que o pé “escorregue”.

A mesma batida sem o efeito das pernas é também chamado de “básico egípcio” ou, muitas vezes, simplesmente “básico”. Este passo recebe inúmeras variações, como múltiplas batidas, reverberação da batida para o tronco superior e cabeça, floreios com a perna, deslocamentos etc.

### **Suheir**

O termo “Suheir” homenageia a prestigiosa bailarina egípcia Suheir Zaki, que adotava este movimento em todas as suas apresentações, tanto em momentos estáticos quanto dinâmicos da dança. O movimento passou a carregar essa alcunha após a difusão de um VHS didático em que Soraia Zaided a adota. É também conhecido como “*maya* quebrado”, “soldadinho” ou “batida *maya*”.

Sua execução é vertical. Os quadris, com troca de peso, deslocam-se para um dos lados e para baixo e o movimento se repete para o outro lado. O movimento é executado com quadris e joelhos, mas muitas artistas e estudantes utilizam também os calcanhares para facilitar a execução. Há profissionais que não admitem o uso dos

calcanhares. Pode ser utilizado em meia-ponta, estático ou em deslocamentos e exige o isolamento dos quadris em relação ao tronco superior.

### **Twist**

É a torção dos quadris, semelhante ao movimento de uma máquina de lavar. Exige completo isolamento dos quadris em relação ao tronco superior. Utilizado em deslocamentos ágeis ou na composição de outros movimentos.

### **Tremidos e shimmies**

As vibrações constituem o conjunto de movimentos mais notável da dança do ventre. É um dos aspectos coreográficos mais presentes em descrições da dança feitas por viajantes, que expressam sua estranheza e abismamento diante dessa expressão delicada e impactante.

Ainda que as palavras pareçam aludir a um mesmo fenômeno, no Brasil as professoras apontam suas diferenças: enquanto os tremidos são “puros”, resultados de um movimento vibratório intencional, os shimmies são movimentos combinados que produzem vibração.

Há diversos tipos de tremidos, produzidos de maneiras diferentes. Os mais comuns são os tremidos produzidos com a flexão alternada ou concomitante dos joelhos, com ou sem participação de quadris (tremido solto) e as vibrações produzidas pela contração muscular, em geral de quadríceps – nos Estados Unidos utilizam também um tremido gerado pela contração de glúteos. Estas vibrações são chamadas de tremido preso ou de tensão.

Os shimmies – do inglês *shimmer*, que traduz o tremeluzir da luz<sup>38</sup> – são, para algumas profissionais entrevistadas, movimentos combinados que, executados rapidamente, dão a ilusão de tremido. O “shimmy em L” acontece quando se combina batida lateral e elevação de quadril: o quadril direito bate lateralmente; quadril esquerdo sobe, com elevação de calcanhar. Em seguida, o calcanhar e o quadril descem e o

---

<sup>38</sup> Do Aurélio, bruxuleio.

quadril esquerdo bate lateralmente. No processo contínuo e com velocidade acelerada, o resultado é um tremor. Diversos outros movimentos combinados produzem shimmies.

### **Batida pélvica e batida abdominal**

A batida pélvica envolve o encaixe e o desencaixe da bacia. Pode ser súbita, com um desencaixe imediatamente seguido do encaixe, ou dividida: encaixe ou desencaixe. A batida abdominal é puramente muscular, produzida por contração e relaxamento. Os dois movimentos podem também ser combinados, resultando em outro passo, com maior impacto.

### **Ombros, braços e mãos**

Os ombros traduzem sons melódicos e percussivos. Podem realizar batidas para cima, para baixo e para frente, além de ondulações sutis e vibrações. Um exemplo é o “shimmy de ombros”, produzido, na verdade, pela alternância de movimentos das espáduas.

Os braços são extremamente ativos e as alunas iniciantes encontram neles o maior desafio: coordenar os delicados desenhos e molduras enquanto controlam os quadris. Há algumas posições básicas de braços, como se pode perceber nas imagens abaixo:

1. Braços levemente estendidos na diagonal à frente. A altura pode variar, mas é geralmente relaxada, com cotovelos na altura dos seios. É um posicionamento básico, relaxado, utilizado todo o tempo em sala de aula durante os exercícios de quadril. Em apresentações, é priorizado quando a bailarina executa movimentos muito elaborados de quadril enquanto se posiciona de frente para o público.

2. Braço que corresponde à perna de base erguido, braço da perna de efeito alongado na lateral ou diagonal. Em sua variação, o braço da perna de base permanece flexionado, com a mão na cabeça. É utilizado quando a bailarina está em diagonal ou de perfil para o público.

3. Braços erguidos sobre a cabeça. É um posicionamento comum quando a bailarina está de costas. Sublinha isolamentos de quadris ou deslocamentos.



A egípcia Samia Gamal

3. Braços abaixados, emoldurando quadris. Posição muito utilizada durante a execução de shimmies e tremidos.

### **Ondulação de braços**

Formando um ângulo de 90° com o cotovelo (antebraço para baixo), o braço sobe até a altura dos ombros, desfaz o ângulo e desce novamente. Usado alternado com o outro braço ou como parte de outro movimento. É também conhecido como “braços de serpente”.

### **Tórax**

As comumente chamadas *batidas de peito* podem ser realizadas em todas as direções para a marcação percussiva da música. No campo dos movimentos

ondulatórios, o tórax executa rotações. No plano vertical, são executados os *redondos de peito*, em que o tórax é projetado à direita, para cima, para a esquerda e para baixo. No plano horizontal, menos utilizado na dança brasileira e bastante comum entre as artistas estadunidenses, o peito vai à lateral, atrás, lateral e projeção à frente. Há variações, como a emulação dos oitos, compostos por dois círculos (de orientação vertical ou horizontal).

Na dança egípcia, o uso das marcações torácicas é reduzido, diferentemente do cenário libanês, em que os movimentos de peito repetem-se inúmeras vezes em uma mesma apresentação.

### **Cambrées**

O termo, vindo do francês utilizado no balé clássico, indica que o movimento consiste em uma curvatura do corpo. Na dança do ventre, utilizam-se dois cambrées básicos a partir dos quais são feitas variações. No cambrée para trás, o quadril se projeta à frente e o arqueamento do tronco. No cambrée lateral, o quadril permanece encaixado e a curvatura é feita para o lado.

### **Pernas (deslocamentos)**

Os movimentos amplos ou específicos de perna, característicos de danças ocidentais, como o balé e o sapateado, não eram tão comuns na dança do ventre profissional egípcia, tampouco na brasileira, até o início dos anos 2000. Tradicionalmente, as pernas são usadas em chutinhos (como complemento do movimento do torso) ou em poses. No primeiro caso, arrematam movimentos como o básico egípcio. Nas poses, as pernas estão paradas e são evidenciadas com movimentos de mãos ou de quadris (como oitos ou tremidos). Acredita-se que os deslocamentos foram desenvolvidos com a criação das *salat*, como a Casino Opera de Badi'a Masabni: “Badi'a afirma ter introduzido novos movimentos na *raqs sharqi* tradicional (...) para

torna-la mais interessante de se assistir, ‘pois as *danseuses* egípcias costumavam dançar apenas tremendo a barriga e as nádegas<sup>39</sup>’ (DOUGHERTY, 2000:170).

De fato, as memórias de viajantes europeus descrevem a dança como eminentemente estática. Mesmo nas acelerações, a bailarina parece manter-se fixa em seu espaço cênico, como se depreende dessa descrição da dança da almeH Hasné pelo francês Paul Lenoir:

A artista não esperou ser chamada; ao primeiro som do derbaque, Hasné plantou-se firmemente no meio da tenda (...). De início lenta e cadenciada em seus movimentos, a *danseuse* quase não se movia de seu lugar ao qual parecia colada pelos pés; então, o ritmo da música se acelerando um pouco, imperceptíveis e ligeiros se sucederam a incríveis inflexões de seu corpo e aos movimentos quase convulsivos que formam a base das danças das *Almehs*<sup>40</sup> (LENOIR, 1872:104-5).

Lois Ibsen al-Faruqi destaca que os movimentos intrincados de torso constituem uma das principais características dessa dança, em detrimento dos saltos e aberturas de pernas:

*A third general characteristics of the dances of the Muslims is the emphasis given to shivering, shaking, jerking or rolling movements of various parts of the upper body. In these dances the legs and feet seem relatively less important than the movements of other parts of the body. This does not mean that the legs and feet are not used. One’s attention, however, is drawn more to individualized portions of the upper body. (...) High leaps and open leg movements are rare even in the chain dances of the Muslims. In all of these dances, the most important thing is the intricate rhythmic interplay between movements of a particular portion of the body and the percussion or melodic accompaniment* (al Faruqi, 1978:08).

---

<sup>39</sup> Badi’a “claimed to have introduced new movements to the traditional raqs sharqi (...) to make it more interesting to watch, ‘for the Egyptian danseuses used to dance only by simmmying the belly and buttocks.

<sup>40</sup> The artist did not wait to be urged; at the first sound of the darabouka, Hasné planted herself boldly in the middle of the tent (...). At first, slow and cadenced in her movements, the *danseuse* scarcely moved from the spot to which she seemed bound by her feet; then the rhythm of the music accelerating a little, imperceptible and hasty steps succeeded in incredible inflexions of her body and the almost convulsive movements that form the basis of the dances of the *Almehs*. As the musicians increased the time of the step, her gestures, contortions, and the least movement of the arms and head assumed a more feverish and savage character.

Os saltos parecem desleigos e alheios à forma clássica da dança egípcia também para Edward Said, como podemos perceber em seu elogio à dança de Tahya Karioka:

A dança de Tahya era como um longo arabesco elaborado em torno de seu colega sentado [o músico Abdel Aziz Mahmoud]. Ela jamais pulava, balançava os seios, batia ou roçava. Havia uma majestosa vagarosidade que se mantinha mesmo nas passagens mais rápidas (...). Outras dançarinas poderiam partir para acrobacias, colear pelo chão, fazer algum tipo de strip-tease modificado, mas não Tahya – sua graça e elegância sugeriam algo clássico e monumental (SAID, 2003:169).

Originalmente coadjuvantes, as pernas vieram ganhando espaço na dança executada por brasileiras nos últimos cinco anos, aproximadamente. Dentre as bailarinas da chamada Era de Ouro (entre os fins de 1930 e início dos anos 1960), apenas Naima Akef, uma artista com grande força cênica e de origem circense, executava movimentos amplos e destacados com as pernas. Quando muito, as pernas das bailarinas do cinema egípcio executavam delicados arabesques (elevação da perna de trás para a frente).



Bailarinas egípcias gêmeas fazem arabesques

Entre as contemporâneas, as libanesas são conhecidas pelo uso intenso das pernas nas marcações. No Brasil, a potencialização das pernas na dança do ventre tem se difundido, a meu ver, devido a dois fenômenos: o maior acesso a vídeos de bailarinas que incorporaram este elemento às suas danças e a ampliação do fluxo de bailarinas

brasileiras que atuam profissionalmente no mundo árabe. Abordarei esta questão mais detalhadamente no capítulo seguinte, portanto aqui trarei apenas os aspectos coreográficos deste trânsito cultural.

Nos espaços onde essas bailarinas trabalham (notadamente hotéis de cidades dos Emirados Árabes Unidos, Yemen, Bahrein e Tunísia; em menor escala, Líbano), exige-se uma dança focada na interação com o público, na interpretação dos sentimentos envolvidos na música e, principalmente, no impacto cênico. O espetáculo deve capturar o público também pelo exótico, que envolve a capacidade física da artista, que lança mão de movimentos raramente utilizados em palcos brasileiros e egípcios, como a abertura total das pernas, grandes arabesques, giros mirabolantes e as jogadas de cabelos características das danças dos países do golfo pérsico (*khaligi*). Com o retorno ao Brasil depois das temporadas, essas artistas passaram a incluir em suas apresentações elementos dos shows árabes – no mais das vezes suavizados para agradar a estudante brasileira. Ao incorporar novidades ao seu repertório, a artista consegue maior destaque em relação às colegas que praticam a dança “clássica”; consegue também, conseqüentemente, mais oportunidades de trabalho, tanto em shows como em aulas particulares e oficinas (*workshops*).

Comparativamente aos movimentos sutis do estilo egípcio adotado pelas brasileiras, os movimentos de impacto da dança libanesa/estilo Dubai parecem mais exuberantes e, principalmente, empoderantes. Até recentemente, quando a exportação de artistas brasileiras foi ampliado<sup>41</sup>, a ênfase característica da dança libanesa causavam estranhamento às brasileiras, que costumavam considerar grosseiros e exagerados os movimentos muito amplos e fortes. Entradas estrondosas, com amplos giros e grandes deslocamentos são característicos da dança das Bellydance Superstars, um grupo norte-americano criado pelo produtor Miles Copeland, com superprodução e bailarinas de corpos impecáveis. A argentina Saida, integrante tardia do grupo, é uma das referências mais citadas nas entrevistas. Seu estilo dramático, com movimentos amplos é base de estudo de muitas brasileiras. Um de seus movimentos característico é um arabesque com uso de perna alta.

---

<sup>41</sup> O principal empresário brasileiro passou a fazer seleções públicas em 2007, utilizando o site de relacionamentos orkut; antes, a seleção era feita através de contato direto entre as artistas e o empresário, que disponibilizava os requisitos apenas em seu site.

### 3. Os acessórios e as formas folclóricas

No Brasil são muito apreciados os acessórios cênicos, entendidos pelas praticantes como parte essencial da prática da dança do ventre. No Egito, todavia, sua utilização é limitada aos snujis e ao bastão em performances folclóricas; muito raramente utiliza-se o véu, ainda assim de modo bastante rudimentar. O candelabro, por exemplo, era bastante utilizado até os anos 1980, mas não é visto com frequência na atualidade.

#### 3.1. O Véu

O véu é o acessório mais estudado pelas brasileiras, ensinado desde as primeiras aulas. Trata-se de um retângulo de tecido leve e translúcido (musseline, gazar, seda etc.) com aproximadamente dois metros e vinte de largura por um metro e quarenta de altura. É utilizado principalmente na entrada da bailarina, que, numa rotina clássica, desfila pelo espaço de show e não deve fazer muitas elaborações com os quadris até que abandona o véu para iniciar uma interpretação mais profunda da música. Nieuwkerk sugere que esse acessório foi introduzido nos anos 1920, acompanhando as mudanças no figurino da dança, que foi se “orientalizando” à medida que se difundia: “*The veil, preeminently ‘Oriental’, was introduced to heighten the mysterious vamp image of the dancers*” (1995:42).

Diversas inovações com o véu foram inseridas na dança nos últimos dez anos, como o véu duplo, o véu wings – que consiste em dois triângulos de véu com varetas nas pontas, seguradas pela artista para elaborar desenhos –, o fan veil – um leque com véus nas pontas – e o véu poi – parecido com malabares, que dão efeito de distância entre o acessório e a bailarina. Para quem assiste, o véu “faz [a bailarina] parecer uma fada, uma princesa”, segundo uma professora entrevistada.



Manobra com o véu

### 3.2. A espada

Acessório mais solicitado em contratações particulares, a espada evoca no espectador imagens de poder, perigo, habilidade e força. O contraste entre o instrumento de guerra, masculinizado, e o modo suave – feminizado – como a artista o manipula estimula o imaginário do espectador. Esse acessório não é utilizado atualmente no Egito, apesar de haver relatos de equilíbrio de sabres, entre outros objetos, em festas de santos no século XVIII (NIEUWKERK, 1995:27).



Azulejo egípcio (séc. XIX)

A bailarina trabalha a espada equilibrando-a na cabeça, seios, quadris e ombros, além de fazer evoluções com o acessório em punho. Tais evoluções podem ser abstratas ou fazerem referência direta ao combate. Menos comum, essa última linha interpretativa tem ganhado espaço no Brasil na medida em que a dança do ventre começa a percorrer um caminho mais artístico e teatral.

### 3.3. Os *snujs* e o pandeiro

São os únicos instrumentos musicais utilizados pela bailarina enquanto dança, mas têm status de acessórios. Os *snujs* são pequenos pratos de metal utilizados nos dedos polegar e médio de ambas as mãos. São mais conhecidos como *sagat* (Egito) e *zills* (EUA).

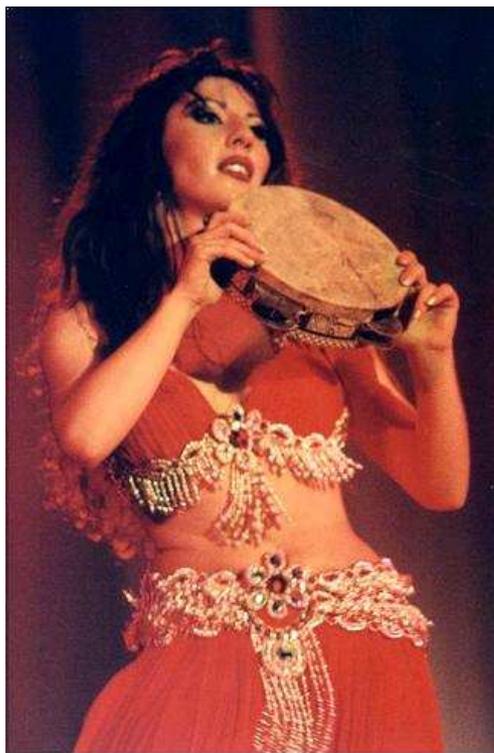


Fig.13: A libanesa Amani dança com o daff

### 3.4. O candelabro e as tacinhas

A agora tradicional dança do candelabro – *el raqs el shamadan* – foi, segundo Karin van Nieuwkerk, introduzida na dança pela famosa dançarina Shafia il Ibtiya nos anos 1920 (NIEUWKERK, 1995:43). Bailarinas brasileiras, em artigos informais disponíveis na internet, afirmam que era uma dança utilizada pelas artistas em festas de casamento, para iluminar o trajeto dos noivos ao longo das ruas e associam o ritmo *zaffa* – que designa a procissão de casamento – ao acessório. Não encontrei, todavia, confirmação dessa história em artigos científicos.

Pouquíssimo utilizada atualmente devido às limitações de teatros e à própria dificuldade de execução da dança, a *raqs el shamadan* ganhou uma outra versão, mais leve e fácil: a dança das tacinhas. Nessa versão, as bailarinas dançam com duas taças de vidro nas mãos, dentro das quais são alocadas pequenas velas. Em geral, são danças executadas ao som de *taqsim*, o improvisado melódico da música árabe. Com a proibição do uso do fogo na maioria dos teatros, algumas artistas substituem as velas de parafina por versões de LED. O efeito, como se pode imaginar, não é o mesmo, e as bailarinas

têm evitado seu uso. Atualmente, quase não se vê, no Brasil, apresentações com esses acessórios.

### 3.5. As “danças folclóricas”

Integram o *corpus* coreográfico obrigatório da bailarina do ventre algumas modalidades consideradas folclóricas. As mais populares e que são correntemente ensinadas nos estúdios de dança são o *saidi*, o *khaligi*, a dança do jarro (*fallahi*) e o *meleah laff*.

Popularmente chamada de *saidi*, a *raqs el assaya* (literalmente, dança do bastão) é uma versão feminina da dança-luta masculina *Tahtib*. No tahtib, praticado no sul do Egito – região chamada de *saidi*, termo que também alinha o ritmo que comanda a dança – os homens elaboram seqüências de ataque e defesa. Na versão feminina, a dança consiste em saltos e manobras com o bastão.

O termo *khaligi* significa “golfo” e nomeia uma versão popular de uma dança do Golfo Pérsico. Dançada com longas batatas, o *khaligi* enfatiza movimentos de cabeça e cabelos, que são jogados para os lados e girados. O ritmo de base é o *soudi*.

A dança do jarro é uma representação da vida camponesa egípcia (*fallahi*). A versão popularizada por Mahmoud Reda apresenta bailarinas vestidas com *galabyas* (camisolões) longas e largas. O topo da cabeça é coberto com um véu que deixa aparecer longas tranças. Na representação das bailarinas brasileiras, a dança retrata a busca pela água e a amizade entre mulheres da mesma vizinhança.

A dança do *meleah laff* (literalmente, pano amarrado) é, na verdade, a teatralização de uma paisagem urbana. Até recentemente, a maioria das mulheres *baladi* do Cairo usavam o *meleah*, que é um pano preto escuro e pesado, para sair de casa. É o maior exemplo de “tradição inventada”, tendo composto os espetáculos da *Firkat Reda*, companhia que será foco de nossa atenção no capítulo seguinte.

## **4. Os espaços da dança**

A dança do ventre feita no Brasil acontece majoritariamente em quatro espaços: a escola, o teatro, o restaurante e a festa. Bailarinas profissionais apresentam-se também em festas particulares e eventos em geral, mas de modo irregular.

### **4.1. A escola de dança do ventre**

Instituição recente no Brasil, a escola especializada em dança do ventre surgiu somente nos anos 1990 e se disseminou nos primeiros anos de 2000, ano em que foi fundada a primeira escola especializada em dança do ventre em Brasília. Antes as aulas eram ministradas em estúdios de dança de salão ou nas casas das professoras. É, portanto, recente a instituição da “escola” de dança, seja, um espaço com várias professoras de um mesmo estilo, que promove eventos e traz profissionais de outros estados focando na formação da bailarina. Com as escolas, foram determinadas regras para a didática e o nivelamento de alunas. É um espaço onde se estabelecem grupos de afinidades e onde se fortalece a noção de comunidade.

A inflada mídia eletrônica da contemporaneidade oferece uma nova dimensão à noção de pertença da comunidade de praticantes da dança do ventre. Os recursos da internet trouxeram visualidade, quase física, além da proximidade com integrantes antes inacessíveis. Assim, mulheres que não se conhecem imaginam-se unidas pela prática em comum, trocam dicas, atualizam-se e projetam-se profissionalmente. Vídeos, chats, fóruns de internet, além de eventos como workshops e festivais funcionam como agregadores de pessoas com um interesse comum, e, portanto, passam a segurança da pertença a uma comunidade. Na maior parte das vezes, as praticantes sentem-se mais integradas nesse contexto nacional do que nos contextos locais.

As dinâmicas das diferentes cidades implicam comportamentos diferentes entre profissionais de um mesmo local. Isso fica bastante claro na fala de uma profissional que saiu de Brasília para uma cidade do triângulo mineiro:

A Mirah\* [profissional de um terceiro estado] já tinha me dito que nessas cidades era realmente pior. Eu achava que Brasília era um ambiente ruim, de

competição, mas nem se compara com o triângulo. (...) Só quem aparece são as donas dos estúdios, elas que dão aula; quando muito, são as alunas delas que “herdam” uma turma ou outra. É tudo fechado. (...) A Lu \* [profissional famosa de São Paulo], quando me encontrou nesse show, falou pra dona: ‘Menina, você tem que ter ela como professora do seu estúdio, ela é espetacular!’. A fulana riu amarelo, né? Mas nem olha na minha cara, não me cumprimenta, nada. (Ju)

Em Brasília, onde o número de profissionais e de espaços que oferecem a dança é exponencialmente maior, há também competitividade. O comportamento, todavia, é diferente, mediado, na maioria das vezes, por relações cordiais. Soube de casos de brigas explícitas entre estúdios e entre profissionais, mas a cordialidade forçada é a regra, nos moldes das relações tradicionais de trabalho corporativo. Tive a oportunidade de me sentar, em um restaurante que oferecia shows de dança do ventre, na mesma mesa das proprietárias de duas escolas brasilienses rivais, sendo eu também proprietária de escola. O encontro foi incidental. O desacordo entre essas escolas incluía marcação de espetáculos para datas coincidentes, proibição de professoras lecionarem na escola antagonista e briga de mensalidades (uma das escolas chegou a oferecer desconto de 50% na mensalidade para quem viesse da outra escola). Na ocasião do show, toda a conversa foi entremeada por críticas disfarçadas de ironia, até chegar um estranho momento de acusação aberta: “ah, fulana, mas você faz show por R\$50, né? Vamos combinar que não é bom para nosso mercado”. No que a outra responde que a dança é dela para negociar como quer. Ainda assim, momentos depois voltavam a se afirmar amigas.

Em Brasília, as praticantes e profissionais se organizam em grupos por afinidade com esse ou aquele estúdio de dança, o que, na verdade, reflete afinidades entre professoras que trabalham neste ou aquele espaço. Assim, um evento organizado pela escola X poderá contar com a presença de familiares e amigas de suas alunas, mas a presença de alunas e professoras de outra escola é incerta. A título de ilustração, relato um estranho diálogo que tive recentemente. Uma professora de minha escola organizou, pela segunda vez, uma oficina em um outro estúdio, não especializado em dança do ventre. Convidei-a para fazer o evento seguinte em meu estúdio, mas recebi a seguinte

resposta: “Não sei, acho melhor fazer em um lugar neutro, porque senão as alunas do (outro estúdio) podem não vir porque não gostam de fazer aula aqui” (W.).

Nas escolas especializadas, as turmas são separadas por níveis de aprendizado: iniciante, intermediário e avançado. Cada escola, em princípio, determina o conteúdo de cada nível. Observa-se, contudo, que, em sala de aula, é a professora quem comanda o ritmo e o conteúdo a ser ensinado a partir de seus próprios princípios e, em alguns casos, a partir do interesse despertado pela turma. Uma professora, quando perguntada sobre o que constitui o nível avançado, afirmou: “a menina sabe dançar com tudo, com bastão, com espada, com véu duplo...” Outra professora, por sua vez, acredita que nesse nível devem ser ensinadas alternativamente técnicas e noções de construção coreográfica e leitura musical.

As aulas costumam iniciar com um alongamento. Nos níveis mais elementares, a professora pode fazer um aquecimento dançando uma música, mormente uma improvisação que as alunas acompanham, onde são exercitados os passos básicos. Em seguida, inicia-se o ensino de movimentos, passos e seqüências específicas. Se a turma está aprendendo uma coreografia sem vistas à apresentação pública, passam a coreografia algumas vezes e tiram dúvidas. Por fim, alongam novamente ou utilizam técnicas de relaxamento. Caso a apresentação esteja próxima, toda a aula é utilizada para o ensaio e dispensa-se o relaxamento.

## **Os chás**

As escolas, além de proverem o ensino, proporcionam eventos internos chamados “chás”, conhecidos também como *haflas* (plural livre para a palavra árabe *hafla*, que, em português, traduz-se por “festa”) ou saraus. São um evento monotemático, onde alunas, professoras e convidadas apresentam o resultado de seus estudos, geralmente fazendo solos, duos ou trios. No intervalo das danças são servidos refrigerantes, sucos e petiscos diversos, incluindo especialidades da cozinha árabe (pastas de grão de bico e berinjela, quibes, esfihas). Apenas uma das escolas visitadas servia, de fato, chá, e não servia comida árabe, sendo oferecidos salgadinhos e *petit-fours*. A sala de aula é decorada, há mudança na iluminação e podem ser dispostas mesas de armar, almofadões ou apenas cadeiras. As apresentações se iniciam usualmente com uma professora interpretando uma música clássica. Os solos das alunas e professoras então se seguem,

com pequenos intervalos para que os convidados possam se servir e interagir. O público dos chás é constituído de alunas, namorados e amigos das alunas e alguns admiradores da dança.

A função do chá é, na maioria das vezes, proporcionar oportunidade para que as alunas desenvolvam autonomia, isto é, criem, coreografem e se apresentem sozinhas, além de ganharem a experiência de dançar próximo ao público. Para muitas admiradoras e praticantes da dança, o chá figura como a oportunidade mais agradável de apreciar a dança devido à proximidade da artista com o espectador: diferentemente dos shows em palco, que geralmente implicam interpretações grandiosas, no chá a artista pode apresentar repertório mais intimista, e a troca de olhares com o público impacta em sua expressão.



Um “chá” em Brasília

Esse tipo de evento pode também fazer as vezes do festival de fim de ano – conhecido em Brasília como “espetáculo” – quando as professoras não contam com o apoio de um estúdio para a realização de um evento de grande porte. Em Brasília, o chá pode acontecer em um salão de festas de prédio residencial, na casa de uma das alunas ou pode-se locar o espaço da escola de danças onde a realizadora atua. Tive a informação de que, em São Paulo, a locação de um estúdio prestigioso para a realização

de uma festa de alunas de uma professora “badalada” poderia custar aproximadamente o valor do aluguel de um teatro pequeno em Brasília: R\$1500,00. Esse expediente, portanto, substitui, em São Paulo, os pequenos festivais intermediários entre o início do ano letivo e o espetáculo de fim de ano.

#### **4.2. O teatro**

As escolas promovem também um evento de grande porte em teatro, o “espetáculo”. Constituído de esquetes coreografadas e de solos – na maior parte das vezes, improvisados – de profissionais, o espetáculo é o ponto alto da agenda das escolas em Brasília quanto em São Paulo. Toda a escola é mobilizada e, em todo o Brasil, é comum que tragam uma profissional de São Paulo para abrir e fechar o evento. Este tipo de evento tem a intenção de apresentar o máximo de variedades possível, cobrindo a dança classicamente egípcia, suas interpretações folclóricas e fusões; com duração aproximada de duas horas, cada turma apresenta uma coreografia feita pela professora. No último espetáculo que presenciei, em novembro de 2011, vi um total de 21 esquetes.

O espetáculo implica um investimento alto para a escola e para as alunas, com figurinos que chegam a custar mais de um salário mínimo, além dos valores pagos para as lembranças do momento, em filmagem e fotografia. É o evento mais importante e mais valorizado, pois implica a ocupação de um espaço pouco comum para a dança, o teatro. Considerado como o espaço artístico mais privilegiado pelo senso comum, o palco representa a instância artística em potencial e tudo nele evoca mistério ao elenco da dança do ventre, formado, no mais das vezes, por mulheres que têm no espetáculo de dança do ventre seu primeiro contato com o universo artístico-criativo. O próprio vocabulário do teatro, utilizado pela organização do espetáculo, invoca, tanto à aluna que se apresenta pela primeira vez quanto à professora que há anos se esforça para manter-se sobre o palco, respeito, medo e veneração compatíveis com um espaço de acesso restrito, como um templo. Tal postura pode ser entendida por um curso oferecido por uma professora de Brasília em 2011: intitulado “vocabulário do teatro para bailarinas”, o curso pretendia tornar claras expressões como “proscênio” e “rotunda”. Os herméticos termos para a frente e o fundo de palco (termos aos quais as professoras

sempre recorrem para orientar as alunas em seus posicionamentos dentre de uma coreografia) foram utilizados por aquela professora em uma enquete com o objetivo de atrair mais participantes.

No aquecido mercado cultural de São Paulo, o aluguel de um teatro para a realização de uma espécie de festival de formatura das alunas, em que praticamente todo capital vem da venda de ingressos e não conta com apoios institucionais, é inviável para agentes artísticos autônomos ou escolas muito pequenas e sem o prestígio de uma bailarina renomada. Se em Brasília a diária de um teatro com aproximadamente 400 lugares custa em média três salários mínimos e meio, em São Paulo um espaço com 600 lugares custa ao produtor aproximadamente sete salários-mínimos. Desse modo, profissionais que não conseguem financiar um espetáculo para promover a própria dança recorrem a festivais pagos ou às baladas. Como sublinha uma bailarina “top” de São Paulo, “espetáculo é um jogo de poder; ninguém faz para ganhar dinheiro<sup>42</sup>”. Em Brasília, igualmente, trata-se de uma oportunidade para firmar a capacidade artística de uma escola ou outra: dominar o espaço da dança clássica é um modo de legitimar a dança do ventre como entretenimento e nota-se uma competição velada entre os estúdios da cidade quanto à melhor utilização dos recursos de palco. Isso pode ser visto no comentário de uma bailarina em relação a um espetáculo de uma escola de Brasília: “O tema era ‘o mundo na dança e a dança no mundo’, algo assim. Aí tinha um pano no cenário e um globo, dessas bolas de criança, desse tamaninho, pendurado no centro do palco<sup>43</sup>.” Aqui, a proporção do cenário em relação ao palco foi a razão do incômodo da expectadora. O comentário, realizado entre professoras e alunas de outro estúdio, que investiu em um cenário luxuoso, resultou em escárnio generalizado.

### **4.3. A balada**

Inexistente em Brasília, a balada árabe é um evento noturno realizado em boates de São Paulo. Esse tipo de evento movimenta a cena da dança do ventre ao unir músicos, bailarinas, amadoras e admiradores da Dança. As primeiras baladas,

---

<sup>42</sup> Pris, comunicação pessoal.

<sup>43</sup> Lana Duarte, comunicação pessoal.

estabelecidas há menos de 10 anos, consistiam em eventos voltados à colônia árabe de São Paulo. Quando a primeira casa fechou, um músico sírio estabelecido em São Paulo, Tony Mouzayek, “inventou” a primeira balada aberta ao público em geral. O espaço, chamado Atílio, inspirou a criação de outras baladas, que se diferem pelo nível de sofisticação do ambiente, qualidade da banda e, mais relevante, prestígio da bailarina principal da noite.

A balada é, na verdade, a única oportunidade da menina que não tem estúdio para mostrar o trabalho, levar as alunas. Aparecer, enfim. Lá e o *trash* Mercado Persa<sup>44</sup>. A balada é a chance da total anônima dançar na mesma noite em que as grandes dançam (Pris Junqueira).

Em uma quarta-feira de abril de 2011 fui à mais popular dessas baladas de então, que acontece em uma boate no bairro Itaim Bibi chamada “Ali Babar”. Ao chegar, a primeira impressão foi a de estar em uma boate comum, à exceção de uma leve decoração com panos no teto. No som mecânico, música americana eletrônica. Combinando com a decoração da casa, os garçons vestem-se ao estilo libanês, com *kafiehs* (lenço), bombachas, coletes e botas. No cardápio, drinks e petiscos da culinária árabe a preços exorbitantes. Entre os frequentadores, muitas mulheres de faixas etárias variadas – algumas acompanhadas – e poucos homens, o que confirma a impressão que tinha antes de visitar o lugar: trata-se de um evento para mulheres, como todos os outros eventos de dança do ventre costumam ser. Algumas moças vestidas com figurino de apresentação e cobertas por um véu de dança (amarrado no corpo) passavam por entre as mesas. Havia apenas uma mesa disponível, longe da pista de dança. Como outros frequentadores que não conseguiram boa visão do espaço de show, precisei me levantar para ver os artistas.

Alguns músicos da banda, composta por tecladista, baterista, derbakista, tocador de daff (espécie de tamborim), baixista, guitarrista e vocalista, fumavam do lado de fora, bem como algumas frequentadoras. Eles entram e começam o show tocando uma música “clássica”. O cantor convida as frequentadoras a ocupar a pista de dança, que aos poucos é tomada por aproximadamente vinte mulheres. A maioria fazia movimentos simples, apenas movendo os quadris ao som da música. Outras poucas

---

<sup>44</sup> Evento anual de grande porte que reúne feiras, oficinas, shows e mostras competitivas.

desenvolviam shows à parte, executando movimentos de alta complexidade, como que para mostrar a alguém o resultado dos esforços de sala de aula ou, mais provavelmente, para tentar chamar a atenção do vocalista do grupo, que recruta bailarinas para este e outros eventos, além de vender a oportunidade de figurar na capa de seus cd's (que atualmente totalizam quase cem unidades). Percebia-se que todas as mulheres que se deslocaram para a pista fazem ou fizeram aulas regulares de dança: movimentos estudados e analisados, com atenção para postura e posicionamento dos braços, em maior ou menor grau de “limpeza”.



Freqüentadora da balada

Depois de três músicas em que as freqüentadoras dançavam livremente, o cantor anuncia o início do show. As freqüentadoras se afastam e entra em cena a bailarina Nefertari, uma das mulheres que estava circulando entre os freqüentadores. A bailarina se apresenta no nível do público, que abre uma roda para que ela possa se apresentar. Seu show consiste em duas músicas. Em seguida, o cantor chama a atração principal da noite. Trata-se de uma professora do estúdio da bailarina mais conhecida do

Brasil. Contrariamente à bailarina anterior, esta permaneceu oculta até a entrada em cena, como uma indicação de profissionalismo – denotar mistério e distanciamento do público quando fora do espaço de show são atitudes esperadas de uma bailarina de alto nível, segundo os preceitos largamente aceitos e seguidos pelas profissionais brasileiras.



Banda na balada



Roda de dabqç

Com o fim do show principal, o cantor conclamou o público a fazer parte da roda de dabqe, dança popular de origem sírio-libanesa, que se dança em roda, de mãos dadas, marcando o ritmo com saltos curtos e fortes pisadas.

Um músico permaneceu no centro da roda tocando tabl, instrumento parecido com uma zabumba. A roda era composta, em sua maioria, por mulheres. Em seguida, desfez-se a roda e das caixas de som passou-se a ouvir música eletrônica mecânica. Outras bailarinas iriam se apresentar na noite depois desta pausa. Na saída, enquanto eu aguardava o carro da amiga chegar do manobrista, iniciei uma conversa com uma freqüentadora que logo soltou: “Vai entrar? Tá cheio de arabão aí!”. Sua amiga, por sua vez, completou: “Cheio de árabe lindo!”

#### **4.4. O restaurante e a festa particular**

No “restaurante”, que pode ser um bar, cervejaria, pub ou qualquer estabelecimento noturno, observa-se maior variedade de público. Em Brasília há pouquíssimos espaços do gênero, geralmente estabelecimentos de cozinha árabe. A oportunidade de dançar em restaurantes é disputada pelas bailarinas, pois, apesar do cachê ser sempre considerado baixo, a visibilidade é maior, com a possibilidade de surgirem oportunidades de contratos particulares – as festas particulares são menos cansativas e o cachê é aproximadamente o dobro do recebido em restaurantes.

Em geral, a bailarina chega pronta para dançar, visto que estes estabelecimentos não dispõem de camarins. Por sobre o figurino, veste a *abaya*, um sobretudo com mangas e capuz, usualmente de cores escuras.



Bailarinas chegam para dançar em chopperia do DF

Podem dançar de cinco a oito músicas divididas por blocos. Entre as apresentações, na maior parte das vezes, as artistas ficam na cozinha, depósito, dispensa ou, mais raramente, no escritório da gerência, quando há. Acompanhei uma dupla de artistas a seus shows quinzenais em uma cervejaria de Taguatinga, cidade-satélite de Brasília, onde dançam há mais de quatro anos. Suas apresentações acontecem durante o intervalo e o fim do jogo de futebol, visível em vários aparelhos de televisão. Descrevo a rotina observada em 23 de março de 2011:

22:00 – A bailarina Daram, que mora no Lago Norte, chega à Asa Sul para encontrar-se com a bailarina Juliana, em cujo carro seguem para Taguatinga Norte. A cada semana revezam no uso do veículo. Ambas estão com figurino e maquiadas, com *abayas* pretas, levam pequenas valises e espadas. No caminho, combinam rapidamente as músicas que irão dançar, passando trechos dos cds pelo som do automóvel.

22:30 – Chegam ao restaurante pelos fundos, onde aguardam alguns momentos até que um segurança as recepciona e abre o depósito onde ficam. Ele sai

para buscar cadeiras e uma mesa para que se acomodem. No depósito, caixas, um freezer de marca de cerveja sem uso, balanças, copos, baldes etc. As bailarinas se acomodam e aguardam pelo momento da entrada em cena. Pergunto quanto às acomodações:

Nossa, aqui tá muito é ótimo. Tem cada lugar horroroso... Como estamos aqui [trabalhando] há muitos anos, eles trazem a mesa, a água, fazem tudo o que a gente precisa, são uns doces. A gente se diverte. (...) Já fiquei em pé na cozinha, com fedor de fritura, uma caca<sup>45</sup>.

Na área de clientes, um duo de bateria e violão elétrico toca repertório que varia do rock internacional de fins dos anos 1980 aos sucessos da MPB de rádio. Os televisores, ligados mas silenciosos, passam um jogo de futebol. O espaço é amplo e tem diversas mesas ocupadas, com clientela variada: um bom número de casais, alguns grupos de homens, outros grupos mistos. Uma das bailarinas havia dito, antes, que era bom quando iam grupos de “meninas que dançam”, i.e., praticantes da dança, que animavam mais a noite.

22:45 – Começam a dançar. A música de entrada, uma clássica, é dançada com o véu. Uma das bailarinas dança no lugar, na frente do pequeno palco dos músicos, enquanto a outra circula pelo ambiente. Uma cliente se levanta e dança junto à bailarina por longo momento, o que não é muito usual. Ao fim, o mesmo segurança que as recebeu segura os véus e entrega os snujs para a próxima dança. A situação se inverte, com uma bailarina mais estática na parte central do salão enquanto a outra circula. Recolhem-se para o camarim improvisado, bebem água e retocam a maquiagem. O duo volta a tocar.

---

<sup>45</sup> Daram, comunicação pessoal.



Bailarina com snujs no DF

23:10 – As bailarinas retornam com a espada. Ambas circulam. Ao fim, entregam o acessório para o segurança e seguem dançando uma música pop; chamam o público feminino para dançar com elas. As mulheres se levantam e se divertem com as bailarinas. Dançam mais uma música para encerrar o show. Ambas receberam o cachê ao fim do show, seguem para casa. No trajeto de volta ao Plano Piloto, apenas breves comentários sobre uma frequentadora que, empolgada, monopolizou uma das bailarinas durante o convite para dançar.

Perguntei a uma das artistas por que ela percorre tão longa distância por um cachê considerado baixo. “Dançar em restaurante é divertido”, foi a resposta. Quando vai sozinha, não fica tão animada. De fato, o cachê de aproximadamente 1/3 de salário mínimo, recebido quinzenalmente, não parece suficiente para arcar com os custos de manutenção da bailarina. Os figurinos, impecáveis, custam, em média, R\$500,00 cada, podendo chegar a R\$1000, os modelos mais luxuosos. A maquiagem também não pode ser de má qualidade, as unhas devem estar feitas e a gasolina é outro custo a ser considerado. Algumas bailarinas com quem conversei queixaram-se ainda de situações que as constrangeram, como comentários grosseiros ouvidos durante as danças, má-recepção por parte do público – geralmente mulheres enciumadas – ou descaso do contratante, que exige que a bailarina dance mais do que o combinado. No espaço descrito, um segurança acompanha a bailarina durante seu trajeto pelo restaurante, mas isso não corresponde ao padrão.

Os sentimentos quanto às festas particulares são igualmente ambíguos. A rotina é parecida com a vivida nos restaurantes: a bailarina chega, dança, recebe o cachê e volta para casa. Em geral o show com as bailarinas é o ponto alto da festa e costuma ser surpresa, portanto a entrada da bailarina é feita também pelos fundos da casa e as acomodações podem também ser improvisadas. Ouvi de uma bailarina que ela precisou ficar esperando na área de serviço de um apartamento, em pé, até sua entrada. Em outro caso, a bailarina entrou pela frente da casa, pois a festa acontecia na parte da piscina, mas precisou aguardar o momento de sua entrada em cena confinada em um lavabo diminuto. A recepção dos espectadores à artista, neste caso, é mais melindrosa. Muitas vezes a bailarina é contratada como um presente para o aniversariante ou mesmo um presente da dona da casa para os convidados e, em sua maioria, o show é uma surpresa. Alguns convidados não gostam ou não sabem como reagir diante da artista.

Pode-se observar, com isso, que o público consumidor da dança do ventre é majoritariamente endógeno. A maior parte dos expectadores dos espetáculos de dança do ventre é formada por parentes e amigos das alunas, além de praticantes em geral. Diferentemente de outras danças consideradas “étnicas”, como o flamenco e as danças indianas, a dança do ventre não atrai público externo, interessado em dança como expressão artística. Trata-se, portanto, de uma espécie de código artístico fechado, por um lado. Por outro, a invisibilidade da dança é um resultado da desvalorização das tradições culturais de caráter popular<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Para uma reflexão a relação entre o Ministério da Cultura do Brasil e as expressões de cultura popular, ver Carvalho, 2008.

CAPÍTULO III  
A TRANSNACIONALIZAÇÃO DA DANÇA DO VENTRE

*Este mundo ambíguo, multivocal, torna cada vez mais difícil conceber a diversidade humana como culturas independentes, delimitadas e inscritas. A diferença é um efeito de sincretismo inventivo*

(James Clifford, Experiência Etnográfica, 19)

**1. “Um oriente ao oriente do oriente”: feiras mundiais e a disseminação da *danse du ventre***

Como abordar uma dança “oriental” que é praticada, ressignificada, remodelada, enfim, construída globalmente? Para compreender os caminhos dessa dança até as escolas brasileiras é preciso um olhar aproximado para o fenômeno da colonização franco-britânica do Oriente Médio e do Norte da África, áreas geográficas que têm essa matriz de movimento como prática nativa. É sabido que ocidente e oriente são elaborações discursivas. Elásticos, os conceitos não se detêm na definição de rígidos blocos geográficos; resumem antes estruturas culturais e políticas construídas historicamente e diluídas em elementos cotidianos diversos. Raymond Williams afirma que leste e oeste como conceitos sociais têm uma história anterior à da moderna expansão européia:

A primeira forma européia provém da divisão *leste-oeste* do Império Romano, de meados do S3. Há um contraste muito forte e persistente na divisão da Igreja cristã em **ocidental** e *oriental*, desde o S11. A essas divisões internas (...) sucederam-se definições do Ocidente como cristão ou greco-romano (nem sempre a mesma coisa) em contraste com um *Oriente* definido como o Islã ou, de modo mais geral, como as terras que se estendiam do Mediterrâneo à Índia e à China. Os mundos **ocidental** e *oriental* foram definidos, portanto, a partir do S16 e S17 (...), evidentemente da perspectiva européia (2007: 300. Grifos no original).

Localizar as aplicações deste binarismo, bem como os essencialismos que dele se originam, implica historicizar tais fenômenos. Como consequência, retoma-se a profundidade, a complexidade e as ambigüidades históricas e ideológicas dos conceitos de ocidente e oriente.

O termo “oriental” foi amplamente empregado na Europa para designar “a Ásia ou o Leste, geográfica, moral e culturalmente” (SAID, 1990:42). Mais que um adjetivo, “oriental” tinha no século XIX – e ainda o tem – estatuto de signo. Assim, era imediatamente localizado e entendido o que queria dizer um especialista quando falava da personalidade, dos hábitos, do modo de produção orientais. Mais ainda, indicava eficientemente aspectos da construção política, moral e cultural européia sobre o Oriente Médio e Norte da África, fixando um imaginário, como explica Edward Said em seu “Orientalismo” (1995):

Ora, um dos desenvolvimentos importantes do orientalismo do século XIX foi a destilação de idéias 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 (pp.211-212).

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 incoerência e a violência árabes (etnia agora cristalizada na imagem do terrorista) não se sobrepusessem, na contemporaneidade, aos da sensualidade e da passividade árabes.

As medidas colonialistas para enquadrar e fixar tais estereótipos englobavam, como vimos no primeiro capítulo, alterações coordenadas e paulatinas nas estruturas políticas, organizacionais, culturais e arquitetônicas dos países dominados. Retomando a frase de Timothy Mitchell citada no primeiro capítulo desta tese a respeito da colonização do Egito, “nenhum outro lugar no mundo no século XIX foi

transformado em tamanha escala para servir à produção de uma única indústria” (1988: 24).

Em artigo sobre a dança do ventre nas grandes feiras mundiais, o arquiteto Zeynep Çelik e a historiadora da arte Leila Kinney (1990) mostram como tais eventos, entendidos como maciças estruturas de dominação colonial, foram cruciais na sedimentação do imaginário sobre o árabe. Essas “exibições de tipo quase etnográfico” (SAID, 1995:155) levavam para o continente europeu uma amostra do exotismo, do “atraso tecnológico” e, conseqüentemente, das possibilidades de exploração das terras colonizadas, em uma espécie de experiência de imersão etnográfica, mas como em uma maquete:

As exposições universais do século XIX eram construídas como microcosmos que resumiriam a totalidade da experiência humana – passado e presente, com projeções do futuro. Em sua ordem cuidadosamente articulada, elas também representavam as relações dominantes de poder<sup>47</sup> (Kinney e Çelik, 1990:36).

Os autores ressaltam que a própria arquitetura dessas exposições era projetada para destacar aspectos determinados da sociedade representada em consonância com o interesse europeu corrente e reforçar as relações de poder em geral através da representação. 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-artes (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. A dualidade centro-periferia dessa arquitetura proporcionava ao visitante a sensação de contato com o elemento pitoresco de outras culturas na segurança de seu próprio país, como em uma viagem ao redor da terra sem eventuais perigos ou desconfortos. Em 1878 o pavilhão da Argélia, colônia francesa de grande peso, foi alocado diante do Palácio Trocadero, com arquitetura eclética que remete ao imaginário islâmico, mas

---

<sup>47</sup> *The universal expositions of the nineteenth century were intended as microcosms that would summarize the entire human experience -past and present, with projections into the future. In their carefully articulated order, they also signified the dominant relations of power.*

cujos “localização, tamanho e forma como um todo criava uma imagem como pai/patrão protetor com os braços em volta da vila colonial<sup>48</sup>” (Kinney e Çelik, 1990:37). Do mesmo modo, em 1889, as colônias francesas foram alocadas entre o Quai d’Orsay e a *rue* de Grenelle, disposição que intentava reforçar a percepção do poder ultramarino da França<sup>49</sup> (*ibid*).

As feiras mundiais foram provavelmente o elemento mais importante na consolidação do imaginário sobre o “oriente” e o oriental. Seu potencial de fixação de estereótipos sobre as colônias era maior, inclusive, que o de outras mídias, como destacam Kinney e Çelik:

Elas expandiram significativamente os mecanismos persuasivos de relatos previamente estabelecidos sobre outras culturas; as exposições eram mais poderosas que as descrições pictóricas, literárias ou jornalísticas porque elas apresentavam simultaneamente os campos discursivos físico, visual e educacional, organizando um raio de ação de respostas perceptivas a uma hierarquia global de nações e raças<sup>50</sup>.

Importa observar que a arquitetura de tais massivos eventos era “animada” com a presença de nativos. Esses eram alocados em determinadas áreas e performavam tarefas como tecelagem, fabricação de cerâmica, entre outros produtos locais, em espécies de *tableaux-vivants*. Mesmo egípcios que visitavam a exposição eram colocados na posição de objetos exóticos à disposição do olhar curioso do europeu. Monarcas “orientais” não escapavam dessa posição: na exposição parisiense de 1867, o quediva do Egito foi alocado no palácio “cenográfico”. O mais impressionante dessa situação é saber que ele descobriu *in loco* que a exposição egípcia procurava simular uma Cairo medieval; o quediva, então, saudava os visitantes emulando a cordialidade medieval. Anos antes, na exposição de 1846, o príncipe Ibrahim do Egito, ao visitar inadvertidamente uma tenda onde se podia apreciar a carcaça de uma baleia, foi reconhecido pelo apresentador e surpreendido ao ser anunciado como parte da atração:

---

<sup>48</sup> (...) *but its siting, size, and form as a whole created an image of France as a protective fatherlmaster with his arms encircling the colonial village.*

<sup>49</sup> Kinney & Çelik, 1990:37.

<sup>50</sup> *They significantly expanded the persuasive mechanisms of previously established accounts of other cultures; the expositions were more powerful than pictorial, literary, or journalistic descriptions because they presented simultaneously a physical, visual, and educational discursive field, organizing a range of perceptual responses to a global hierarchy of nations and races* (Kinney & Çelik, 1990:37)

pela pechincha de uma exposição, o visitante poderia ter duas: a baleia e o monarca do Egito (MITCHELL, 1988: 47).

A representação, portanto, era intensificada pela presença de autênticos orientais e os produtores perceberam que os lucros aumentavam onde o freqüentador da feira pudesse apreciar os diferentes modos de vida dos territórios conquistados. Assim, em 1878, foram acrescentados teatros à programação. Cortejos matrimoniais, situações de barganhas em feiras, entre outros acontecimentos “pitorescos” e “exóticos”, eram encenados, transformando, assim, a exposição universal em um evento que abarcava as esferas documental e do entretenimento. A dança do ventre era, desde o princípio, a mais disputada das atrações: na feira de 1889, registrou-se que duas mil pessoas eram atraídas pelos shows de *danse du ventre* por dia<sup>51</sup>. Uma dança do ventre profundamente modificada em relação ao que se experimentaria dela em seus *loci* de origem: coreografada, emoldurada por um palco e, principalmente, mais carregada de apelo erótico, como iremos melhor explorar no capítulo seguinte. É a epigênese da dança do ventre tal como hoje a conhecemos.



Ilustração de Alma Aicha, no café da *Rue du Caire*, Paris, 1889. (Zeinep, 1992:25)

---

<sup>51</sup> Anouar Louca, *Voyageurs et écrivains égyptiens en France aux XIXe siècle* (Paris: Didier, 1970), 193-94. Apud Kinney & Çelik, 1990: 39.

Nos Estados Unidos, uma feira mundial também foi responsável pela difusão da dança do ventre. O termo *belly dance* teria sido cunhado na World's Columbian Exposition, em Chicago, em 1893. Solomon Bloom, o produtor e gerente da seção Midway Plaisance, um boulevard com diversas opções de entretenimento, foi um dos responsáveis por levar a dança que assombrou a sociedade vitoriana dos Estados Unidos da virada do século XIX e muitas praticantes norte-americanas creditam a ele a disseminação da alcunha *Belly Dance*<sup>52</sup>.



*O Midway Plaisance da World's Columbian Exposition*

Em sua visita à *Exposition Universelle* de Paris em 1889, Sol Bloom ficou impressionado com o pavilhão argelino, principalmente com a dança das jovens *ouled nail*. Negociou, então, com o produtor francês, a exclusividade para levar todo o grupo de artistas – que incluía acrobatas e engolidores de escorpiões – para a América do Norte<sup>53</sup>, ainda sem ter certeza de que conseguiria montar um evento condizente com tal atração. Voltou imediatamente aos Estados Unidos e pouco depois soube da premente

---

<sup>52</sup> Ver [gidedserpent.com](http://gidedserpent.com); [shira.net](http://shira.net)

<sup>53</sup> Carlton, 1994:3.

exposição de Chicago de 1892. Conseguiu, depois de negociações diversas, o cargo de gerente da Midway Plaisance, espaço mais prestigiado da feira, com pavilhões que simulavam vilas turca, argelina, javanesa, austríaca, alemã, irlandesa, húngara, “esquimó”, entre outras. Como entretenimento, bazares, cafés, passeios de balão e a maior das novidades: a roda-gigante, inventada para aquele evento pelo engenheiro George Ferris. 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.



Interior do teatro da *Cairo Street*, Chicago, 1892

No pavilhão argelino de Sol Bloom, as *ouled nail* dançavam sons “orientalizados” criados e executados pelo próprio produtor. Bloom talvez estivesse repercutindo as impressões dos europeus que, após a experiência da exposição parisiense de 1900, descreviam a música dos quarteirões islâmicos com adjetivos como “bizarra”, “estranha”, “selvagem” e “irritante aos ouvidos europeus” (zeinep, 1992:24). Não são claras, no entanto, as razões para que não houvesse músicos acompanhando as artistas argelinas: ao invés do derbake, o som de um piano proporcionava base para a

dança. No que acreditava ser uma melodia oriental, Bloom criou, segundo a pesquisadora Donna Carlton (1994), uma das músicas mais populares nos Estados Unidos:

A melodia, que poderia ser genuinamente argelina em sua origem, é conhecida por diversas gerações de crianças que assistem a desenhos animados. Incontáveis crianças aprenderam a “Hoochy Coochy Song” a partir dos desenhos animados ou através de colegas. (...) É evidente que a canção se entranhou na cultura popular americana<sup>54</sup>.

Para Carlton, a feira de Chicago foi responsável pela popularização do orientalismo nos Estados Unidos. Imagens que remetiam à fantasia dos haréns eram colecionadas pelos homens; cartazes de propaganda de cigarro com motivos orientalistas eram afixados nos bares. A *danse du ventre* era atração em shows burlescos e casas vaudeville. Já em 1920, a dança era corrente em casas de show em geral e no cinema, explorada por artistas como Ruth St. Dennis e Maud Allan (Dox, 2006:53). O imaginário orientalista na América começa a se formar e, dos teatros e cabarés, o figurino, os trejeitos e movimentos corporais inspirados nas artistas da World’s Columbian Exposition ganham corpo e vida próprios, passam ao cinema e, a partir dessa nova mídia, inspiram as artistas egípcias.

Assim, oriente e ocidente se comunicam na criação e recriação de uma nova linguagem. Na dança do ventre as distinções entre ocidente e oriente parecem incrivelmente mais densas e surpreendentemente mais fluidas. Esse oxímoro pode ser ilustrado pela criação, em 2002, da companhia de dança norte-americana Belly Dance Super Stars and the Desert Roses (BDSS). Idealizada pelo produtor Miles Copeland, a companhia trazia, em seu início, cinco bailarinas, sendo quatro brancas e uma negra - a cubano-americana Amar Gamal -, todas magras, bonitas, jovens e com figurinos riquíssimos. A proposta era inserir a dança do ventre no *showbusiness* americano, ou seja, no circuito de alto consumo da dança, transformando a companhia em algo próximo às grandes companhias de danças típicas, como irlandesa Riverdance (que, por

---

<sup>54</sup> *The melody, which may be genuinely Algerian in origin, is known to generations of cartoon-viewing youngsters. Countless children have learned the “Hoochy Coochy Song” from cartoons or from playmates (...). It is evident that the song became entrenched in American popular culture (CARLTON, 1994:17).*

enfrenta também questionamentos parecidos aos da companhia de Copeland). Segundo o produtor, a dança do ventre necessita de uma “transfusão de imagem” (BOCK, 2005).

As BDSS excursionaram pelos Estados Unidos e pela Europa e, com suas coreografias minuciosamente calculadas e shows bem produzidos, tornaram-se muito populares globalmente. Ao longo dos anos, as integrantes originais, com exceção da coreógrafa mais famosa, Jillina, e da integrante Sonia, seguiram com suas carreiras solo, abrindo espaço para novas integrantes, como a argentina Saida (que já era muito popular no Brasil antes de se tornar uma BDSS). Em 2010 todas as integrantes originais já haviam sido trocadas. Mais que uma companhia de dança, a BDSS virou uma marca que vendia cd's (com coletâneas de músicas egípcias e algumas gravações características da “*world music*”, com mixagens de sons de outras partes do mundo em batidas ocidentais), dvd's, cursos, shows e, indiretamente, uma nova representação da dança “oriental”, com todas as possibilidades de fusões a que as praticantes têm direito. Depois que a BDSS Sonia apresentou fusão de dança do ventre com hula, por exemplo, passou-se a ver essa mesma fusão performada por bailarinas de todo o mundo. Do mesmo modo, uma outra modalidade afim, o *belly dance tribal* – fusão de elementos da dança do ventre, dança indiana, *street dance* e flamenco, estilo desenvolvido em São Francisco em fins dos anos 1970 – passou a ser conhecida pela massa das praticantes brasileiras com a ampla difusão do primeiro DVD de performances em estúdio da companhia, que apresentava os impressionantes isolamentos da então desconhecida e agora cultuada Rachel Brice.

Em sua dissertação de mestrado, onde analisa a apropriação da dança do ventre nos Estados Unidos, a americana Sheila Marie Bock (2005) observa que a dança hollywoodiana das BDSS suscita diferentes reações por parte das praticantes. Pelo lado positivo, suas interlocutoras destacaram que, apesar de não performarem uma dança egípcia, turca ou libanesa, mas sim uma fusão americana, as BDSS deixam isso claro. A visibilidade trazida à dança por elas podem trazer bons frutos para as profissionais locais, pois quem assiste aos shows pode procurar a professora mais próxima (pp. 3-4). Assim, atuando globalmente, a dança da companhia americana, ainda que apresente uma versão esbatida (demasiado ocidental) do que é considerada a verdadeira da dança do ventre (oriental), atua fortalecendo o trabalho local, onde as praticantes podem ter contato com outros modos de viver a dança.

As críticas das interlocutoras de Bock são mais fortes em relação à “autenticidade” da dança representada, mas passam também pela imagem da mulher que dança: como dito anteriormente, as artistas selecionadas por Copeland são todas modelos ideais de imagem do feminino como perpetuados pelas propagandas comerciais. Diferentemente dessa imagem, a dança do ventre como atividade física urbana no ocidente se firma no discurso da universalidade da prática: mulheres de todas as idades, alturas etc. No Brasil, as críticas se repetem em profusão quanto à imagem plastificada da companhia americana. Como afirmou uma colega bailarina entrevistada em Brasília:

Mais que magras, todas têm os corpos iguais: não tem uma mais baixa ou uma mais compridona: as cinturas parecem estar no mesmíssimo lugar, se colocarem elas lado-a-lado. Eu sei que pra trabalhar tem que ser magra, mas é frustrante também, não é? Dança do ventre não é isso. Eu fico só pensando nas minhas alunas (Marina).

Por sua vez, pouco se ouve sobre o estilo de dança do ventre apresentado além do “disso eu gosto/disso eu não gosto”. Apenas em um fórum de discussão na internet, vi críticas ao estilo de dança em relação ao modo egípcio de dançar. Segundo algumas participantes, a dança do ventre das BDSS era demasiadamente “limpa<sup>55</sup>”, diferentemente da dança sentimental praticada pelas egípcias. Outra colega entrevistada afirma: “Não gosto das coreografias das *Superstars* porque é tudo muito apresentável. Fazem uma leitura superficial da música. Não surpreendem a gente, fica um show mamão-com-açúcar” (Alana Samah).

Ou seja, ainda que não se atenham às distinções acadêmicas de oriente e ocidente, e que se possam realizar fusões e “limpezas” em suas próprias danças, é claro para as praticantes mais experientes que há um *modus operandi* tipicamente árabe, e este inclui elementos subjetivos, como o sentimento despertado pela música e passado ao corpo para uma interpretação poética plena. As brasileiras observam uma gradação onde há o aceitável e o que cruza limites que definem a dança (“pula o corguinho”, segundo a ex-professora de dança do ventre Marina). Sobre a expressão facial, todas as bailarinas com quem conversei são unânimes em rejeitar a carregada interpretação das egípcias na interpretação de um *taqsim* (resumindo muitíssimo, podemos entender o

---

<sup>55</sup> Aqui, a “limpeza” pode ser entendida como uma dança mecanizada, onde se podem definir com clareza os tempos do movimento.

*taqsim* como a improvisação melódica na música árabe. Para as praticantes brasileiras, o termo designa qualquer parte lenta, seja na música “clássica” – o termo designa a música orquestrada, em geral versões das canções de Oum Kalthoum, Mohammed Abdel Wahhab, Farid al Atrash ou mesmo as modernas canções românticas de Abdel Halim Hafez – ou em uma música tradicional, *baladi*. As praticantes brasileiras não diferenciam o *taqsim* do *mawwal*, a improvisação vocal). Segundo as brasileiras, a egípcia “faz caras e bocas porque entende a letra”. As praticantes entrevistadas, entretanto, não observam que há ainda a preferência do público egípcio pela interpretação dramática das músicas, principalmente quando a bailarina dança uma música que tenha sido eternalizada na voz de Umm Kalthoum, o paroxismo do nacionalismo egípcio. Todavia, a expressão facial “pré-fabricada” é igualmente desprezada. Para a bailarina brasileira, é preciso ter bom-senso em equilibrar uma interpretação sincera e convincente sem cair na situação constrangedora de imitar um sentimento que apenas as egípcias têm ao ouvir as músicas que fizeram parte de sua vida e da de seu público.

## **2. “Eu danço o meu oriente”: as escolhas da *raqsa* brasileira**

A relação da brasileira com a dança do ventre egípcia contemporânea é eminentemente afetiva, balizada principalmente pela afinidade estética em detrimento da reprodução mecânica da cena caiota. Assim, se consideram algo feio, exagerado ou potencialmente ridículo, não utilizam em suas próprias danças. Essa seleção passa pela amplitude dos movimentos, pela expressão facial – “sinto VA (vergonha alheia) demais com aquelas caras da Dina”, diz a aluna Patrícia sobre a expressão carregada de uma das bailarinas egípcias mais respeitadas dos anos 1990 e início de 2000 – e encontra maior impacto na escolha dos figurinos. As brasileiras em geral os preferem clássicos, ou seja, com saias longas e bordados ricos, com uma ou duas fendas, contanto que não seja demasiadamente profundas.

Trajes e elementos de adorno utilizados na dança variam temporalmente, assim como a moda em geral. Por mais que a dança seja entendida pelas praticantes e por leigos como uma tradição antiga e forte, os adornos, cortes da saia e bordados utilizados podem caracterizar a bailarina como mais ou menos inserida no meio da dança profissional. O figurino das artistas do século XIX, conhecidos através de

gravuras de viajantes consistia, como vimos nas imagens do primeiro capítulo, em uma saia longa (sem fendas) ou calça ampla (sem fendas), com camisa de manga longa, colete, lenço de quadril e longas fitas de tecido atadas ao cós da sobressaia, tudo sem os bordados intrincados e brilhantes que vemos hoje. Para Anthony Shay e Leona Wood (1976), o abandono desse padrão de vestimenta relaciona-se com a colonização britânica e o gradual esfacelamento dos padrões culturais turco-otomanos. Os autores observam que, além do fato de o Egito ter sido dominado diretamente pelos otomanos durante séculos, Constantinopla exportou tendências não apenas no mundo árabe, mas também para todo o leste europeu. Shay e Wood sugerem ainda que o figurino moderno pode ter sido influenciado também por outras tradições:

It is necessary to look elsewhere for the origins of the voluminous skirts, worn on the hips, and the brief spangled upper-garment half hidden by gauzy veils. These formed the dress of the nautchnee, and this was the costume in which the British were accustomed to see voluptuous dance in India (p.24).

Ainda que não se saiba apontar exatamente quando e como o figurino moderno foi adotado, a incorporação das novas tendências pelos diferentes circuitos indica influência européia e norte-americana. Segundo Nieuwkerk,

*It is not precisely known how the costume changed. According to Graham-Brown, it may have been influenced by the costume of the Indian nautch dancers, which was introduced by the British to Egypt and from there into the world of Western entertainment. Buonaventura holds that the costume was first introduced into the West and later brought back to the Middle East. Although this point needs more detailed study, picture of the Hollywood cabaret costume indicate that the two-piece costume already existed before the 1920 in the West, whereas it did not appear until the late 1920s in Egypt (1995:198 n.6).*

Nas feiras mundiais, a influência direta do imaginário ocidental sobre os figurinos podia ser testemunhada principalmente nos pavilhões argelinos. Os simulacros posteriores às apresentações nativas – já adaptadas às fantasias ocidentais – nas feiras mundiais foram um elemento importante na definição do novo figurino.

É importante notar que, no circuito dos casamentos, mais popular e, portanto, mais distanciado das tendências européias, o novo figurino foi adotado somente mais tarde (Nieuwkerk, 1995). Tal observação corrobora a hipótese de que o modelo de roupa para show e o acréscimo de bordados com miçangas e pérolas foi importado do ocidente para o Egito. Não se pode imaginar, todavia, a incorporação maciça de elementos estrangeiros tenha se incidido verticalmente; como vimos neste capítulo, o retorno de artistas para representar o Egito em grandes feiras mundiais teve provável efeito nas práticas locais.

Mesmo não sendo possível precisar a evolução do figurino até o desvelamento do ventre, sabemos que já em fins de 1930 passou-se a utilizar amplamente a *bedlah*, ou seja, o conjunto de saia, sutiã e cinturão. Para Donna Carlton, a ópera *Salome*, escrita por Oscar Wilde, pode ter sido a principal influência para a nova moda. Planejada para estreiar em 1894, a ópera foi censurada pela determinação de Lord Chamberlain, que proibia a encenação de dramas com personagens bíblicos. Em 1905, a atriz canadense Maud Allan estreou a peça em Londres com grande sucesso. Seu figurino consistia em uma saia de tecido fino, cinturão e sutiã bordados: “(...) *a decorated Orientalist female figure in the flesh. This style later became the model for the modern-day raks Sharki cabaret outfit*” (CARLTON, 1995:64).

Na chamada “era de ouro”, que caracteriza uma época glamourosa do cinema egípcio, de fins dos anos 1930 até 1959, célebres artistas como Tahia Karioka e Samia Gamal usavam o conjunto de sutiã bordado, cinturão e saia. A saia, de tecido leve e com duas fendas, deixava grande porção das pernas à mostra e o cinturão era mais amplo do que vemos hoje. Nos anos 1970, franjas muito longas eram aplicadas no sutiã e no cinturão; as saias tinham pouco volume e ostentavam fendas ainda mais profundas. Na década seguinte podiam-se ver bailarinas com cabelos curtos (como nos anos 1950) e cacheados em figurinos carregados de paetês e lantejoulas, mas não se mostravam mais os umbigos; saia e sutiã eram unidos por uma telinha. No início dos anos 1990, era moda usar franjinha nos cabelos (muito longos e pretos) e muitas franjas no cinturão; as saias eram preferencialmente de corte godê. Nos anos 2000, todavia, os figurinos sofreram radical alteração no Egito. Desapareceram as franjas e modelos curtos começaram a ser adotados. O exemplo mais radical foi um figurino utilizado pela egípcia Dina: mini-saia justa que deixava entrever um adereço que imita as alças e a parte de trás de uma calcinha fio-dental.

O repúdio das brasileiras diante dessa desromantização do figurino oriental<sup>56</sup> foi de tal dimensão que pude observar uma queda na admiração pela bailarina como um todo, não apenas por seu guarda-roupas artístico. Outros “defeitos” em sua dança passaram a ser apontados em conjunto com sua escolha de figurino, como mau-equilíbrio, meia-ponta fraca, giros fora do eixo, entre variadas questões técnicas que, metonimicamente, pareciam apontar para uma ausência de elegância (ou de técnica de balé, se formos ainda adiante na cadeia de associações). Temos outro exemplo de admiração seletiva na figura da bailarina brasileira que faz sucesso no Cairo, Soraia Zaied. Sempre admirada por suas conterrâneas e motivo de orgulho por seu sucesso, Soraia passou a se apresentar com figurinos controversos – curtos demais, decotados demais ou descaracterizados demais, segundo as praticantes brasileiras – além de acrescentar movimentos do axé e do samba em seu repertório. Ainda que sua técnica impecável seja reconhecida pelas brasileiras, pouco se tem falado a seu respeito em fóruns ou conversas informais em que se listam as bailarinas mais admiradas, apesar do sucesso crescente em todo o mundo.

### 3. A difusão do folclorismo de Mahmoud Reda

Para a profissional da dança do ventre é considerado importante conhecer e estudar as coreografias criadas pelo egípcio Mahmoud Reda, diretor da companhia estatal de dança folclórica egípcia mais conhecida mundialmente. Fundada em 1959 pelo coreógrafo que a nomeia, a *Firqat* Reda é fruto do nacionalismo nasseriano, movimento que foi abordado no primeiro capítulo deste estudo. No novo sistema político, o campesino e sua relação com a terra foram tornados símbolos dos valores *baladi*<sup>57</sup>, ou seja, nativos, característicos em sua especificidade egípcia. Como alegoria do Egito, o camponês deve ser o guardião dos valores *baladi* e ao mesmo tempo representar progresso e modernidade. A *Firkat* Reda, por sua vez, era parte da política cultural da república e a imagem de autenticidade que refletiam à sua audiência era antes a de um egípcio cosmopolita, moderno e ainda assim conectado ao seu folclore, suas tradições. Em se considerando o profundo fosso de classes daquele país, nada mais

---

<sup>56</sup> No capítulo seguinte, abordarei com maior profundidade a relação entre as escolhas de figurino e a hiper-erotização da dança, que traz desconforto às praticantes.

<sup>57</sup> ARMBRUST, Walter. 1996. *Mass Culture and Modernism in Egypt. Cambridge Studies in Social and Cultural Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press. *apud* SHAY, 2002.

apropriado do que a invenção de novos códigos artísticos que fundam ocidente e oriente, como o fez a *Firqat* Reda. Nos anos 1950, os grupos folclóricos de países socialistas estavam em alta, com destaque para a companhia de Igor Moiseyev. Reda esteve na União Soviética e estudou com a companhia de Moiseyev.

Com linguagem de palco claramente inspirada no cinema musical norte-americano e a partir dos princípios do balé folclórico de Moseiyev, a companhia folclórica de Reda desenvolveu um estilo de dança que é compreendido pela maior parte da comunidade mundial de dança do ventre como autenticamente egípcia e fiel tradução das tradições coreográficas das populações do Nilo. A companhia teria incursionado pelo Egito com o intuito de registrar e estudar danças de diferentes comunidades e localidades. Posteriormente, Reda coreografava, criava figurinos e desenhava o argumento dos shows, com formações de palco e múltiplas vozes. As danças adaptadas compunham grandes espetáculos que renderam avaliações positivas em jornais caiotas, algumas das quais atribuíam à companhia a qualidade de remeter os espectadores a suas infâncias, um tempo sem conflitos (SIEBERT, 2002: 51-52). Danças agora populares entre praticantes de todo o mundo, como o *saidi*, do sul do Egito (a palavra *said* designa aquela região), a *haggallah*, de Marsa Matruh (fronteira com a Líbia), e o *fallahi* do Delta (literalmente, “camponês”), desprestigiadas em relação aos hábitos e valores europeus que vigoravam no Cairo pré-nasseriano, entraram no novo circuito cultural nacional sob nova roupagem.

A bailarina principal da companhia era Farida Fahmy (nascida Melda Hassan), filha de mãe britânica e educada sob instituições ocidentais (que incluía treinamento em balé clássico, repertório certamente não dominado pela população representada nas danças folclóricas da *firkat*). Com o sucesso da companhia, Farida, surpreendentemente, transformara-se na imagem ideal da *bint al balad* – a “filha da terra”. Sua prestigiada posição social foi um elemento essencial para o sucesso do grupo. A dança profissional nunca foi considerada uma atividade digna no Egito, principalmente para as mulheres<sup>58</sup>, e conseguir dançarinas foi uma tarefa complicada tanto para a *Firqat* Reda quanto para a *Firqat Qawmiyat*, outra companhia estatal aos moldes da de Reda.

---

<sup>58</sup> Ver SHAY, 2002: 137 e NIEUWKERK, 1995:110; 129.

Neste ponto é importante fazer uma digressão para compreendermos o estatuto da dança nos países de maioria muçulmana. Enquanto alguns países do Islã baniram a dança em decorrência do aumento do conservadorismo religioso, como o Afeganistão sob o regime talibã e o Irã de 1979, em outros a dança é entendida como uma livre expressão de alegria permitida – mas não incentivada – em determinados momentos, como casamentos, circuncisões e festas populares em geral. Sem a pretensão de aprofundar em uma análise da religião, podemos entender que o Islã é, como outras religiões, altamente variado em suas aplicações. A fragmentação não se encerra na díade amplamente divulgada na mídia entre xiitas e sunitas: alevitas, wahhabistas, ismailitas, zaydis e mesmo os sufistas são refrações das escrituras do Corão. Como afirma Anthony Shay em artigo sobre dança e jurisprudência no Islã, “unidade do mundo islâmico permanece uma quimera, um sonho de ilusão<sup>59</sup>” (2005:91). Nesse sentido, as atitudes dos muçulmanos em relação à sua religião são variadas: enquanto alguns poucos observam todas as proscricções, outros apenas jejuam no Ramadã, ou se abstêm de consumir carne de porco, por exemplo.

Assim, em grande parte dos lugares de maioria islâmica do Oriente Médio e Norte da África, dançar não é considerado uma imoralidade *per se*. Pelo contrário, estudiosos da dança retratam os egípcios como muito afeitos à prática. É considerado indigno, todavia, que uma mulher dance diante de homens estranhos à família. A posição da profissional da dança é tão desprestigiada que um dos piores insultos no Egito é *ya ibn il raqsa* ou sua variante *ya ibn el ghaziya*<sup>60</sup>, ambos significando, literalmente “seu filho de uma dançarina!”. A artista profissional, ou seja, aquela que se apresenta com pouca roupa diante do público masculino, é considerada desviada e desviante, potencialmente perigosa, passível de causar desarranjo social (*fitna*).

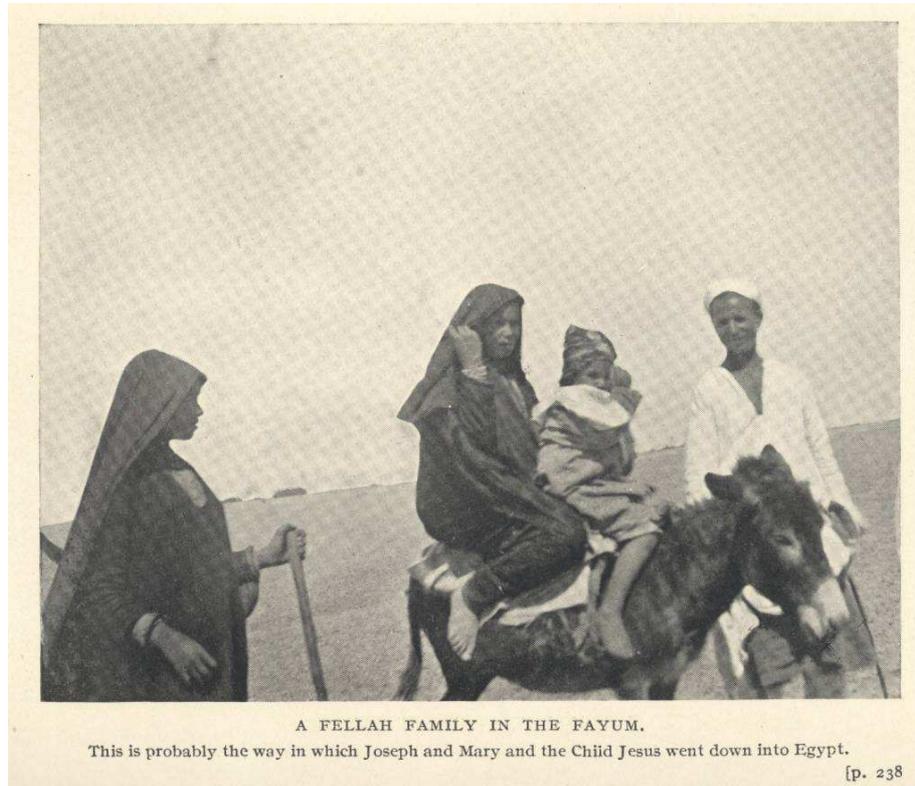
Entendendo o estatuto da dança do ventre no Egito, percebe-se que a ratificação de um artista com alto prestígio era necessária para a sobrevivência de qualquer projeto profissional de dança no Cairo. A posição social privilegiada de Farida Fahmy, integrante da exclusivíssima elite ocidentalizada caiota, tornou possível a articulação e o posterior sucesso da companhia de dança de Mahmoud Reda. Sua dança era realizada não pelo egípcio *baladi*, mas por membros da elite, grupo social que constituía seu público majoritário. Reda apresentava para o Egito e para o mundo um

---

<sup>59</sup> *Unity in the Islamic world has always remained a chimera, an illusive dream.*

<sup>60</sup> Nieuwkerk, 1995: 129.

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 de dança norte-americano.



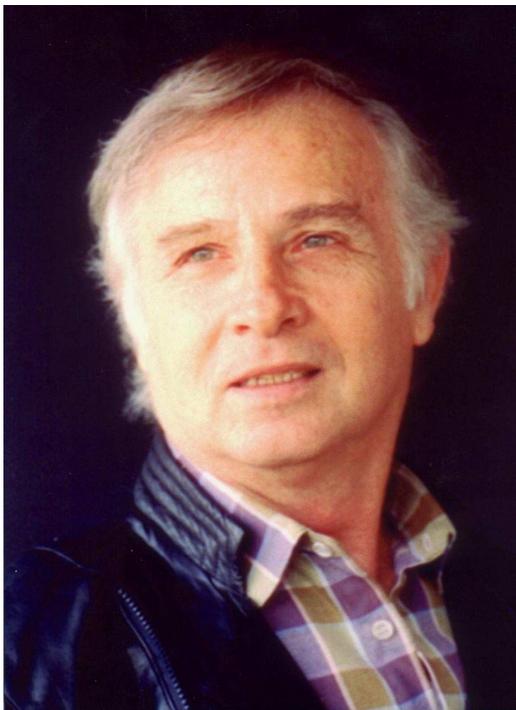
Família fellahin em Fayum<sup>61</sup>

Enquanto o público e a crítica especializada viam nas apresentações da *Firkat* Reda o retrato do puro folclore egípcio, o próprio Mahmoud Reda reconhece não se tratar de uma transposição genuína das tradições populares para os palcos. Ele afirma que, à época, o folclore jamais seria aceito por haver um arraigado preconceito em relação às tradições populares, entendidas como sinais do atraso egípcio em relação à Europa (SHAY, 2002: 146). Ao contrário, recusaram a livre dinâmica das danças populares, como se percebe no discurso de Farida Fahmy. Em sua dissertação de mestrado, a artista descreve um encontro com um grupo núbio, que em determinado momento executou uns passos de twist que a desagradaram e a Reda: “(...) nós

---

<sup>61</sup> Sladen, Douglas. "Queer Things About Egypt." J.B. Lippincott Company: Philadelphia and Hurst & Blackett, Limited: London, 1911. p 238a.

simplesmente fechamos nos olhos para aquilo, como se nunca tivesse acontecido<sup>62</sup>”. Na prática, as danças “típicas” eram adaptadas ou inteiramente reconstruídas, como melhor conviesse ao interesse da representação. Outras simplesmente não apareciam, como o caso da dança feminina urbana mais popular do Egito, a chamada dança do ventre – quando muito, uma versão pálida e dessexuada da dança, como abordaremos a seguir. A seleção de repertório da companhia obedecia, portanto, ao princípio de representar o “Egito autêntico”, ainda que a linguagem utilizada na representação se apresentasse híbrida de oriente e ocidente – ou, para alguns críticos<sup>63</sup>, pendesse para este último.



Mahmoud Reda e Farida Fahmy

Assim, Reda inventou uma nova dança, híbrida e atraente para a elite. Uma dança que parecia egípcia, mesmo embalada por estruturas alheias ao egípcio retratado. Os ensaios consistiam em exaustivas repetições de exercícios de balé clássico europeu e estudos das seqüências e movimentos inspirados em elementos folclóricos. Danças e acessórios que não existiam foram atribuídos a povos reais, como a dança do jarro dos

---

<sup>62</sup> “(...) *we just closed our eyes to it, as it had never happened*”. Fahmy, Farida. *The Creative Development of Mahmoud Reda, a Contemporary Egyptian Choreographer*. M.A. thesis, University of California, Los Angeles, 1997, *apud* Siebert 2002: 57.

<sup>63</sup> Ver Shay, 1999: 39 n16, Al Faruqi, 1978.

*fellahin* ou a dança com o *meleah-laff*, tecido preto usado pelas mulheres *baladi* das cidades do Delta. Essas modalidades são estudadas, apresentadas e revisitadas atualmente pelas praticantes da dança em todo o mundo. São coroadas por regras no que diz respeito ao figurino, aos movimentos e à dinâmica coreográfica; são, enfim, entendidas como o legítimo folclore egípcio.

Para Anthony Shay, todavia, a alteração mais assombrosa diz respeito ao que o autor chama de “dança solo improvisada”, ou seja, a base da dança do ventre. O autor enumera três movimentos que fizeram como que o que conhecemos hoje como dança do ventre – essa dança universal entre os egípcios, praticada por gente de todos os estratos populacionais do Egito e ao longo de todo o Nilo – fosse retirada de palco ou, quando representada, o fosse tão esbatida que não se a reconhecesse. Em primeiro lugar, Reda proibiu que homens repetissem os movimentos de quadril sobre o palco. A variação doméstica da dança do ventre, importa frisar, é feita por mulheres, crianças e homens, sem distinção de movimentos. A implicação desse recorte forçado de gênero na dança do ventre transnacional contemporânea será melhor discutida no próximo capítulo, todavia seu impacto no campo das tradições folclóricas em geral pode ser resumido pelas palavras de Anthony Shay (2002): “O novo gênero teatral de Mahmoud Reda, portanto, tenta apagar as verdadeiras práticas performáticas do povo, tanto urbano quanto rural<sup>64</sup>.” (p.148)

A segunda estratégia, segundo o autor, foi “higienizar” os movimentos da dança do ventre. Segundo o próprio Reda, em entrevista a Shay, ele procurou suavizar os movimentos mais fortes de quadris e barriga, além de descartar os movimentos considerados muito sexualizados. O foco no folclore captura o apelo romântico do campo. O camponês, como já sublinhado neste estudo, é um signo de passado e da inocência e a imagem da camponesa, carregada de ingenuidade idealizada, contrasta com a da *raqsa*, que é poderosa e ameaçadora em sua sofisticada linguagem corporal. A análise do quadro “Almeh Jogando Xadrez em um Café”, de Jean-Léon Gérôme por Rihab Kassat Bagnole (2005) ilustra perfeitamente as diferentes incisões do olhar sobre as mulheres egípcias e suas funções:

---

<sup>64</sup> *Mahmoud Reda's new theatrical genre thus attempts to erase the actual performance practices of the people, both urban and rural.*

“Almeh Jogando Xadrez em um Café” retrata uma almeh sentada e uma outra fellahah (camponesa) jogando xadrez na sala anterior de um café. (...) [Gérôme] representa tanto a almeh como a fellahah com a mesma modelo. Assim, a imagem pode ser lida simbolicamente como uma representação dos dois lados da mulher (...). Um lado é a fellahah, que revela o lado sensual da feminilidade, pois está vestindo um chiton azul (a cor da Virgem) ao estilo dos antigos ancestrais. No outro lado está a almeh, que veste amarelo e vermelho, as cores da paixão e do perigo. Ela expõe seus seios sob brilhantes moedas douradas, revelando o lado sexual da feminilidade. A primeira é casta e familiar, enquanto a segunda é corrupta e exótica<sup>65</sup> (p. 81).



Jean-Léon Gérôme. “Almeh jogando xadrez em um Café”, 1870. Coleção particular.

<sup>65</sup> Almeh playing chess in a café depicts a seated almeh and another fellahah (“peasant woman”) playing chess in the front room of a café. (...) [Gérôme] represents both the almeh and the fellahah with the same model. Therefore, the image maybe read [sic] symbolically as a representation of the two sides of the female (...). One side is the fellahah, who reveals the sensual side of femininity because she is wearing a blue chiton (the color of the virgin) in the fashion of ancient ancestors. On the other is the almeh who is wearing yellow and red, the colors of passion and danger. She exposes her breast under glittering gold coins, thus revealing the sexual side of femininity. The first is chaste and recognizable, while the second is corrupted and exotic

No lugar dos movimentos intrincados do ventre e quadris, Reda adicionou giros, arabesques e deslocamentos, destacando os movimentos de pernas, pouco utilizados na dança do ventre de então e muito característicos do balé. O controle sobre os movimentos espontâneos da dança foi intenso e calculado, como se percebe neste trecho da reportagem de Nehad Selaiha sobre Farida Fahmy para a versão eletrônica do jornal egípcio Al Ahram:

[Sobre os filmes com participação da *Firqat* Reda] Nestes e em vários outros trabalhos, muitos deles sobre temas patrióticos, a dança popular de qualquer estilo, até mesmo a dança ghawazi, foi desterrada, pesquisada e limpa de suas cruzezas sem que se prejudicassem os vínculos vitais com suas origens, ou sacrificando sua sensualidade revigorante e sua exuberância primitiva. Quaisquer soros estrangeiros injetados nas coreografias – e isso foi feito em doses cuidadosamente controladas – tornaram-se parte de sua corrente sanguínea principal, a qual foi então infundida com sentido poético, relevância contemporânea e energia expressiva. Através desse processo de aparagem, combinação e enxerto, a dança oriental renasceu como uma arte plenamente egípcia<sup>66</sup>. (1999).

A metáfora cirúrgica é oportuna aqui: como uma espécie de monstro, a dança folclórica egípcia ressurge em meio a “enxertos” de outras matrizes de movimento. O valor de entretenimento se sobrepõe à autenticidade (KYRIACOU, 1993) e, com isso, cria uma nova linguagem.

O privilégio do grupo sobre os solos é, para Shay, a terceira estratégia de escamoteamento da dança solo improvisada. Dança do ventre, como vimos no capítulo anterior, é historicamente performada por uma pessoa de cada vez. Reda mantinha solistas, como Farida Fahmy, mas esses artistas sempre atuavam, dentro de uma história, em interação com o grupo.

O trabalho da *Firkat* Reda buscava representar, através da dança, a nova configuração social egípcia. Como se rerepresentassem para os egípcios não apenas a dança de seu país, mas um modelo de sociedade ideal, em que juventude, *joie de vivre*,

---

<sup>66</sup> *In these, and several other works, many on patriotic themes, popular dancing of whatever variety, even ghawazi dancing, was unearthed, researched, and rid of its crudities, without severing its vital links with its origins, or sacrificing its invigorating sensuality and primitive exuberance. Whatever foreign serums were injected into the choreography, and this was done in carefully controlled doses, became part of its main blood steam which was then infused with poetic meaning, contemporary relevance and expressive energy.*

tolerância e orgulho constituíssem valores *baladi*. Tal proposta ficou evidente em meados dos anos 1960, quando a companhia de Mahmoud Reda estendeu sua atuação para os cinemas. O cinema ampliou as possibilidades de representação para além da atuação em teatros, limitada ao formato coreográfico. Em 1965, Mahmoud Reda e Farida Fahmy estrelaram *Gharam fi al Karnak* (Amor em Karnak), romance que tem por enredo a escalação de elenco para um espetáculo na cidade de Karnak, no sul do Egito. Os personagens são delineados para epitomizar a relação entre a) Egito profundo (personagens locais, vestidos de *galabeya* – longos camisolões de algodão – e turbante), b) o ocidente (turista italiana coquete, com roupas justas e um cachorrinho de estimação), c) o egípcio ocidentalizado, ou *afrangi* (amiga da turista, que mal fala árabe), e d) o egípcio autêntico e moderno (os próprios Reda e Fahmy, que vestem-se como ocidentais, mas com “recato”, falam várias línguas e dominam as tradições de seu país).

O personagem mais negativo é a amiga da italiana, o protótipo do egípcio “equivocado”, dominado pelo colonizador. O enredo procura mostrar que a proporção de signos supostamente ocidentais adotados pela personagem diluiu sua identidade ao ponto de não ser possível identificá-la como egípcia. Os personagens de Reda e Fahmy, a certa altura da trama, surpreendem-se ao ouvi-la falar em árabe; sua pronúncia, no entanto, embotada pelos cacoetes ocidentais, confirmam a “contaminação” pelo ocidente. Contrariamente à *afrangi*, Fahmy e Reda retratam-se como cosmopolitas, modernos, porém essencialmente *baladi*. Negociam com o ocidente, mas, ao menos declaradamente, não se rendem a ele.

Autenticidade, em se tratando de transposição de folclore para o palco, é, por si, uma questão que requer delongada e cuidadosa reflexão. As danças populares tal como performadas por seus “autênticos” protagonistas acontecem dentro de um calendário, um local e um recorte familiar ou comunitário específicos. A transposição para o palco, por si, já é um primeiro grau de simulacro; a alteração nos padrões musicais, por sua vez, é também responsável pela contenção da experiência coreográfica – em se considerando que, no folclore, as estruturas musicais são no mais das vezes compatíveis com o ritual ou a festa pública, ultrapassando o padrão de duração de um espetáculo habitualmente experienciado em palcos. Trajes cênicos e a interposição de movimentos estranhos à coreografia folclórica do mesmo modo subtraem “autenticidade” da performance. Como em uma tradução, elementos

“autênticos” da performance transformam-se (outros diriam que se perdem) na simples transmutação de um ato socialmente inserido em uma realidade cultural a outra. De todo modo, a ambigüidade da *Firkat Reda* não se resume à simples transposição de uma forma folclórica para o entretenimento.

Na estrutura oficial do nacionalismo, as fronteiras entre o “nós” e os “outros” delimitam-se através do simulacro e do essencialismo. O ocidente da *Firkat Reda*, tanto quanto o Oriente dos orientistas, é cristalizado em alguns signos (a turista italiana fútil e seu animal de estimação), enquanto outros elementos são negociados e incorporados na composição de uma imagem ideal de identidade nacional (as roupas, as línguas, o conforto, a dança em si, uma determinada epistemologia). Uma perspectiva romântica do folclore e, conseqüentemente, da população rural ou pobre, estrategicamente evoca ao expectador a imagem de um tempo e de um lugar de pura vivência nacional, sem conflitos, sem ocupação, como demonstra a crítica citada anteriormente.

É diante do Outro colonial que se estabelecem os propósitos de fixidez das diferenças, ressaltando os valores nativos em contraposição às tendências culturais do colonizador. Valores como *asala* (autenticidade), *turath* (tradição/ patrimônio), *baladi* (‘raiz’, nativo) eram ressaltados desde os primórdios do nacionalismo, paralelamente à ocupação européia, e encontravam reverberação nas canções e na estética de Om Kalthoum e, em outro nível, mesmo nas europeizadas coreografias de Mahmoud Reda.

A introdução dos signos ocidentais “positivos” e a higienização dos signos ocidentais “negativos” operadas por Mahmoud Reda, ainda que aparentemente contraditórias, conectam espaço e lugar, em uma operação ôntica e, do mesmo modo, epistêmica. Em outras palavras, opera a experiência e argumenta sobre ela. Em sua estratégia discursiva, as performances da *Firkat Reda* são deslizantes, traduzindo a própria natureza do discurso:

O discurso, numa palavra, é quintessencialmente um empreendimento mediador. Como tal, é ao mesmo tempo interpretativo e pré-interpretativo; é sempre sobre a natureza da própria interpretação e sobre o tema que constitui a ocasião manifesta de sua própria elaboração<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> White, 2001:16-17.

Instituições estatais, como a *Firkat* Reda, propõem representar a nação. A representação, por sua vez, é uma projeção da coletividade – a imaginação de uma comunidade, no sentido dado por Benedict Anderson. Estrategicamente essencializada<sup>68</sup>, a coletividade é transposta em costumes e práticas ideais, simulacrais, com o objetivo de fixar uma identidade nacional em contraposição à identidade do colonizador. O estilo “europeu”, também ele, como o orientalismo – que Valentine Daniel caracteriza como “o mais amplo processo de europeização<sup>69</sup>” – é uma construção discursiva. Como tal, é ambivalentemente apropriado e rechaçado no espaço colonial ou pós-colonial (que inclui algumas das próprias antigas potências européias, como demonstra Herzfeld ao expor o predicamento da Grécia). Mahmoud Reda é interpelado por imagens ideais de ocidente e, em outro nível, interpela os egípcios de então e as praticantes contemporâneas de dança do ventre.

#### **4. “Minha dança é brasileira”: referências da praticante brasileira de dança do ventre**

Impressiona a abrangência da influência de Mahmoud Reda entre as profissionais e admiradoras brasileiras da dança do ventre. Suas seqüências de arabesques e giros são amplamente utilizadas em salas de aula e exploradas em vídeos didáticos por profissionais locais. O espanto causado pela admiração ao coreógrafo egípcio é ainda maior em se considerando que, em seus estudos, as brasileiras se espelham, majoritariamente, em suas conterrâneas, a despeito da vasta área de atuação da dança do ventre e dos diferentes estilos e modos de dançar.

Para Anthony Shay e Bárbara Sellers-Young (2005), a dança do ventre, entendida como um “complexo de práticas de movimento ou vocabulários”, é praticada em regiões tão diversas quanto “Norte da África através do Oriente Médio e Ásia Central até porções ocidentais do subcontinente indiano, bem como a China.” (pp. 1-2). Na mesma publicação, a antropóloga Najwa Adra (2005) circunscreve a dança a uma região menos extensa:

Ainda que se acredite ser de origem egípcia e amplamente performada no Egito rural e urbano, a dança do ventre é também praticada em países do Levante (Síria,

---

<sup>68</sup> Herzfeld, 1997: 31.

<sup>69</sup> Daniel, 1996: 49, tradução livre.

Líbano, Jordânia, Palestina), no Iraque urbano e no Magreb (Marrocos, Argélia, Tunísia e Líbia), bem como na Turquia, Irã e Ásia Central. Não era tradicionalmente praticada na Península Arábica. Todavia, muitos jovens da Península aprenderam a dança através da televisão e atualmente a praticam juntamente com danças locais em festas e celebrações<sup>70</sup> (pp 30-31).

De acordo com a região do ocidente em que é praticada, a referência geográfica – e histórica – desliza: se para as profissionais brasileiras a dança do ventre é identificada com Egito e Líbano, para os Estados Unidos e para a Europa, Turquia aparece como referência tanto musical quanto coreográfica. Marrocos e Argélia não aparecem no imaginário brasileiro, mas é fortemente presente no norte-americano e no europeu. Na Argentina, o Líbano exerce maior influência, juntamente com o Egito. Não conheci profissionais brasileiras que reconheçam a Índia como espaço de origem da dança do ventre e apenas uma profissional que conheci, de ascendência grega, indica a Grécia como lugar onde a dança é nativa.

As referências geográficas, no entanto, não se consolidam na prática cotidiana da dança. Em questionários preliminares aplicados via internet em 2003, foi possível constatar que a referência direta para a bailarina brasileira não está em quaisquer países árabes, mas na representação local da dança. Nessa amostra, em que um questionário foi oferecido a participantes de um grande grupo de discussões via e-mail, mulheres de diferentes cidades e diferentes experiências na dança (professoras, alunas, bailarinas, produtoras), com tempo de prática que variava de 5 meses a 12 anos, responderam de forma livre a questões sobre suas experiências na dança<sup>71</sup>.

Quando perguntadas sobre a bailarina de referência, a maior parte das respostas apontou profissionais brasileiras: de 29 respostas, 10 se referiram genericamente a “bailarinas brasileiras”, 13 apontaram a paulistana Lulu Sabongi e nove declararam se espelhar na própria professora. Estrelas da dança egípcia foram pouco citadas: Suheir Zaki, por exemplo, que é uma das mais famosas profissionais do mundo, foi lembrada por três praticantes. Convém lembrar que, à época dessa pesquisa, não se

---

<sup>70</sup> *Although reputed to be of Egyptian origin and widely performed in urban and rural Egypt, belly dance is also performed in countries of the Levant (Syria, Lebanon, Jordan, Palestine), urban Iraq, and the Maghrib (Morocco, Algeria, Tunisia and Libya) as well as in Turkey, Iran and Central Asia. It was not traditionally performed on the Arabian Peninsula. However, many young people on the Peninsula have learned it from television and currently perform it along with traditional local dances at parties and celebrations.*

<sup>71</sup> O questionário e as respostas tabuladas podem ser conferidas no anexo 1 desta tese.

contavam com internet rápida e canais de vídeo *online*. Todavia, entre as 29 entrevistadas, 21 confirmaram consumir vídeos de artistas árabes. Esses vídeos, comprados em feiras especializadas ou pela internet, consistiam em compilações de shows de artistas de diferentes níveis técnicos e mesclavam shows egípcios e libaneses. Assim, em meados de 1990, as artistas mais referidas pelas brasileiras eram Samara e Amani (libanesas) e as egípcias Fifi Abdou, Dina, Mona el Said, além das musas dos anos 1970 Suheir Zaki e Najwa Foad. Atualmente, a única referência entre as artistas brasileiras é Randa Kamel, ex-integrante de uma das recentes formações da *Firqat Reda*.

A partir desses dados e da observação cotidiana das praticantes de dança do ventre em Brasília, observa-se uma desvinculação entre pertença étnica e a prática na dança do ventre. Para a maior parte das brasileiras, importa menos a origem da dança do que a estética que a envolve, por isso o interesse é flutuante: enquanto as praticantes dos anos 1990 miravam algumas egípcias, suas próprias professoras e profissionais – todas de São Paulo – que comercializavam fitas didáticas, a *bellydancer* dos anos 2000 gostava da técnica e dos movimentos intrincados da egípcia Dina, por exemplo, mas estudava sua dança já desconstruída, adaptada e reformada pelas professoras paulistanas. A referência direta à artista árabe não é comum; no mais das vezes, a praticante brasileira média dedica seu tempo de estudos e sua admiração às colegas de sua própria nacionalidade de maior destaque no cenário paulistano. Essas, por sua vez, adaptam a técnica e algumas características das artistas árabes (seja egípcia ou libanesa) ao formato de apresentação e ao gosto do público brasileiro.

O antropólogo John Tufik Karam (2010) observou a impressionante forclusão de profissionais de origem árabe no Brasil. Segundo Karam, a comunidade de dança do ventre de São Paulo entende que a primeira pessoa a apresentar a dança do ventre aos brasileiros foi a brasileira Samira nos anos 1950, ignorando o importante papel da palestina Shahrazad Sharkey (p.87) no desenvolvimento das artes árabes no Brasil. Nascida em Belém como Madeleine Skandarian, Shahrazad mudou-se para o Líbano quando da criação de Israel. Foi posteriormente para a Síria, onde se casou e teve seus filhos e emigrou para o Brasil em 1957. Tendo trabalhado com cabeleireira desde então, em 1979 Shahrazad passaria a se apresentar regularmente, cantando e dançando, nos restaurantes Bier Maza e Porta Aberta. Shahrazad foi a primeira bailarina de dança do ventre a se apresentar em uma novela televisiva, muito antes da icônica “O

Clone” (2001-2002): no capítulo 18 da novela global “O Astro”, Shahrazad dançou ao som de importantes músicos da comunidade sírio-libanesa no Brasil. Participou ainda de episódios do “Programa Árabe na TV”, veiculado pela TV Gazeta entre 1979 e 1980, em cuja abertura figurava a “Dança da Cobra<sup>72</sup>”.



Shahrazad em Curitiba. No alaúde, Jorge Aidamus. c.1970

Shahrazad foi professora de importantes profissionais brasileiras, com destaque para Lulu Sabongi, a mais citada dentre as referências para estudo no questionado analisado anteriormente. Contrariamente ao de sua pupila, o nome de Shahrazad jamais teve tamanho alcance. Raríssimas artistas árabes se destacam no Brasil – a única outra referência de sucesso a que tive acesso é a libanesa Brigitte Bacha, cujo estúdio, em Belo Horizonte, se destaca pelo forte trabalho no campo das danças “folclóricas”. Fora entrevistas e artigos de blogs especializados, não há uma pesquisa extensiva sobre a história da dança do ventre em solo brasileiro, portanto não há como aferir o impacto de outras artistas de origem árabe. Uma pequena crônica do alaudista Jorge Aidamus no Estado de São Paulo de 15 de agosto de 1975, por exemplo, dá conta

---

<sup>72</sup> Entrevista com o alaudista Jorge Aidamus. <<http://altarab.multiply.com/tag/jorgeaidamus>> 28/02/10

de um outro espaço onde se podia apreciar a música e a dança árabes em São Paulo, anterior aos famosos Porta Aberta e Bier Maza. No restaurante Casbah, em 1975, se apresentou a artista Mona, mas não há informação quanto a sua nacionalidade.



Foto de dançarina no jornal Estado de São Paulo – 15/08/75.  
Fonte: altarab.multiply.com

Mesmo no amanhecer da dança do ventre no Brasil, as protagonistas eram majoritariamente brasileiras. As dançarinas mais citadas eram Mileidy, Rita, Selma, Samira, Aziza, Magda, Vera e Zeina. A opção por nomes artísticos que remetessem à dança ainda era incipiente: da metade da década de 1980 até início dos anos 2000, a maioria das brasileiras atuando no campo da dança “oriental” passaria a adotar um dos muitos pseudônimos disponíveis em revistas e sites dedicados à dança. Sem experiência com a dança, as brasileiras aprendiam com as dicas dos músicos. Com sua experiência como chacrete, Aziza estreou na dança do ventre em 1977 com a banda de Wadi Cury. Samira, também autodidata, começou a dançar em 1978, quando atuavam não mais que “10 bailarinas em toda a cidade de São Paulo.” As bailarinas eram sempre apresentadas pelas bandas, responsáveis pelos contratos e pela seleção das artistas, que criavam seus próprios figurinos:

Difícilmente fazíamos shows com fita cassete, o trabalho era com música ao vivo, com mais qualidade. Fazíamos nossas próprias roupas e adereços, pois não existiam estilistas especializados. A informação sobre dança do ventre era praticamente nula (Estrela, 1990: s/p).

Em meados dos anos 1980, o estilo começou a se especializar, pelo que se nota na declaração de Gisele Bomentre que, atuando com sua irmã Simone, procuravam ser mais fiéis ao estilo libanês:

Quando começamos eram poucas as bailarinas no mercado. Juntamente com nossa irmã Nancy impusemos um novo conceito na produção dos shows, a começar pelo uso de coreografia e ensaios antes dos shows. Éramos chamadas pelo público de 'as irmãs'. Os shows tinham sempre música ao vivo porque eram voltados à comunidade árabe que preferia ouvir instrumentos típicos. Também mantinham a atenção, classe e fidelidade aos figurinos originais árabes, oriundos de pesquisas nos vídeos. Usavam roupas e adereços parecidos aos de Souhair Zaki e Najua Fuad, agradando assim às mulheres árabes que conheciam o estilo original. Finalmente com o cuidado na preparação dos shows, conseguimos total respeito da colônia árabe, que se sentia segura em nos contratar para suas festas familiares. Além disso, nossa mãe sempre nos acompanhava nos shows, pois alguns contratantes exigiam a presença dos responsáveis, por sermos muito jovens. Toda mudança exigiu esforço, mas com coragem e dedicação conseguiram acrescentar profissionalismo e arte ao mercado de dança do ventre da época (Estrela, 1990: s/p).

A dança do ventre de São Paulo dos anos 1970 e 1980, como se pode entrever nas declarações de Samira e Simone, era um comércio entre homens árabes, cujo principal produto se concentrava nas mulheres brasileiras sem ascendência árabe. Para Tofik Karam, a marginalização de mulheres árabes nesse mercado é resultado do fetiche do homem árabe por sua própria sexualidade em relação à mulher brasileira. Para o autor, a mulher árabe é excluída pelo árabe em todas as instâncias em que atuam, seja como contratantes, dançarinos folclóricos ou espectadores.

Se entre 1880 e 1969 os imigrantes médio-orientais eram contabilizados em aproximadamente 141.000 pessoas, seus descendentes constituem agora quase 4% da população brasileira. As atividades da colônia sírio-libanesa acontecem geralmente em

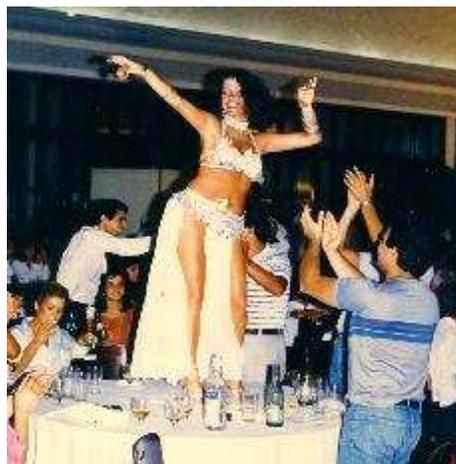
clubes e são praticamente vedadas aos não-árabes (Karam, 2010:93) e os eventos são freqüentados por toda a família. Aos homens cabe a gestão financeira dos clubes, enquanto que as mulheres, quando atuam, o fazem em comitês (*idem*, 92-93), em geral de pouca importância relativamente ao trabalho masculino. As aulas de dança do ventre oferecidas nesses espaços, todavia, não são usualmente freqüentadas pelas mulheres árabes. Uma professora de São Paulo que atua em um dos clubes árabes, todavia, disse-me que as mulheres de origem sírio-libanesa querem fazer as aulas, mas são impedidas ou desincentivadas pelo pai ou marido. Karam reproduz a história da professora Priscilla, que encerrou suas atividades no “maior clube libanês de São Paulo” porque “os pais achavam que elas estavam fazendo outra coisa”: “Priscilla concluiu que o homem árabe, em geral, ‘quer uma bailarina [do ventre], mas uma mãe, uma tia, uma irmã não podem ser bailarinas. Mas precisa haver uma bailarina<sup>73</sup>” (*idem*, p. 96).

Em Brasília a população de origem árabe é consideravelmente menor e oferece-se aulas de dança no Instituto de Cultura Árabe. Poucas professoras árabes passaram por esse espaço, que atualmente mantém contrato com a mesma professora brasileira – sem ascendência árabe – desde fins dos anos 1990. Como professora de dança do ventre desde 2000, acompanhei diversos casos de descendentes de árabes ou persas que optaram por aprender a dança contra a vontade da família. Em outros casos, mulheres separadas de árabes buscaram a dança porque se encantaram com o universo artístico da cultura de seus ex-maridos, mas apenas com a separação puderam dar vazão aos seus desejos.

O relacionamento amoroso entre homens árabes e mulheres brasileiras é estimulado entre os árabe-brasileiros. Integrantes da colônia sírio-libanesa de São Paulo relataram a Karam que as brasileiras “gostam do homem árabe. Nossa raça é quente e as brasileiras gostam disso” (p.91). A contrapartida, todavia, não acontece com freqüência; ao contrário, as mulheres de origem árabe são estimuladas a casar com homens da colônia. Como guardiãs das tradições morais árabes, devem permanecer o maior tempo possível dentro de casa, vestir-se com recato e, evidentemente, não se envolver em algo tão sexualizado como a dança do ventre.

---

<sup>73</sup> Priscilla concluded that Arab men, in general, “want a [belly] dancer, but a mother, an aunt, a sister can’t be dancers. But there has to be a dancer.



Zeina no restaurante Bier Maza em 1978 e no Clube Homs em 1986.

Assim, os responsáveis pelos eventos sociais dos clubes árabes de São Paulo contratam brasileiras não apenas para que dancem – afinal, como se entrevê nos recortes históricos da dança do ventre em solo brasileiro, as primeiras dançarinas brasileiras sequer conheciam o repertório de movimentos da tradição coreográfica árabe –; elas devem servir ao papel de mercadoria de desejo e de significante para a sexualidade do homem de origem sírio-libanesa.

O papel da bailarina nas festas da comunidade sírio-libanesa difere grandemente do que se observa no circuito não-árabe de dança do ventre – neste, a dança é em grande parte consumida por mulheres brasileiras, que mantêm seus próprios padrões do que é ou não sexualmente excessivo. Nos jantares e festas árabes, a dança acontece depois do jantar, quando a banda começa a tocar. São contratadas diversas bailarinas (o número de artistas é sempre maior do que em festas não-árabes), que entram juntas no salão em diferentes direções. Enquanto as mulheres árabes observam e batem palmas, os homens se levantam, dançam e abrem espaço para que as bailarinas dancem sobre as mesas. O costume árabe de oferecer dinheiro, seja jogando sobre a cabeça da artista ou enfiando notas em seu cinturão, é mantido nessas festas (Karam, 2010:95-96). Alguns homens dançam junto com as bailarinas, que permanecem no salão por aproximadamente uma hora.

## **5. Fluxo global de bailarinas**

Impensável para uma bailarina brasileira que atua fora da colônia árabe, a observação e manutenção de tal padrão de show é esperado daquelas que querem

trabalhar fora do Brasil. Sonho para muitas profissionais, a “carreira” no mundo árabe promete reconhecimento e, principalmente, dinheiro. Acompanhei dois casos desde o princípio dos esforços para a seleção. Atualmente há cinco bailarinas brasileiras atuando no Oriente Médio, três delas tendo sido professoras da escola que dirijo; conheço ainda diversas outras que já retornaram do exterior. Essas brasileiras no exterior atuam principalmente em restaurantes e boates dos Emirados Árabes Unidos, Yemen, Tunísia, Líbano e Marrocos. Dubai é considerada a melhor cidade para se dançar por manter contratos mais rentáveis.

Nos anúncios do processo seletivo para atuação no exterior, a questão financeira é sutilmente mencionada: “Seja uma bailarina Bellydance [empresa brasileira que agencia mulheres para dançar no exterior] e garanta toda a segurança necessária para que você realize seu sonho de trabalhar no exterior legalmente e fazer uma carreira bem-sucedida<sup>74</sup>.” A seleção é feita diretamente com o agenciador, que analisa fotos e, depois de descartadas as que não se adequam ao perfil (ou seja, não são consideradas suficientemente bonitas), vídeos da artista. No primeiro contato, a bailarina deve enviar as fotos e informar o seu peso. Os vídeos são realizados especialmente para essa seleção: a bailarina não deve aproveitar vídeos de shows anteriores, deve estar em um ambiente “*clean*” e elas desenvolvem um estilo de dança compatível com o esperado para o padrão do Oriente Médio: muitos giros e movimentos grandiosos e ousados, com ampla utilização de pernas e deslocamentos, além de uso intenso de movimentos de cabeça, com destaque para os cabelos.

---

<sup>74</sup> Mais informações e fotos das bailarinas brasileiras em atuação no exterior podem ser encontradas no site da empresa: [www.bellydance.com.br](http://www.bellydance.com.br).

**BELLYDANCE®**

**Seleção de bailarinas para trabalho no exterior**

A Bellydance® de Omar e Olga Naboulsi foi a pioneira a empresariar bailarinas brasileiras no mundo árabe.

**Seja uma Bailarina Bellydance® e garanta toda a segurança necessária para que você realize seu sonho de trabalhar no exterior legalmente e fazer uma carreira bem sucedida.**

Estamos mais uma vez oferecendo a oportunidade para que novos talentos possam mostrar seu trabalho. É imprescindível que as candidatas atendam aos requisitos descritos abaixo, que são características exigidas pelos contratantes internacionais.

**PRÉ-REQUISITOS FÍSICOS:**

- Idade entre 20 e 30 anos
- Altura mínima de 1,68 m
- Corpo em equilíbrio
- Beleza

**PRÉ-REQUISITOS PROFISSIONAIS:**

- Bailarina profissional com bom nível técnico, desenvoltura, ritmo e conhecimento de músicas árabes.
- Carisma e comunicação com o público
- Seriedade e profissionalismo
- Saber falar inglês

**MATERIAL NECESSÁRIO PARA A PRÉ SELEÇÃO:**  
Fotos nítidas e dados pessoais (nome completo, idade, altura, peso, endereço e telefone).  
Poderão ser enviados para o e-mail [marketing@bellydance.com.br](mailto:marketing@bellydance.com.br) aos cuidados de Omar Naboulsi.

Posteriormente, marcaremos entrevista e solicitaremos o vídeo.

#### Divulgação de processo seletivo para bailarinas

O maior diferencial é o uso dos sapatos de salto: quanto mais altos e finos, mais elegante e, conseqüentemente, valorizada é a bailarina; o figurino é normalmente mais ousado do que usualmente portam no Brasil. Não se usam sapatos especiais para dança, mas *scarpins* de bico fino. A aspirante a artista internacional deve, portanto, abandonar seu estilo anterior e abraçar não apenas um novo modo de dançar, mas também novas maneiras de se vestir e de representar sua sexualidade. Em um dos casos acompanhados, o contratante insistiu em manter contato via skype com vídeo para que pudesse aferir a beleza da bailarina; recomendou a essa bailarina que emagrecesse, pois viu uma “barriguinha” em suas fotos. A bailarina, considerada magra por todos que a conhecem, procurou obedecer à dica, apesar de considerá-la absurda (assim como todas as mulheres com quem essa bailarina convivia no Brasil), e embarcou em seguida para o Oriente Médio.

Não raro as artistas recorrem a intervenções agressivas em seus corpos em busca de melhores contratos. Alisamento dos cabelos, aplicações de botox nos lábios e

adição de próteses de silicone nos seios são “tratamentos” estéticos comuns entre as bailarinas internacionais.

Esse é apenas o primeiro passo no “caminho do sucesso internacional”. O responsável pela seleção, o brasileiro de origem libanesa Omar Naboulsi, é o contato, no Brasil, de uma rede internacional que representa bailarinas, músicos e cantores chamada “La Maison de l’Artiste”, do libanês Toros Siranossian<sup>75</sup>. É sua agência quem, por fim, reencaminha as artistas para os contratos mais rentáveis. Nos processos acompanhados o padrão foi o mesmo: a bailarina atua primeiro no Líbano, onde se localiza o escritório do empresário. A partir de lá, a depender de seu desempenho e do interesse do contato internacional, ela parte para outras cidades ou países. A ida é sempre cercada de expectativas e a viagem acontece de uma hora para outra: pode ser que sua viagem aconteça imediatamente após a aprovação do visto ou talvez a viagem aconteça somente quando houver a vaga no restaurante contratante, neste caso, a partida pode ser adiantada e a brasileira deve partir imediatamente. A bailarina paga as despesas de viagem e fica alocada em um apartamento. Trabalha todas as noites da semana e não deve repetir figurino. A orientação é de que levem, no mínimo, quinze figurinos de luxo. O preço de um figurino considerado luxuoso é, invariavelmente, acima de R\$500,00. Assim que chega, a bailarina com nome artístico considerado pouco sonoro para o público árabe recebe novo nome. Juntamente com a renúncia da liberdade artística e do estilo que as tornaram reconhecidas em suas cidades de origem, as brasileiras que buscam o sucesso no exterior encaram, com o novo batismo, uma experiência completamente diversa do que viveram, até então, com a dança do ventre transnacional.

Muitos rumores acompanham a carreira dessas artistas no exterior. Há especulações e assombros quanto ao cachê recebido pela bailarina brasileira, mas a maior sombra sobre sua atuação recai, naturalmente sobre a vulnerabilidade de sua condição de dançarina do ventre em espaços tradicionalmente restritivos às mulheres. Em alguns dos países árabes, como é o caso dos Emirados Árabes Unidos, o passaporte da artista pode ficar retido com o “homem responsável”, no mais das vezes o gerente do restaurante do hotel.

---

<sup>75</sup> Para mais informações ver <http://www.tsarts.net/index>

A vulnerabilidade da profissional de dança do ventre fica evidente quando nos recordamos do pouquíssimo prestígio dedicado a esse ofício não apenas no Egito, Oriente Médio e Norte da África: até no Brasil, como veremos com mais atenção no capítulo seguinte, afirmar que se pratica dança do ventre é, muitas vezes, causa de constrangimento. A associação entre a dança profissional e a prostituição é uma constante, como constatou a antropóloga Katherine Zirbel (2000) ao analisar o mercado de trabalho de artistas egípcios no Golfo Pérsico:

Assim como o Golfo vem ao Cairo em busca de diversão, alguns sauditas e árabes do Golfo procuraram levar os bons tempos de volta para casa. Há um iminente mercado em crescimento para músicos, cantores e dançarinas cairotas no Golfo (...). Para artistas migrantes, a situação é pior, dado que não há nenhum precedente histórico de uma vida noturna cosmopolita e liberal no Golfo. A crueza do estigma recai sobre as dançarinas, que são constantemente igualadas a prostitutas. (...) A maioria dos membros masculinos das platéias do Bahrein e dos Emirados Árabes que entrevistei insistiram que qualquer mulher que escolha trabalhar como artista no Golfo ou foi completamente mal-orientada ou, mais provavelmente, já é moralmente desviada<sup>76</sup>. (pp 86-87)

Segundo os informantes de Zirbel, o estigma da prostituição deve-se, por um lado, ao fato de a artista ir ao Golfo apenas em busca de dinheiro; por outro, há o discurso da “prostituição forçada”: estando em um lugar onde o dinheiro flui em abundância e tendo em vista o chavão “dinheiro compra tudo”, o homem que tivesse dinheiro e assim o desejasse naturalmente “compraria” a mulher:

Devido às estruturas socio-políticas de poder em algumas partes do Golfo, se um *sheikh* proeminente presente entre o público desejasse manter relações sexuais com

---

<sup>76</sup> *Just as the gulf comes to Cairo in search of a good time, some saudis and Gulf Arabs have sought to bring the good times back home. There is a quickly growing market for cairene musicians, singers and dancers in the Gulf (...) For migrant performers, the situation is worse, as there is no historical precedent for a liberal cosmopolitan nightlife in the gulf. The blunt of the stigma falls on women performers, who are often equated with prostitutes there. (...) Most Bahraini and Emirati male audience members I interviewed insisted that any woman who chose to work as a performer in the Gulf was either completely misled or, more likely, already morally adrift.*

uma artista, nem essa nem a gerência [do restaurante] poderia recusar, segundo os homens entrevistados<sup>77</sup> (Zirbel: 2000:87).

Importa registrar que ouvi esse mesmo discurso por parte de membros da comunidade brasileira de dança do ventre, inclusive de músicos árabes. A recusa a ceder a um convite implicaria punições como o cancelamento de shows; se a bailarina não houver acumulado dinheiro suficiente para retornar ao seu país, ficaria em uma situação delicada, tendo de pedir ajuda a seus conterrâneos.

As mesmas pressões são observadas também no Egito, que, apesar de não ser destino comum de brasileiras, recebe um grande contingente de bailarinas estrangeiras. No Egito contemporâneo, artistas locais de destaque são minoria. Em conversa pessoal com a antropóloga Karin van Nieuwkerk, em outubro de 2007, ela me informou que os egípcios têm trocado o show de uma *raqsa* pelos “dijis”, ou seja, dj’s. O contingente de artistas não-egípcias é alto, mesmo em se considerando ser o mercado mais difícil para uma estrangeira se consolidar. O maior afluxo é de russas, como afirma Mona Abaza em artigo sobre o consumo no Egito:

A dança do ventre profissional tem atraído um grande contingente estrangeiro de dançarinas russas, argentinas, escocesas, austríacas e norte-americanas. Um jornal local estima que quase 5000 dançarinas estrangeiras estejam no Egito. Curiosamente, as de nacionalidade russa são a maioria nessa profissão atualmente. Como consequência, o governo já tentou nacionalizar a dança do ventre restringindo os vistos de trabalho para estrangeiras<sup>78</sup> (ABAZA, 2005:35).

Ainda que tais condições de trabalho soem alarmantes, não despertam maiores preocupações entre as interessadas em trilhar carreira internacional. Para as bailarinas com quem conversei o trabalho com dança nos países árabes é encarado como uma aventura, uma maneira de conhecer lugares interessantes “sem ter que desembolsar” muito dinheiro. A dança é percebida como um não-trabalho: é um hobby que pode ser lucrativo, render prestígio entre as mulheres e, principalmente, fonte de

---

<sup>77</sup> *Because of sociopolitical structures of power in some parts of the gulf, if a prominent sheikh in the audience wanted a female performer for sexual relations, neither the performer nor the management could refuse, according to the men interviewed.*

<sup>78</sup> *Professional bellydancing has attracted a large contingent of Russian, Argentinian, Scottish, Austrian and American dancers. A local newspaper estimates that nearly 5000 foreign belly dancers in Egypt. Curiously, the Russian nationals have the lions share in this profession today. As a result, the government has attempted to nationalize bellydancing by restricting the work permits of foreign dancers.*

prazer. Não ouvi nenhum relato negativo por parte de bailarinas que de fato retornaram do exterior; de fato, há um silêncio pesado quanto ao trabalho de dança em si; apenas as boas experiências turísticas são compartilhadas.

## **6. Paisagens Coreográficas: uma proposta de reflexão sobre os fluxos culturais globais**

Da dança do ventre realizada no interior do Brasil ao grande fluxo global de bailarinas depreende-se que essa dança é reapropriada e reinventada em cada espaço em que é experimentada e por cada grupo de mulheres que acolhem essa matriz de movimento como linguagem artística e corporal. Não se trata de dizer que há uma dança “brasileira”, mas sim que há modos genuinamente brasileiros de perceber e apresentar a dança. Tampouco a indústria de entretenimento do mundo islâmico é uniforme e estável em sua representação da dança do ventre. Assim, não podemos afirmar a ocorrência de uma circulação harmônica da dança do ventre, mas sim de várias articulações em torno desse conjunto de movimentos e intenções que conhecemos por dança do ventre. Podemos, antes, falar em paisagens coreográficas (*choreoscapes*), tomando de empréstimo a proposta de Arjun Appadurai (1997) para uma leitura estruturada do fluxo cultural global.

Para Appadurai, o modelo de interação global que experienciamos atualmente exige uma mudança significativa no modo como percebemos a economia cultural global. Ao invés do modelo centro-periferia, que impele à leitura simplificante do fenômeno de troca cultural em termos de homogeneização ou heterogeneização cultural, a dinâmica cultural deve ser vista como “uma ordem complexa, sobreposta e disjuntiva” (1997:32).

O autor propõe cinco dimensões dos fluxos culturais globais para apoiar a reflexão sobre as disjunções entre economia, cultura e política. Tais estruturas conceituais são construídas como paisagens (sufixo *-scape*) para denotar a fluidez e irregularidade das construções socio-culturais: nenhuma é exatamente igual a outra, cada experiência resultando em paisagens ímpares dada sua condição de construtos perspectivos. paisagens etnológicas (*ethnoscapes*), paisagens midiáticas (*mediascapes*), paisagens tecnológicas (*technoscapes*), paisagens financeiras (*financescapes*) e,

finalmente, paisagens ideológicas (*ideoscapes*). Appadurai baseia-se na teoria de comunidades imaginadas de Benedict Anderson (1991) para desenvolver seu conceito de “mundos imaginados”, ou seja, “os múltiplos mundos que são constituídos pelas imaginações historicamente situadas de pessoas e grupos espalhadas pelo globo” (APPADURAI, 1997:33).

Os fluxos globais ocorrem entre e através das paisagens que compõem esses mundos imaginados (p.37). As paisagens etnológicas referem-se ao trânsito global de pessoas – turistas, trabalhadores, refugiados, imigrantes etc. Paisagens tecnológicas, por sua vez, são compostas pelo fluxo transnacional de pequenas, médias ou grandes aparatos tecnológicos: um objeto ou tecnologia é realizado com peças ou conhecimento elaborado transnacionalmente. As paisagens financeiras dão conta das rápidas operações de valores: “o capital global é agora uma paisagem mais misteriosa, rápida e difícil de acompanhar” (pp. 34-35). A relação entre essas três paisagens é relacional e disjuntiva: cada um desses ambientes imaginados se auto-regula e, ao mesmo tempo, são interdependentes.

Relacionadas ao regime de imagens, as paisagens midiáticas e ideológicas muitas vezes se associam e impactam as paisagens etnológicas e financeiras (e são impactadas pelas paisagens tecnológicas: basta pensar nas mudanças nos relacionamentos interpessoais e entre mercado e consumidor com o advento de softwares como o instagram). As *mediascapes*, como o nome indica, referem-se à disseminação de informações (narrativas e imagens). As imagens e ideologias político-estatais e contra-estatais compõem as *Ideoscapes*. Essas duas paisagens podem atuar juntas. Um exemplo é a relação entre a música de Umm Kalthoum e o movimento nacionalista egípcio. Ao cantar os valores egípcios e conseqüentemente ser alçada a imagem do Egito, a cantora representa a nação e o espírito político revolucionário nasseriano (*ideoscape*). A difusão de sua música e a apropriação popular dessa imagética (*mediascape*) relacionam-se diretamente com a paisagem etnológica na medida em que pessoas deslocadas de sua terra natal se unem em comunidades imaginadas pelo interesse estético em comum.

A proposta de abordar a dança do ventre como uma dimensão do trânsito cultural global pode ajudar a analisar os diferentes eventos que tornaram essa dança tão popular. As *choreoscapes* (paisagens coreográficas) seriam então compostas pelas

diferentes matrizes de movimento, encampando as diversas representações da dança do ventre. Essas paisagens coreográficas afetam e são afetadas diretamente pelas paisagens midiáticas. Na dança do ventre, observa-se esse fenômeno pela circulação de imagens da artista pop Shakira. Ao apropriar-se da linguagem da dança do ventre para compor seus shows amplamente disseminados, Shakira estimula a prática da dança, faz emergir novas tendências dentro das comunidades de dança previamente constituídas. Por outro turno, Shakira, como entidade midiática, é diretamente influenciada pelas paisagens coreográficas: seu show mistura tendências internacionais para atingir o maior número possível de consumidores: assim, *street dance* americano compõe-se com as vibrações árabes da dança do ventre e com passos da salsa latina para criar uma fusão pop e de crescente alcance global (graças aos avanços tecnológicos).

As paisagens ideológicas igualmente interagem com as paisagens coreográficas e possivelmente com as *ethnoscapes*. Ao banir dançarinas do ventre estrangeiras em 2004, o então ministro do trabalho do Egito, Nawal el-Naggar, justificou-se afirmando que havia um aumento do desemprego em seu país. Afirmou, em seguida, que dança do ventre “não é uma indústria na qual precisamos de estrangeiros” (NAFIE, 2004: s/p). Na opinião de algumas profissionais, a justificativa ocultava o propósito de esconder a dança, considerada inapropriada e pouco representativa para a imagem de nação. A dança é desvalorizada pelos próprios egípcios, como afirma a *raqsa* egípcia Randa Kamel: “Veja o respeito que temos fora daqui. Infelizmente, apenas egípcios não nos apreciam” (*ibid.*). Por outro lado, foi justamente a ideologização da nação que garantiu a criação da companhia de dança de Mahmoud Reda.

O banimento das estrangeiras resulta em mais trânsito de pessoas (*ethnoscapes*), visto que, sem trabalho no Egito, essas artistas russas, argentinas, australianas e brasileiras aceitam contratos em Dubai e outros lugares dos Emirados Árabes Unidos. Esse único ato também repercutiu em outra esfera, as *financescapes*: a indústria hoteleira foi afetada em suas boates e hospedagem de festas de casamento (*ibid.*).

Por fim, as próprias paisagens coreográficas são afetadas, na medida em que, com a ausência das estrangeiras, o mercado local se movimenta e novas oportunidades surgem para artistas locais ofuscadas pela presença das estrangeiras. Tanto financeira quanto esteticamente, as artistas egípcias sentem-se desvalorizadas em sua própria terra.

Apenas as bailarinas consideradas celebridades afirmam não sentir o impacto do trânsito de estrangeiras, como se vê na opinião de Dina sobre a revogação da concessão de vistos de trabalho para as bailarinas estrangeiras:

Eu, Lucy e [Fifi] Abdou não nos beneficiamos. Apenas dançarinas egípcias mais jovens, que recebem muito menos que nós – quantias próximas ao que as estrangeiras recebem – poderiam se beneficiar. (...) Além do mais, as pessoas que nos contratam jamais contratariam uma estrangeira (*ibid*).

Com a proposta das paisagens coreográficas, o campo simbólico se transnacionaliza em uma imagem artística do corpo em movimento. A dança do ventre surge, então, como a epítome desse fluxo global, em se considerando que é a prática corporal não-européia que mais circula interculturalmente. Outras danças cujas imagens são popularizadas, como o tango e o flamenco, não são apropriadas pelas praticantes no mesmo nível de interação. Ainda que ambas as danças sejam praticadas fora de seus países, nenhuma tem o apelo “natural” da dança do ventre.

Essas danças resistem à transnacionalização principalmente por traduzirem em movimento seus contextos culturais. O flamenco não descola de sua raiz ibérica: a figura feminina é fundamentada no *quejío*, o queixume<sup>79</sup>. O tango, por sua vez, exige um código duplo de gênero, ao transpor em cena a relação homem-mulher latina essencializada. Para um casal do Japão, por exemplo, essa relação é tão remota que a performance de gênero (BUTLER, 2003) torna-se exclusiva e específica. São danças, vale lembrar, que se apresentam plenamente como imagens de nação (*ideoscapes*): seus movimentos ilustram propagandas para atrair turistas. Passam, assim, de performances nativas a atrações plenamente capitalizadas, a exemplo de outras expressões da cultura popular:

À primeira vista, o processo de “espetacularização” coloca esses artistas populares na condição de objeto: deverão apresentar-se, alterando as bases de seus códigos específicos, para deleite de espectadores de classe média, em seus momentos de consumo de lazer ou cultura de turismo.

---

<sup>79</sup> Essa reflexão foi-me sugerida muito generosamente pelo prof. José Jorge de Carvalho durante a orientação deste trabalho.

Colocados no palco, são objetificados pelo olhar desses sujeitos que se entretêm. Visto o processo mais de perto, porém, também os espectadores são objetificados pelos mesmos agentes que contratam os artistas populares (CARVALHO, 2008).

A o mesmo tempo, a dança do ventre resiste a esse processo de canibalização (CARVALHO, 2008). Ela é apropriada pela grande indústria, como vimos nos exemplos da companhia de dança do ventre de Miles Copeland, a Belly Dance Super Stars, e no de Shakira (depois, Britney Spears). A dança do ventre, porém, continua sendo uma prática local, *baladi*, mesmo se transnacionalizando e se transformando em um fenômeno global.

## CAPÍTULO IV

### A DANÇA DO VENTRE COMO UM SISTEMA SIMBÓLICO CONTRA-HEGEMÔNICO

Sensualidade, promessa, terror, sublimidade, prazer idílico, intensa energia: o Oriente era na verdade uma qualidade camaleônica chamada (adjetivamente) “oriental”.

Edward Said, *Orientalismo*, p.128.

#### **1. Imaginário e ambivalência do signo feminino oriental no ocidente**

A representação da bailarina do ventre, seja nas artes plásticas, na literatura ou no cinema é extensivamente permeada por estereótipos que ressaltam a qualidade “exótica” da mulher árabe, em grande parte das vezes associada à disponibilidade e à voracidade sexuais. Artistas e eruditos europeus oitocentistas e do início do século XX mostravam fascinação particular pela dança, como se podem verificar nas memórias, publicadas em 1763, da embaixatriz de Constantinopla Lady Mary W. Montagu e nos trabalhos de Étienne Dinet e Charles Leland. As obras de Gustave Flaubert (1821-1880), Gustave Moureau (1826-1898) e Jean-Léon Gérôme (1804-1924) sublinharam o erotismo da mulher islâmica.

Ainda que a sexualidade da artista árabe emirja em peças e romances, as representações mais poderosas, pelo apelo característico da expressão visual, estão no campo das artes visuais, particularmente nas pinturas de orientalistas europeus que identificaram por diversas vezes as mulheres árabes, como Eugene Delacroix, Dominique Ingres e, posteriormente, Gérôme. Essas mulheres eram, no mais das vezes, retratadas de modo a orientar o a fantasia do observador em direção a uma sexualidade sempre inflamada e disponível. “País dos sonhos e da ilusão”, como afirmou Said sobre as afirmações de Nerval em sua *Voyage em Orient* (ver data), o Oriente, “como os véus que ele vê por toda parte no Cairo, oculta um profundo e rico fundo de sexualidade feminina” (SAID, 1990: 189).

Influenciado por artistas de seu tempo e estimulado pela nova moda orientalista, Gérôme foi o pintor que retratou a *almeh* com mais frequência, colocando a dançarina em posição de destaque em suas obras, muitas vezes sob o título de “Uma Almeh”, “Mulher do Cairo” ou simplesmente “Garota Árabe” (BAGNOLE, 2005:28). Gérôme pintou dezesseis quadros retratando especificamente a dançarina egípcia entre 1863 e 1867 (*idem*, p.61).

Em sua tese de doutorado sobre a representação imagética da *almeh*, Rihab Kassat Bagnole nota que Gérôme foi essencial na educação dos europeus sobre a dança (2005: 69-70). Em seus quadros, o artista retratou dançarinas egípcias entretendo os convidados com snujs, espadas e bastão, por exemplo. Gérôme dedicou especial atenção ao *habitus* da artista e, de fato, o pintor, como nos indicam as memórias de seu companheiro de viagem Paul Lenoir, freqüentou muitos shows das *awalim* da segunda metade do século XIX. Outras informações, como os espaços onde a dança era executada, o público e o figurino, ainda que moderadas pela estrutura desejante do pintor, tornavam-se importantes para a sedimentação do imaginário europeu sobre o oriente e suas técnicas corporais. A relevância das pinturas de Gérôme no processo de consolidação desse imaginário ganha novo contorno quando se observa que o cidadão francês viu a dança praticada nos territórios invadidos apenas em 1889, na *Exposition Universelle* de Paris (*idem*, p.70).

O trabalho de muitos pintores europeus foi impactado pela invenção da fotografia, que posteriormente mostrou-se essencial para o desenvolvimento do estilo “etnográfico” de Gérôme. O potencial de reprodutibilidade desse novo instrumento apoiou a massiva divulgação da imagem da *almeh*, como se depreende, por exemplo, do seguinte comentário de Émile Zola sobre a estratégia comercial de Gérôme: “Evidentemente Gérôme (...) pinta a partir de reproduções de fotografia e fotogravura pensando em vender milhões de cópias. Aqui o tema é tudo (...). Gérôme trabalha para todos os gostos<sup>80</sup>” (*apud* Bagnole, 2005:86). Seu tema, no caso a dançarina árabe, e sua conseqüente popularidade são resumidos por Théophile Gautier sobre o salão de artes de 1864 como “um cantinho emoldurado do oriente” (*idem*, p.87).

---

<sup>80</sup> *Evidently, Gérôme (...) paints with reproduction by photography and photogravure in mind to be sold in thousands of copies. Here the subject is everything (...) Gérôme works for all tastes.*

As fotografias do inglês Roger Fenton, como “Contemplative Odalisque” e “Egyptian Dancing Girl”, feitas em estúdio, mostravam a “oriental” como uma mulher delicada e submissa, porém dona de uma sexualidade instigante. Essas imagens, bem como a literatura de sua época, permeadas de investimento erótico sobre a mulher de alhures, impulsionaram Gérôme a buscar inspiração no Oriente Médio e nos países do Magreb.

Em suas pinturas, mesmo antes da fase orientalista, as mulheres se destacam pela postura lânguida que sugere docilidade e entrega:

(...) A mulher nua de Gérôme baixa os olhos, reclina o pescoço, contorce ou curva seu corpo. Em contraste, o nu masculino, mesmo quando em repouso incorpora a ação. Em outras palavras, o jovem pintor burguês idealiza a figura feminina e a permeia de uma sensualidade erótica que poderia ser facilmente domada. Tal rendição emergirá posteriormente na pintura da *almeh* de Gérôme<sup>81</sup> (BAGNOLE, 2005:41).

Suas incursões ao Egito não ocasionaram grande impacto em seu modo de retratar a mulher, que seguia pouco coberta e transbordante de apelo erótico. Como em sua representação da mulher européia, a *almeh* de Gérôme é uma promessa de entrega. Todavia, as expressões da *almeh* retratada nas ruas do Cairo imprimem também vestígios de perigo, um convite desafiador. Ao contrário da mulher européia dos quadros anteriores, a egípcia não desvia os olhos; antes olha direta e desafiadoramente: ela retorna a mirada do observador. Invariavelmente com seios à mostra, ainda que envolvidos em tecidos transparentes, a mulher oriental não é, para Gérôme, ingênua e doce: sua sexualidade é permeada por violência simbólica, indicando que, além de desejável, ela é potencialmente ameaçadora em sua incontrolável sedução.

---

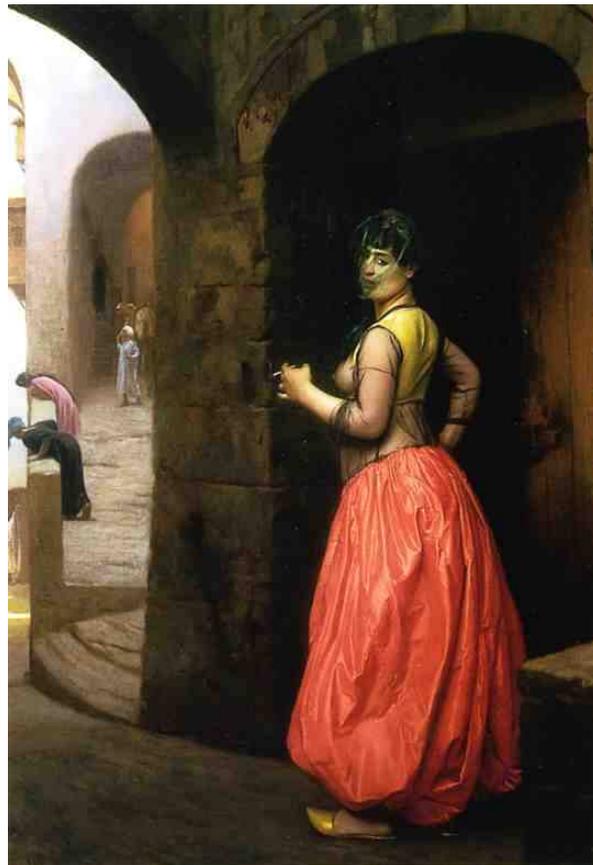
<sup>81</sup> (...) *Gérome's nude female casts her eyes, tilts her neck, swirls or curves her body. In contrast, the male nude, even when idle, embodies action. In other words, the young bourgeois painter idealizes the figure of the female and infuses her with calm erotic sensuality that could easily be dominated. This rendition will surface later in the painting of Gérôme's almeh.*



Jean-Léon Gérôme "Une Almeh", 1882, coleção particular.



Jean-León Gérôme "Mulher do Cairo em sua Porta" 1897, Syracuse University.



Jean-Léon Gérôme: Mulher do Cairo, 1882, coleção particular

A mulher muçulmana hiperssexuada aparece em diferentes formas e mídias. É recorrente retratá-la de modo a caracterizar ausência de “modos”; os princípios morais – que norteiam a civilização europeia – são relacionados aos hábitos e práticas corporais. Assim, além de sedutora, a mulher árabe, não se deve ignorar, é também alheia aos princípios de civilidade. Como parceira do homem árabe, é identificada por sua sexualidade desviante em chistes, na figura da selvagem grotesca, como se percebe nesses trechos das correspondências de Gustave Flaubert:

Para divertir a multidão, o bufão de Mohammed Ali pegou uma mulher num bazaar do Cairo um dia, colocou-a sobre o balcão de uma loja e copulou publicamente com ela, enquanto o lojista fumava calmamente seu cachimbo.

Um marabu morreu há algum tempo atrás – um idiota – que por muito tempo passara por um santo marcado por Deus: todas as mulheres muçulmanas vinham vê-lo e masturbá-lo (...) <sup>82</sup>

É relevante recordar que os cronistas da vida egípcia do século XIX – como é o caso de Flaubert e Nerval – embarcaram para o Egito com uma substancial carga literária erudita sobre o Oriente (SAID, 1995:187). Assim, seus discursos sobre os povos do Oriente Médio e Norte da África não se constituem de fragmentos isolados de lembranças de viagem, mas sim de camadas de “verdades” científicas previamente elaboradas em meios acadêmicos e literários e novas “verdades”, algumas pitorescas, outras seriamente distorcidas, mas consistentes com o *corpus* discursivo orientalista que pavimentou o sucesso da tomada política, militar e simbólica do europeu sobre o árabe. A representação da mulher muçulmana nesse discurso constitui uma dupla subjetivação do povo árabe: ao representar a mulher árabe, retratá-la, descrevê-la e inscrevê-la em uma economia erótica alheia à de sua própria cultura, o europeu mostra seu poder de dominação em todos os âmbitos: mulheres e homens, igualmente, podem ser objeto de sua imagística.

O investimento erótico na mulher árabe foi exponenciado com as memórias de viagem de Flaubert, que recontou minuciosamente seu encontro com a artista e

---

<sup>82</sup> Flaubert, Gustave. *Correspondance*. Paris: Gallimard, 1973. Apud Said, 1995: 112.

cortesã Kuchuk Hanem no sul do Egito. Famosa por seu dom de entreter, Kuchuk Hanem parecia ser a personificação da descrição de Edward Said sobre a *almeh* (aqui ele parece se referir não à sua imagem clássica, descrita nesta tese a propósito da entrada da comitiva napoleônica no Cairo, mas da *almeh* diaspórica de fins do século XIX):

A *almeh* era uma espécie de cortesã, mas uma mulher com bagagem significativa. A dança era apenas um de seus dons: capaz de cantar e recitar poesia clássica e ter um discurso espirituoso, sua companhia era buscada por homens da lei, da política e da literatura (SAID, 2003:170).

Kuchuk Hanem teria dançado para Flaubert, Máxime du Camp e seu guia, Joseph, em seis de março de 1850. Os franceses foram recebidos com música (*rababa* e *derbake*), além da dança das companheiras de Kuchuk, Bambeh e Safia Zugairah. A certa altura da noite, Flaubert pede que a famosa dançarina interprete “A abelha”. Trata-se de uma espécie de dança “mítica” em que, incomodada com uma abelha imaginária, a artista vai se despindo de suas roupas, peça por peça, até a nudez completa (como um *strip-tease* burlesco). Os músicos e outros homens da equipe de Kuchuk Hanem foram vendados para a execução da dança. A aura de proscrição dessa dança provavelmente excitou Flaubert, que fantasiava grandemente com a alteridade a ponto de lamentar, em uma carta a seu tio, as mudanças na moda feminina dos países islâmicos: “Pensar – oh lástima! – que em dez anos elas usarão chapéu e *corset*, imitando seus maridos, que já se vestem como europeus, com sapatos e sobretudos<sup>83</sup>!” (*apud* KARAYANNI, 2007: 59).

Flaubert dedica poucas linhas às descrições da dança em si. Quando a descreve, chama atenção para os elementos que ele considera eroticamente curiosos, como o fato de que a dançarina “espreme os seios nus em uma jaqueta” (*apud* Karayanni, 2007:40). A dança era, para Flaubert, uma agradável distração, mas não consistia em muito além do que descreveu em uma carta para seu amigo Louis Bouillet: os momentos de música e dança eram “interlúdios para foder” (*loc.cit.*). Kuchuk

---

<sup>83</sup> *To think – oh misery! – that in ten years they will be in hat and corset, imitating their husbands, who already dress like Europeans, in shoes and overcoats!*

funcionava como uma potencialização das fantasias eróticas de Flaubert. As canções da egípcias, o autor explicita, eram vazias de significado, bem como sua dança.

À noite, voltamos à casa de Kuchuk-Hanen... A festa começou às 6 horas e terminou às 10 e meia, a coisa toda misturada com trepadas nos intervalos...Eu a chupei com furor; seu corpo estava suado, ela ficara fatigada de haver dançado, sentia frio. - Eu a cobri com a minha peliça, e ela adormeceu, os dedos entrelaçados com os meus. Quanto a mim, não fechei os olhos, Passei a noite tendo devaneios sem fim. Havia ficado por causa disso. Contemplando dormir aquela bela criatura que ressonava com a cabeça recostada no meu braço, eu pensava em minhas noitadas nos bordéis de Paris, em um monte de antigas lembranças... e naquela ali, na sua dança, na sua voz cantando canções sem significado nem palavras compreensíveis para mim. Isso durou a noite toda. Às três horas eu me levantei para ir mijar na rua; as estrelas brilhavam. O céu estava claro e muito alto. Ela despertou, foi buscar um pote de carvão, e durante uma hora se aqueceu, agachada em volta, depois veio e deitar-se e adormeceu de novo. Quanto às trepadas, elas foram boas. A terceira, sobretudo, foi feroz, e a última, sentimental. Dissemo-nos então muitas coisas ternas, abraçamo-nos já perto do fim de uma maneira melancólica e amorosa. Pela manhã, às sete horas, partimos...” (Flaubert 2000:144-145 apud CARVALHO, 2003).

Em outra carta, desta vez destinada a Louise Colet, Flaubert, com a intenção de tranquilizá-la quanto ao seu investimento romântico no Egito, resume a mulher árabe a uma máquina:

*As for Kuchuk Hanem, ah! Set your mind at rest, and at the same time correct your ideas about the Orient. You may be sure that she felt nothing at all: emotionally, I guarantee; and even physically, I strong suspect. She found us very good cawadjas (seigneurs), because we left a goodly number of piasters behind, that's all... **The oriental woman is no more than a machine:** she makes no distinction between one man and another. Smoking, going to the baths, painting her eyelids and drinking coffee – such is the circle of occupations within which her existence is confined. As for physical pleasure, it must be very slight, since the famous button, the seat thereof, is sliced off at an early age. What makes this woman, in a sense, so poetic is that she relapses into the state of nature (apud KARAYANNI, 2007:55, grifos meus).*

Esse estado de natureza, estranhamente equiparado ao funcionamento de uma máquina, faz com que, mesmo não sentindo prazer, a dançarina copule com o europeu (que comodamente ignora seu próprio lugar nessa estrutura). Selvagem em sua dança e em sua sexualidade, a dançarina árabe é a metáfora do excesso. Essa idéia é ilustrada pelo cartão postal britânico abaixo.



Cartão postal britânico. s/a, s/d, s/l. ( [www.metropostcard.org](http://www.metropostcard.org))

O europeu, vestido como um explorador clássico, é acompanhado por uma mulher nua exceto pelos adornos egípcios: grandes argolas nas orelhas, lenço na cabeça e braceletes. Sua calça aberta expõe o pênis exausto e gotejante que o britânico tenta reanimar com uma clarineta, emulando a figura popular do encantador de serpentes indiano (outro espaço “oriental” colonizado pela Inglaterra). A mulher, por sua vez, está alerta, descansada, “pronta para outra”. É uma “máquina”.

A propaganda dos quadros de Gérôme, entre outras peças que compuseram o imaginário desses homens interessados em investir eroticamente no Oriente, com suas mulheres diáfanas em ambientes poeticamente decadentes, funcionou para alguns como o gatilho para a completa degradação da mulher árabe. Na maior parte das vezes, são descritas como selvagens, gordas e desagradáveis. Relatos de viajantes dos séculos XVIII e XIX – uma das poucas fontes sobre a dança da época – repetem-se na perspectiva erótica da dança, constantemente descrita com termos como “vergonhosa”, “estúpida” e “selvagem”<sup>84</sup>. Quando o foco não é dança, a negatização da imagem desliza para a figura da bailarina: Amédée Baillot de Guerville, jornalista e viajante de fins do século XIX, relata, em “New Egypt” (1906), a descrição da “Encyclopaedia Britannica” das moradoras do Vale do Nilo: “Essas mulheres tinham ombros imensos, profundas linhas abdominais e enormes volumes de gordura nos quadris e coxas; um longo cabelo cobria a parte inferior de suas faces, bem como a maior parte de seus corpos<sup>85</sup>” (p.145). A fantástica descrição da enciclopédia aparentemente influenciou De Guerville mais do que as pinturas de Ingres e Gérôme. Para ele, as mulheres egípcias são, em sua maioria, “repulsivas”:

*A danse é longe de ser interessante como imaginam. Não sei se essas contorções extraordinárias foram um dia artísticas, mas se já o foram, devem ter decaído tristemente. Hoje, a maioria das mulheres que torcem e retorcem seus corpos publicamente são feias, velhas, repulsivas e rolam em banha. Eu disse a maioria, pois há sem dúvida algumas poucas exceções, pelo menos há alguns anos<sup>86</sup> (DE GUERVILLE, 1906:78).*

A ambigüidade dos sentimentos em relação à mulher egípcia e sua dança é uma constante. Se, por um lado, as artistas podem ser bonitas, a música necessariamente é grotesca. Jamais o signo feminino positivo aparece desacompanhado de diversos outros significantes negativos, como ilustra o seguinte relato de De Guerville sobre sua visita ao Cairo em janeiro de 1893:

---

<sup>84</sup> Ver Nieuwkerk, 1991: 21-22.

<sup>85</sup> *These women had immense shoulders, deep abdominal lines and enormous masses of fat on the hips and thighs; long hair covered the lower part of the face, as well as the greater part of the body.*

<sup>86</sup> *The danse is far from being as interesting as people imagine. I do not know whether these extraordinary contortions were ever artistic, but if they were so they must have sadly fallen off. To-day, the majority of the women who twist and turn their bodies in public are ugly, old, repulsive, and rolling in fat. I have said the majority, for there are without doubt a few exceptions, at least there were some dozen years ago.*

(...) Eu me sentei em um banco num pequeno quarto iluminado por dois lampiões esfumaçados. No canto oposto, três mulheres sujas e feias tocavam uma música infame em instrumentos impossíveis. Repugnado e um pouco temeroso, pensei em bater em retirada quando as dançarinas surgiram e eu permaneci aturdido e encantado. Eu era jovem então e talvez tendesse a ver as coisas através de lentes cor-de-rosa, especialmente no que se refere ao belo sexo. As três mulheres eram jovens e primorosas. Uma era negra como ébano, uma núbia, suponho; a segunda tinha a pele de um branco maravilhoso e entendi ser uma circasiana; enquanto que a terceira, como bronze, era uma egípcia. Foi extraordinário<sup>87</sup> (*idem*, pp 78-79).

Na melhor das hipóteses, a quebra da fantasia onírica do exotismo é dada ao se notar o ambiente em que as dançarinas trabalham, um reflexo da realidade da vida simples e dura dessas mulheres.

Sem querer perder tempo, recorreremos ao guia que, segundo orientações anteriores, nos conduziu para o bairro onde as dançarinas viviam – as almehs, que víamos em miragem e com quem sonhávamos todas as noites e algumas vezes às tardes. Depois de diversos desvios entre casas pequenas e sujas, chegamos a uma pequena porta através da qual árabes de todas as idades, sexos e tamanhos entravam e saíam. Não era o santuário misterioso que havíamos imaginado, guardados por seres fantásticos adornados com sabres e roupas de cores brilhantes: a entrada era livre para todos e adentramos sem a menor formalidade ou anúncio<sup>88</sup> (LENOIR, 1872:98).

---

87 (...) *I seated myself on a stool in a small chamber lighted by two smoky lamps. In the opposite corner, three ugly and dirty women played infamous music on impossible instruments. Disgusted and rather scared, I thought of beating a retreat when the dancers made their appearance, and I remained, astonished and charmed. I was young in those days, and perhaps apt to look at things through rose-coloured spectacles, especially where the fair sex was concerned. The three women were young and exquisitely made. One was black as ebony, a Nubian, I suppose; a second had a skin of marvellous whiteness, her I took to be a Circassian; whilst the third, like bronze, was an Egyptian. It was extraordinary.*

88 *Not wishing to lose time, we applied to the dragomen, who, according to directions easily obtained, conducted us to the quarter where the dancers lived – the almehs, whom we had seen in a mirage, and of whom we dreamed every evening and sometimes in the afternoon. After numerous detours among small, dirty houses, we arrived at a little door, through which Arabs of all ages, sexes and sizes were going in and out. It was not the mysterious sanctum we had imagined, guarded by fantastic beings adorned with sabers and costumes of brilliant colors: entrance was free to all, and we went in without the slightest formality of an announcement.*

O sentimento dos viajantes europeus pelas dançarinas egípcias descrito na literatura de viagem da segunda metade do século XIX carrega uma ambigüidade notável: esses homens desejam as dançarinas, mas logo em seguida as desprezam. Para Stravos Karayanni, essa relação é motivada pelo desejo de adentrar os aspectos “aberrantes” daquela cultura para posteriormente “denunciá-los” (2007: 38). O corpo da mulher egípcia e, mais especificamente, o corpo da *raqsa*, é um veículo para a projeção da sexualidade do europeu – que, em seu ambiente original, é disciplinada e conservadora, mas revive nos estereótipos do corpo do Outro. Para Karayanni, o corpo livre e criativo da dançarina denuncia o corpo europeu “encarcerado”:

*I believe, however, that Flaubert's claim to be subjugated by this particular performance stems largely not so much from the taboo but from the ecphrasis (the vivid and profound articulation) realized by the dancing body: it simultaneously becomes the incarnation of his longing as well as a visionary disclosure of his own captured/incarcerated body (p.47).*

Relatos, pinturas, fotografias e peças literárias produzidas a partir da situação colonial compuseram um imaginário fragmentado e aparentemente desconexo, mas consistente em sua fixidez. Neste caso, importa menos o modo como a mulher dos territórios ocupados expressa sua dança: se mexe os quadris, o ventre, se treme ou se é tomada por “movimentos convulsivos”. Ou seja, a concretude do imaginário orientalista no que concerne à dança do ventre não é definida pela sensualidade ou pela obscenidade da dança em si: esses notáveis representantes da elite ocidental já chegaram ao Egito com uma determinada concepção do que seria a sociedade oriental, seus costumes e sua mentalidade. A dança das mulheres, especialmente por sua natureza fluida e poética, teria que responder a determinadas expectativas e, não o fazendo, poder-se-ia sem dificuldades impelir as artistas contratadas a executar algo mais “potente”, como “A Abelha”.

Reformam-se, assim, os elementos que compunham o caleidoscópio de idéias, imagens e mores sobre o oriente em geral e a dança, em particular. Adoto a metáfora do caleidoscópio por acreditar não se tratar de imagens estruturadas como em um mosaico, mas de fragmentos aleatórios que, quando manipulados, formam paisagens diferentes ao sabor de quem move o mecanismo. No caso das brasileiras, o imaginário orientalista pode dar vazão a projeções de outra ordem.

## 2. Resistência e empoderamento feminino através da dança do ventre

### 2.1. Tradição Inventada: misticismo e poder vital da dança

As figuras orientalistas das dançarinas do século XIX são re-significadas pelas praticantes contemporâneas como “testamentos da corporalidade, da persistência da sabedoria ancestral no mundo moderno e do incontestável valor da auto-expressão” (DOX, 2006:53). Categorias normativas relativas à sexualidade da mulher e os pressupostos que adjetivam sua feminilidade são repensados através da dança e as imagens resultantes da mirada masculina européia resultam em inspirações para o empoderamento feminino.

A imagem mais amplamente divulgada em sites e blogs de admiradoras da dança do ventre é também a mais famosa de Gérôme: “*Dança da Almeh*”, de 1863. O quadro retrata uma dançarina tocando snujs acompanhada de músicos que tocam derbake (tambor em formato de ampulheta), rababa (instrumento de corda única, tocado com arco) e nay (flauta de bambu). Ela dança diante de um grupo de bashi-bazouk, oficiais originados a partir de mercenários otomanos e soldados albaneses. A liberdade poética de Gérôme pode ser constatada pela estranha presença dos bashi-bazouk: esse grupo de combatentes fora eliminado do território egípcio muito antes da visita do pintor ao país africano<sup>89</sup> (BAGNOLE, 2005: 62, n.17).

---

<sup>89</sup> Para uma análise cuidadosa dos elementos simbólicos da obra de Gérôme, como a quase onipresença de gaiolas nas pinturas de suas *almehs*, ver Bagnole, 2005.



Jean-Léon Gérôme. “Dança da Almeh”. 1863. Dayton Art Institute

A entrega e a maciez do corpo da *almeh* e, particularmente, forma arredondada de seu ventre evocam nas praticantes ideais de acolhimento, aceitação do corpo feminino em sua plenitude, liberdade, criatividade, beleza. A relação mais evidente entre a imagem orientalista e a praticante não-árabe reside no simbolismo da fertilidade.

Uma das estratégias da praticante ocidental para se distanciar do erotismo forçado do imaginário sobre a dança do ventre é interpretá-la como um caminho de iluminação espiritual. Destarte, a busca pelo reencontro com “a deusa interior”, que hiberna durante a rotina diária e desperta ante a invocação dos sons orientais e dos movimentos “ancestrais” de contração e relaxamento da musculatura pélvica e abdominal, muitas vezes se encontra com a busca pelo poder feminino.

A dissociação entre a dança para entretenimento e a dança funcional, ou seja, uma prática voltada para a saúde da mulher, encontra eco no discurso da norte-americana Morocco (Carolena Vargas Diniccio). Reconhecida por sua comunidade como uma autoridade em dança, Morocco passou uma temporada no Marrocos entre as mulheres berberes. Tive a oportunidade de entrevista-la quando esteve em Brasília, em 2002, para uma série de workshops de snujs e da dança berbere *guedra* no estúdio

AYUNY. Segundo ela, a dança foi transmutada de uma atividade exclusivamente educativa e funcional em uma prática sensual pelo olhar conservador do norte-americano. Morocco chama atenção para o fato de que a sociedade norte-americana de 1892 era tão conservadora que braços e pernas eram chamados apenas de *limbs* (membros) – mesmo as pernas das mesas eram assim denominadas. Assim, uma dança que movia os quadris, exibida publicamente em um lugar onde dizer *legs* era considerado ousado, certamente seria enquadrada como escandalosa e indecente. Para Morocco, à parte da conseqüente erotização causada pelo encontro entre as especificidades da dança e o conservadorismo americano, a dança do ventre é uma prática folclórica cuja função é preparar o corpo feminino para o parto.

A essa altura da tese já estamos familiarizadas com a história da dança do ventre e sabemos que sempre houve dança profissional para entretenimento. As praticantes, todavia, redesenham a história de acordo com seus ensejos. Essa tradição inventada (HOBSBAWN, 1983), que envolve rituais místicos, deidades de antigas civilizações – a egípcia Isis e a babilônica Ishtar sendo as mais recorrentes – e participação honorável da dança como veículo de veneração sacerdotal de exclusividade feminina, tem uma adesão grande entre praticantes. Essa interpretação mística da dança permite flexibilizar a referência de sagrado feminino. Não apenas as deusas orientais, mas também divindades como Ceridwen e Ceres, todas refrações da Deusa-Mãe, podem ser adequadas para a sacralização do ventre através da dança.

A relação entre dança do ventre e maternidade ter-se-ia iniciado com a publicação das memórias da dançarina armênia Ahmen Ohanian em 1923 (SHAY & WOOD, 1976: 21). Em seu livro, cuja introdução é uma carta elogiosa e galanteadora de Anatole France à dançarina, Ohanian descreve a dança como “um poema sobre o mistério e a dor de ser mãe<sup>90</sup>”. Para a dançarina armênia, *danse du ventre* é de fato um *hoochie-kootchie* e constitui uma deturpação ocidental da “dança do leste” (*Eastern dance*). O “ocidente” teria destituído a dança de sua principal característica: o aspecto ritual de enlevação da mulher como aquela que garante a sobrevivência da espécie. A dança, portanto, não se presta ao entretenimento, mas à celebração do poder ancestral feminino que flui em todas as mulheres. Todos, portanto, devem assisti-la com veneração:

---

<sup>90</sup> Ohanian, Ahmen. *The Dancers of Shamahka*. New York: E.P. Dutton, 1923. *Apud* Shay & Wood, 1976:21.

Nessa antiga Ásia que manteve a dança em sua pureza primitiva, a dança representa maternidade, a misteriosa concepção da vida, o sofrimento e o prazer com os quais uma nova vida é trazida ao mundo. Poderia algum homem nascido da mulher contemplar esse tema tão sagrado, expresso em uma arte tão pura e ritualística como nossa dança do leste, com menos do que profunda reverência<sup>91</sup>? (Ohanian, 1923: 261 *apud* Shay & Wood, 1976:21).

Anthony Shay e Leona Wood notam que, quando das primeiras escavações nos sítios arqueológicos egípcios, houve uma febre místico-fetichista: o Egito era mais do que a crueza da superfície: sob ruelas empoeiradas e vazias de civilidade havia uma grande riqueza mística. O Egito de então era desprovido dos ideais de civilidade, mas houve, antes, uma civilização equiparável à antiga Grécia ou a Roma. A *raqsa*, portanto, poderia ser uma descendente das sacerdotizas daquela incrível civilização. Deste modo, entre a sensualidade mundana do Egito islâmico e a sacralidade ancestral do Egito dinástico, a dança do ventre se mantém no centro da atenção de homens e mulheres. Ambas as abordagens distanciam-se, todavia, da realidade geográfica, social e política do Egito.

Cumprе observar que, ao se glorificar a dança como uma prática de exclusividade feminina e, acima de tudo, como uma mímica do nascimento, a praticante alinha-se com uma perspectiva não apenas feminizante do processo de criação da vida: é também uma estranha metonímia de inspiração religiosa, em que a dançarina, ao gestar e parir sem a participação masculina, aproxima a prática ao evento do nascimento virgem mariano.

Por concentrar grande parte de sua técnica nos quadris, como vimos no segundo capítulo desta tese, e pela languidez dos movimentos de braços e ombros, a dança do ventre é considerada um código corporal de forte apelo erótico. Todavia, a noção de que a dança do ventre é uma dança erótica incomoda as praticantes. Em um formulário submetido a um grupo de discussão via internet em 2002 e respondido por vinte e nove praticantes de todo o Brasil (entre profissionais e estudantes), treze

---

<sup>91</sup> *In this olden Asia which has kept the dance in its primitive purity, it represents maternity, the mysterious conception of life, the suffering and joy with which a new soul is bought into the world. Could any man born of woman contemplate this most holy subject, expressed in an art so pure and ritualistic as our Eastern dance, with less than profound reverence?*

apontaram a erotização como o aspecto da dança que mais as incomoda<sup>92</sup>. Ou seja, praticamente a metade das que responderam (44,8%) sente-se perturbada com a associação entre sensualidade e erotismo. Nas respostas selecionadas abaixo pode-se perceber que o preconceito contra a dança por sua associação com práticas eróticas é motivo de desconforto para praticantes de diversas partes do Brasil:

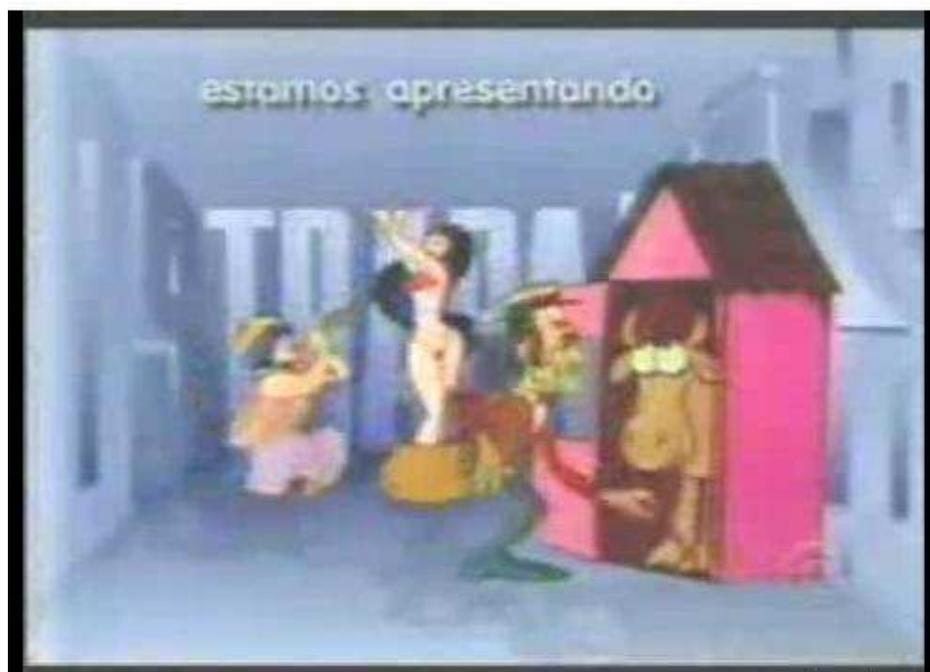
<b>23. Que aspecto(s) da dança árabe te incomoda(m)?</b>
“O preconceito ainda enorme; a erotização da dança por pessoas que pouco se preocupam em conhece-la e estuda-la” Brasília, advogada
“Me incomoda no Brasil acharem que é para seduzir homens” São Paulo, bancária
“O preconceito. As pessoas levam a dança oriental muito para o lado sexual. Corpos à mostra inspiram nas pessoas que não conhecem a cultura e o trabalho da dança muito preconceito.” São Paulo, analista de <i>marketing</i>
“A mim incomoda muito o fato das pessoas observarem apenas a sensualidade da dança. Chego a não comentar a respeito para evitar mal-entendido” Curitiba, analista de sistemas

Um descontentamento de tal ordem, que chega a impelir a mulher a esconder a prática da dança para evitar piadas ou insinuações eróticas, evidentemente não é motivado pela dança em si, mas sim pelas apropriações midiáticas do imaginário sobre a dança. Abordada por seu potencial erótico em todos os meios possíveis, como em capas de discos e esquetes cômicas de programas televisivos, a dança do ventre é esvaziada de seus sentidos artístico, poético, cultural e político.

O leigo não precisa recorrer à literatura ou às artes plásticas do século XIX como referência de representação erótica da dança do ventre. O imaginário formado pelo processo colonizador europeu é tão sólido que permeia a cultura de massa brasileira. Na abertura do programa humorístico mais popular do Brasil, “Os Trapalhões”, a dança do ventre aparece em duas versões, sempre sob o signo da promessa sexual. Na primeira, mais antiga, Didi Mocó é seduzido pelo que aparenta ser um ventre em movimento dentro de uma casinha. Ao abrir a porta, o ventre revela ser, na verdade, um boi que, furioso, persegue o humorista.

---

<sup>92</sup> Ver anexo 1.



Didi Mocó e o touro. Abertura do programa “Os Trapalhões”.

Na segunda imagem, o personagem Dedé Santana se junta a um faquir que encanta uma cobra com o som de sua flauta. Os acordes de Dedé fazem emergir do

cesto uma dançarina do ventre semi-nua. Essa representação também aparece no segundo quadro da cena de Didi, mas pertence a uma abertura mais moderna. O vídeo de onde foram retirados a imagem eram de uma atração que mostrava os “melhores momentos” da trupe.

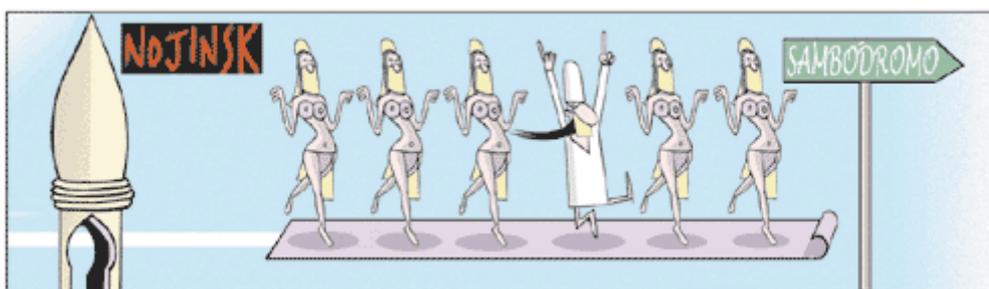


Dedé, o Faquir e a “odalisca”. Abertura de “Os Trapalhões”

Mesmo fora da cultura de massa, em circuitos mais exclusivos como o dos cartuns e quadrinhos, que circulam em jornais, a imagem da dançarina é igualmente exotizada e erotizada. Esse padrão se repete na série de cartuns “Nojinsk”, do cartunista Glauco, circulados na Folha de São Paulo entre 2004 e 2005. Segundo descrição do site, Nojinsk

(...) vive no deserto pra lá de Bagdá, com seu tapete mágico e sua gang sempre fugindo dos americanos e de grupos extremistas que vivem confundindo nosso Nojinsk com perigosos terroristas. Mas nosso herói não passa de um pequeno trambiqueiro comerciante de camelos, odaliscas, haxixe e tapetes-voadores<sup>93</sup>.

As odaliscas que ele comercializa (prostitutas ou dançarinas? O que está à venda?) usam véu para ocultar parte do rosto, mas vestem-se apenas com uma fina saia transparente, deixando os seios expostos.



Glauco: Nojinsk

Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/quadrin/f30302200804.htm>

As praticantes evidentemente respondem a isso afastando-se de qualquer signo que relacione a dança ao erotismo óbvio da cultura de massas. Desta feita, a profissional procura diferenciar-se do estereótipo pelo grau de apuro técnico de sua dança e pelo cuidado com o figurino. A questão técnica como um diferencial aparece lado a lado com a escolha do repertório artístico – no caso, a bailarina opta por dançar músicas tradicionais (*baladi*) ou folclóricas – no depoimento de uma professora sobre a hipererotização da dança:

<sup>93</sup> <http://www2.uol.com.br/glauco/nojinsk.shtml>

É complexo. Eu, quando comecei a despertar pra dança do ventre, achava que era coisa folclórica, por incrível que pareça. Depois que comecei a ver pop, música clássica. Não conseguia associar com ventre. Via de tudo menos ventre. Vi uma apresentação no Conjunto Nacional. Tinha uma bailarina dançando um “saidão” [*saidi*, dança folclórica], com bengala e tal. A [irmã da entrevistada], a primeira dança foi com uma cesta de flores, nada a ver com barriga. Depois que tomei conhecimento das danças sensuais. O povo associa a mulher sensual, movimentos mirabolantes com a barriga, serpente e tal. Quando começa a dançar vê que não dá pra seduzir. Se for dançar pra marido, vou fazer uma coisa bem técnica. (Luara Neves abr10)

Quando as professoras recebem alguma aluna que está interessada em aprender algum conteúdo considerado erótico, procuram orientá-la para que conheçam a “verdadeira dança do ventre”. Algumas vezes, a pretendente a aluna se desinteressa e abandona a vontade de aprender:

A auxiliar de limpeza perguntou: ‘você pode me ensinar aquele passinho que eles passaram no Big Brother? Fui olhar quando cheguei em casa. A mulher ficava de quatro e fazia tipo um ‘cachorrinho’ com a periquita. Não era sensual, era putaria mesmo. Mostrei pra ela um vídeo. Ela nunca mais foi na minha aula. (Luana Neves)

## **2.2. A Dança do Ventre como uma Pedagogia do Feminino**

Nos estúdios do Plano Piloto de Brasília a idade média das alunas está entre os dezenove e os quarenta e cinco anos de idade. São mulheres brancas, escolarizadas (a maior parte tem nível superior completo) e, principalmente, economicamente independentes. Em sua maioria, não precisam da aprovação de um marido ou de um pai para praticar a dança e o fazem a partir de sua volição. Ainda assim, algumas mulheres – entre as que atuam profissionalmente e as que adotam a prática por *hobby* – param de dançar após o casamento, denunciando que o imaginário contemporâneo da dança ainda responde ao clichê patriarcal em que algumas práticas não são adequadas à mulher “para casar”.

Quando perguntadas sem indução sobre por que começaram a praticar a dança do ventre, três argumentos principais são inferidos das respostas: a) querem aprender para dançar para o parceiro; b) porque “querem ser mais femininas”; e c) porque sempre quiseram aprender (e “somente agora puderam realizar tal sonho”). Ainda que pareça surpreendente, dada a frequência de cursos especiais em fins de maio e começo de junho (próximo ao dia dos namorados), as mulheres que começam o estudo da dança com o objetivo de mostrar sua beleza e habilidade para o marido ou namorado não configuram maioria. Essas mulheres geralmente não se interessam por investir tempo para aprender uma nova educação corporal e recorrem a fórmulas mais rápidas e práticas, como intensivos onde geralmente se aprende a fazer dois ou três movimentos que emulem a dança. Isso demonstra que, apesar de ser relevante a apropriação da dança pela sensualidade, as duas outras motivações, quais sejam, a busca por ideal de feminilidade e a beleza inerente à dança, além de aparecerem com mais frequência nos questionários realizados, emergem com facilidade nas conversas em sala de aula, entre as próprias praticantes.

Dentre as razões para o início da prática da dança, a questão da feminilidade surge em apenas seis entre quarenta e três alunas de uma escola de Brasília à qual submeti um questionário (AYUNY). A maior parte (vinte e cinco menções) respondeu que se interessou por aprender a dança pela beleza inerente a ela. Em sala de aula e na recepção da escola, todavia, a menção à possibilidade de “trabalhar o feminino” é uma constante. Não se fala abertamente no conteúdo sexual da dança, mas depois de algum tempo de conversa entende-se que um suposto aumento no “coeficiente de feminilidade” vem da possibilidade de descobrir-se mais sensual. Um exemplo vem de uma aluna que me procurou para fazer aulas particulares no dia 24 de novembro de 2011. Afirmava-se “dura” e “sem jeito” constantemente. Depois da aula, expliquei a ela que seus movimentos eram suaves e que, ao contrário, ela não era “dura”. Imediatamente ela afirmou: “Então, não é só pra alongar. É que quero ficar mais feminina, vou fazer para aumentar a sensualidade”.

Conclui-se desses dados que as mulheres optam por aprender e praticar a dança do ventre tendo por horizonte a fruição de seus próprios corpos e subjetividades. Todavia, os dois principais estímulos, quais sejam, a busca pela feminilidade e a busca pela dança em si (“sempre achei linda”) dispõem uma dialética à dança: o conjunto

estético, coreográfico e sinestésico da dança do ventre contém um significado em si ou é um sistema simbólico aberto à interpretação corporal e subjetiva da praticante? A dança é sensual ou pode estar (ou seja, tornar-se) sensual a partir de suas apropriações, como deu a entender a professora Luara Neves quando opta por dançar o repertório folclórico, que teria menor apelo erótico?

Elevado ao estatuto de centro das atenções nas últimas décadas do século XX, o corpo é, a um só tempo, reflexo e objeto da cultura em geral e da cultura de massas em particular. A mudança do modo de exibir e expressar o corpo na mídia – de veículo para a venda de produtos, como nos comerciais de xampu a veículo da venda de valores associados ao corpo em si, num *looping* vertiginoso – impacta pesadamente na construção da subjetividade de todos e das mulheres em particular, por terem as imagens mais expostas na mídia e serem conseqüentemente mais cobradas na vida particular. Metonimicamente, os atributos materiais e simbólicos do corpo da “celebridade” são transpostos ao da mulher comum, que sente a pressão de ter a forma física, a saúde, a sexualidade, a sensualidade, a badalada vida social, a segurança, enfim, os hábitos e valores de uma pessoa que, como um *outdoor* vivo, trabalha para vender tais atributos e tais valores.

A mulher contemporânea se insere em uma rotina atribulada composta por tarefas envolvendo trabalho-filhos-academia de ginástica. Sente-se, porém, frustrada por se ver tomada pelo cansaço do esforço cotidiano e ser cobrada a se apresentar socialmente com o frescor feminino que a modelo de propaganda exhibe. Essa defasagem, resultado, por um lado, da pouca materialidade dos corpos pesadamente mediados por tratamentos estéticos e tecnológicos exigidos no mundo comercial e, por outro, do embaçamento entre o que é mercadoria e quem é o público que a consome (Bauman, 2007), resulta na percepção da mulher como sendo “menos feminina” em relação àquele modelo de mulher que vê na revista e na televisão. A dança do ventre, conhecida pelo protagonismo feminino e celebrada pela delicadeza, complexidade e sinuosidade de seus movimentos, é identificada, então, por essa mulher como uma espécie de bóia de salvação para seu feminino “ameaçado”.

Ao mensurar o gênero, que é um dado sócio-cultural indivisível (mais feminino versus menos feminino), e atribuir à dança do ventre o estatuto de fonte de feminilidade, a praticante nos oferece uma leitura da dança do ventre como uma “dança

de significado”, isto é, uma construção cultural fechada, com uma função paralela, senão igual, ao sagrado. Dotada de sentido próprio e estável, a dança seria, então, uma fonte de referência para a praticante, a exemplo das danças rituais. Desse modo, não importa a dança em si, mas o sentido que essa dança é capaz de oferecer para a melhor vivência de feminino da praticante. Um exemplo vem de uma aluna que me contratou para fazer aulas particulares: moderna, casada, com filhos crescidos, cabelos cuidadosamente tratados, unhas longas e sempre pintadas nas cores da moda, bem-remunerada no serviço público, cargo que batalhou longamente para conseguir, queria primeiro aprender a dançar para o marido e depois afirmou que queria “se sentir mais feminina”. Não gosta da música árabe e preferia escolher quais movimentos quer aprender: diante do que classifica como mais “complicados”, afirmava: “não gosto desse, vamos fazer outro?”.

Em outro exemplo, temos uma praticante brasileira que se atua profissionalmente em uma instituição preponderantemente masculina que é o meio acadêmico. Essa aluna afirmou ter praticado outra dança, uma variação do *street dance*, e que escolheu a dança do ventre porque estava se achando “mais masculina do que gostaria de ser”: “Eu fazia dança de rua, que é bem o que eu gosto, aquela coisa mais violenta. Mas depois que terminei o doutorado eu estava me achando muito homem, queria ser mais mulher. Foi por isso que eu vim fazer dança do ventre” (Eloá Neto, comunicação pessoal).

Essa praticante, no entanto, mostrava mais interesse pela mudança de nível dentro do sistema de ensino da dança do ventre do que pelo trabalho de polimento dos movimentos em si: contrariando as recomendações de sua última professora, manteve-se no nível inicial, mas matriculou-se também em um nível acima, afirmando seu interesse em seguir trabalhando os movimentos conforme recomendado. Esse segundo caso diz mais respeito à leitura da dança do ventre como significado do que com o feminino; nesse ponto, temos mais um desdobramento do signo: feminino como exercício de poder – se estou adiante das colegas, em um nível acima, tenho mais poder feminino e, portanto, sou “mais mulher”.

Para Marilyn Strathern, gênero compõe

(...) aquelas caracterizações de pessoas, artefatos, eventos, seqüências etc. que se fundamentam em imagens sexuais – nas maneiras pelas quais a nitidez das características masculinas e femininas torna concretas as idéias das pessoas sobre a natureza das relações sociais (2006: 20)

As imagens sexuais que permitem que a dança do ventre seja entendida como uma fonte de poder feminino são pouco nítidas, mas reconhecíveis. Esses elementos seguem o percurso metonímico comum a todo processo estereotípico (BHABHA, 1998). Delicadeza, sinuosidade, complexidade compõem-se em um campo simbólico amplamente reconhecido como o universo da mulher. Essa rigidez, que se expressa primeiro no discurso sobre o que ser homem e o que é ser mulher, se estende na compreensão do que compõe os universos feminino e masculino. Pode-se perceber tal dualidade na expressão sentimental, como ilustra Barthes em seu “Fragmentos de um Discurso Amoroso” (1995):

Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o Homem é conquistador (navega e aborda). (...) De onde se resulta que todo homem que fala a ausência do outro, feminino se declara: esse homem não espera e sofre, está milagrosamente feminizado (p.28).

Se por associação ser homem é ser direto, sem floreios e meandros, então a dança do ventre, com seus arabescos coreográficos, representa o avesso do masculino. Se ao homem cabe trabalhar, afastar-se do espaço doméstico, e prover (ele caça, viaja, navega e aborda) e eu, mulher, trabalho, provenho e falo (caço, viajo, navego e abordo), corporifico valores e ações masculinas. Importa notar que “ a ação é uma atividade que possui gênero” (STRATHERN, 2006:22). A mulher que age, portanto, precisa empreender uma busca pelo anti-masculino, sedimentado na dança do ventre.

Por outro lado, a natureza fluida da dança do ventre permite subverter o essencialismo dos signos que definem o binarismo gênero-sexo. A praticante vive diferentes arquétipos femininos: em uma dança *baladi*, ela pode incorporar os trejeitos e sentimentos de uma mulher popular; na interpretação de uma música eletrônica moderna com nuances orientalistas, pode performar o avatar de uma sacerdotiza ou uma deusa; ao dançar uma música clássica de Umm Kalthoum, pode atuar como uma rainha,

princesa; ao dançar com a espada, pode brincar a seriedade e poder letal de uma guerreira etc. Todas essas expressões do feminino são estimuladas em sala de aula e trazidas à tona por meio de dinâmicas e outras estratégias pedagógicas que procuram estimular o imaginário da aluna.

Essa maleabilidade interpretativa ilustra a teoria de Judith Butler do gênero como performance (BUTLER, 2003). Butler questiona as teorias feministas culturalistas em uma radicalização que desmonta o essencialismo de gênero: gênero não é uma construção biológica, mas também não é um construção plenamente cultural, como defenderam as teorias desnaturalizantes. Para a intelectual, o problema nessas perspectivas é que estas “pressupõem e definem por antecipação as possibilidades das configurações imagináveis e realizáveis de gênero na cultura” (*idem*, p.28).

O sexo, como sinal diacrítico dissociado do gênero, não define as características do feminino. O feminino, como substância, inexistente: antes, é resultado de uma construção poética, onde os elementos são aprendidos para posteriormente serem performados. Assim, em culturas diferentes, diferentes modelos de feminino coexistem. Gênero, portanto, é um fenômeno plástico e inerentemente dependente do contexto. É, enfim, “um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes” (*op. cit.*, p. 29)

### **2.3. Corpos fantásticos e corpos reais: a universalidade da dança do ventre**

O corpo é entendido como um lugar cultural pleno, onde se identifica o primeiro marco identitário – o sexo – e no qual outros marcos sociais, políticos e, claro, culturais são inscritos. As identidades sociais clássicas – i.e., classe, gênero, raça, etnia etc – são materializadas no corpo, seja pelos sinais diacríticos mais evidentes, como a cor da pele, seja através dos gestos, movimentos e trejeitos aprendidos ao longo da vida. Dos fazeres mais triviais, como o modo como se leva o talher à boca – quando se o adota – às mais complexas operações motoras – como o ato de dançar – e modos de comunicação, o corpo atua como receptor e gerador da diferença cultural. A extensão das possibilidades socioculturais do corpo é facilmente percebida em se considerando

seu potencial simbólico, como afirma a filósofa Susan Bordo (1997), que considera que a cultura reverbera no corpo:

O corpo — o que comemos, como nos vestimos, os rituais diários através dos quais cuidamos dele — é um agente da cultura. Como defende a antropóloga Mary Douglas, ele é uma poderosa forma simbólica, uma superfície na qual as normas centrais, as hierarquias e até os comprometimentos metafísicos de uma cultura são inscritos e assim reforçados através da linguagem corporal concreta. O corpo também pode funcionar como uma metáfora da cultura (p.19).

A partir das teorias de Pierre Bourdieu e de Michel Foucault, Bordo destaca que o corpo não apenas reflete a cultura; ele é também “um lugar *prático* direto de controle social” (1997:20; grifo no original). A dança, prática onde o corpo é o protagonista, amplifica os rastros da identidade e, ao criar e reinterpretar discursos, sublinha seu próprio aspecto político. A dança do ventre, por sua vez, oferece à praticante uma possibilidade de se inscrever artisticamente no mundo e de subverter os padrões de comportamento e beleza tradicionais.

O sofrimento mental e físico das mulheres para transformarem seus corpos de acordo com os pressupostos em voga é inegável. Na contemporaneidade, com a ampliação e popularização dos meios modernos de comunicação, em que as mulheres são submetidas cotidianamente a apelos pela transformação corporal maciça, a obsessão pela imagem perfeita atinge extensão assombrosa. Mais do que nunca, um número maior de mulheres volta seus esforços para o redesenho de seus corpos; o modelo, no mais das vezes, representa um tipo físico diferente da maioria da população feminina mundial. Para a feminista Naomi Wolf, essa frustração e conseqüente submissão a um sistema doloroso são conseqüências do poder do mito da beleza:

A reação contemporânea é tão violenta porque a ideologia da beleza é a última das antigas ideologias femininas que ainda tem o poder de controlar aquelas mulheres que a segunda onda do feminismo teria tornado relativamente incontroláveis. Ela se fortaleceu para assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade não conseguem mais realizar (1992:13).

As noções de beleza, como toda construção social, variam cultural e historicamente. Todavia, a disseminação de padrões que apoiariam o controle em massa sobre o corpo feminino pode ser creditada ao desenvolvimento tecnológico do século XIX. Segundo Wolf, apenas a partir de 1830, com a invenção do daguerreótipo, foram consolidados códigos que “orientavam” as mulheres em direção ao comportamento corporal que era delas esperado. A autora nota ainda que, em 1840, foram feitas as primeiras fotografias pornográficas e que uma década mais tarde as mulheres começavam a ilustrar propagandas de produtos (WOLF, 1992:18) em que se estabelecia relação direta entre a beleza da modelo e a coisa à venda. Um século e meio depois, a propaganda é irremediavelmente associada à fotografia e a mulher ilustra a maioria dos produtos anunciados.

Cuidados estéticos com o corpo não são um investimento recente, mas somente a partir dos anos 1950 as mulheres passaram a assumir publicamente os tratamentos cosméticos (SANT’ANNA, 1995:129). Antes disso, o embelezamento era realizado em reuniões quase secretas de amigas e parentes do sexo feminino, visto que os recursos cosméticos eram tidos como estratégias de “mulheres consideradas excessivamente vaidosas, das artistas e libertinas” (*idem*, p. 123). A beleza, como um dom natural, não deveria ser alterada, ao contrário da feiúra: mulheres feias eram escondidas e tratadas cosmeticamente pelo médico da família (*loc. cit.*).

Avanços farmacológicos entre as décadas de 1950 e 1960 impulsionaram a indústria de produtos de beleza. O mercado consumidor foi ampliado com novas abordagens publicitárias, alcançando outros grupos de mulheres – antes somente a elite consumia, ainda que disfarçadamente, os cosméticos: donas de casa e trabalhadoras também tinham o direito de ser vaidosas. O mercado foi evoluindo e, atrelado a ele, os discursos sobre a beleza feminina: se nos anos 1960 todas as mulheres têm o direito de realçar sua beleza natural através de recursos cosméticos, nos anos 2000, todas as mulheres têm o dever de “cuidar” do corpo a fim de projetar uma imagem de sucesso e felicidade. Nesse ínterim, devem se beneficiar das amplas opções do mercado, afinal, como afirma o ditado machista de ampla circulação nas redes sociais: “não existe mulher feia; existe mulher pobre”.

A imagem feminina, agora amplamente associada a todos os tipos de bens de consumo, de produtos de limpeza e iogurtes a técnicas cirúrgicas, é positivada tão

somente se figurar como corpo magro, tonificado e, na maioria das vezes, hipersexuado. O capital erótico do corpo feminino é não somente colado ao bem de consumo que se pretende vender, mas funciona também como uma promessa tanto para as mulheres que o consumirem (a erótica feminina personificada no produto/modelo pode se estender ao próprio corpo da consumidora) como para os homens (ao consumir o produto, o homem teria maior acesso à possuidora daquele capital erótico, i.e., a modelo ou todas as outras mulheres que aquela modelo personifica). A capitalização financeira da beleza, base para o sofrimento da maioria absoluta das mulheres, é entendida por Wolf como uma estrutura de base sólida:

A qualidade chamada "beleza" existe de forma objetiva e universal. As mulheres devem querer encarná-la, e os homens devem querer possuir mulheres que a encarnem. Encarnar a beleza é uma obrigação para as mulheres, não para os homens, situação esta necessária e natural por ser biológica, sexual e evolutiva. Os homens fortes lutam pelas mulheres belas, e as mulheres belas têm maior sucesso na reprodução. A beleza da mulher tem relação com sua fertilidade; e, como esse sistema se baseia na seleção sexual, ele é inevitável e imutável. Nada disso é verdade. A "beleza" é um sistema monetário semelhante ao padrão ouro (1992: 15).

No circuito do consumo, todavia, não são todos os corpos capazes de representar a promessa erótica instigada pelo mercado; como enunciado antes, apenas determinados corpos servem ao fetiche do produto. Além de magras, brancas, tonificadas e de cabelos química e fisicamente tratados (preferencialmente louros e lisos), as mulheres brasileiras contemporâneas que pretendem-se desejantes devem, literalmente, expor a musculatura. Nesse recente ideal brasileiro de beleza, traços femininos confundem-se com a força muscular e atributos físicos caracteristicamente masculinos. Assim, as mulheres usam cabelos longos (louros e lisos), seios e glúteos muito grandes – conseguidos através de implantes e exercícios com pesos. Outro atributo historicamente feminino e que é um dos maiores significantes do corpo da bailarina do ventre, a cintura fina, dá lugar ao abdômen exaustivamente trabalhado; coxas também são hipertrofiadas para a construção da mulher “turbinada”, forte, desejável.

Em outro extremo do controle sobre a aparência feminina figura o corpo da modelo internacional, que guarda similaridade com o da bailarina clássica. Essa imagem compartilha com a da mulher “turbinada” o limite da androginia, mas difere quanto à massa muscular e o tipo de poder sexual: esse corpo não permite expor nenhum traço de vigor físico e deve propor fragilidade e agilidade. Em ambas as representações desejáveis de feminino, o corpo é o local do consumo total: vira, ele próprio, bem de consumo e movimenta mercados diversos. A economia do desejo, portanto, é finalmente uma economia monetária onde o corpo é reflexo, vitrine e o próprio produto, i.e., o espetáculo por si só (DEBORD, 1992:30).

Na dança do ventre a vigorexia é preterida em favor de corpos mais flexíveis e alongados – a musculatura hipertrofiada, em verdade, dificulta sensivelmente a execução dos delicados movimentos ondulatórios típicos dessa dança, que solicitam músculos elásticos e em repouso. A hipertrofia muscular não constitui, todavia, um entrave para a criação artística. Todas as profissionais entrevistadas para este estudo afirmaram que a forma física é irrelevante para a prática dança: todos os corpos femininos são passíveis de absorver o repertório da dança e, conseqüentemente, elaborar construções poético- dançantes.

As aulas de dança do ventre figuram, assim, como uma espécie de território livre onde as mulheres podem fazer um exercício físico de baixo impacto enquanto aprendem movimentos e posturas que a fazem sentir bonita e exercer sua sexualidade de acordo com os princípios que acha melhor. A elevação da auto-estima é a grande promessa da dança do ventre e, de fato, muitas mulheres se acham mais bonitas enquanto dançam ou depois que começaram a praticar a dança. Uma professora resume a sensação das praticantes da seguinte maneira: “O meio da dança (...) é recheado de vaidade. Nenhuma mulher que dança se acha feia, uai. Não é? Ta ali, se olhando no espelho toda cheia de pose, com os movimentos que valorizam o corpo feminino (Luana Neves)”.

A dança do ventre circunscreve um mundo onde a moldura dos corpos é menos agressiva do que a exigida na prática do balé, em particular, e na imagética feminina comercial contemporânea. A cultura da dor, entendida como uma conseqüência da entrega completa e irrestrita à arte não encontra lugar na dança do ventre. Muitas vezes, mais que uma conseqüência, a dor aparece como uma espécie de

prêmio, um fenômeno que coroa a *ballerina* como uma verdadeira intérprete da dança clássica. Na dança do ventre, a dor é um sinal de alerta e não é estimulada: a prática deve ser prazerosa e leve, ainda que ensaios exaustivos componham o cotidiano das equipes que atuam profissionalmente.

A partir do balé romântico, com a adoção das sapatilhas de ponta e a idealização da figura feminina como etérea, feérica, imaterial, o controle sobre o corpo de quem atua profissionalmente se intensificou ampla e generalizadamente. A *ballerina* que se pretendia profissional precisava dominar não apenas a técnica, mas também determinados requisitos da estética corporal ideal. Além de magra e longilínea, a *ballerina* precisa apresentar um corpo com poucas curvas e, especificamente, bacia estreita.

Trata-se de uma estrutura corporal que dificilmente corresponde aos perfis étnicos de grande parte das brasileiras – e também contradiz o das egípcias. A dança do ventre, por sua vez, não exige um cultivo metódico do corpo. O signo feminino na dança do ventre é mais transmutável: diferentes atributos são igualmente aceitáveis. Desse modo, os corpos podem ser tônicos ou alongados e, principalmente, os quadris podem ser estreitos ou amplos. Todos os corpos carregam o potencial de executar os movimentos da dança e, a partir deles, desenvolver harmonicamente as criações coreográficas.

Desse modo, a dança do ventre pode ser vista como mais inclusiva e multicultural do que a dança clássica. Aos corpos do balé exige-se conformação européia; a referência na dança do ventre flutua: o corpo pode ser feérico ou, ao contrário, forte e terreno. Essa qualidade “terrena” da dança do ventre, oposta à proposta aérea da dança clássica, é resumida por Edward Said ao comentar a dança de Tahia Karioka, considerada uma das mais relevantes referências da dança do ventre:

Belly dancing in many ways is the opposite of ballet, its Western equivalent as an art form. Ballet is all about elevation, lightness, the defiance of the body's weight. Eastern dancing as Tahia practiced it shows the dancer planting herself more solidly in the earth, digging into it almost, scarcely moving, certainly never expressing anything like the nimble semblance of weightlessness that a great ballet dancer, male or female, tries to convey (1999: s/p).

A dança para entretenimento aparentemente abandonou muitas características dos anos áureos que marcaram o estrelato de Tahia Karioka. Hoje associadas apenas à dança doméstica, práticas como a improvisação pura e a economia de deslocamentos deram lugar a coreografias cuidadosamente planejadas e espetaculares, amplos e ágeis deslocamentos e busca pela leveza através de arabesques e outras técnicas de destaque das pernas. Ainda assim, com todas as fusões a que tem direito, a dança do ventre é uma linguagem única em suas especificidades. Afinal, como uma amiga um dia comentou, a dança do ventre “pode não ser só egípcia, mas jamais será européia”.

## BIBLIOGRAFIA

- ABAZA, Mona. 2005. "Today's Consumption in Egypt". *ISIM Review* 15 (Spring 2005).
- ADRA, Najwa. 2005. "Belly Dance: an urban folk genre". Anthony Shay e Barbara Sellers-Young (eds). *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism & Harem Fantasy*. Costa Mesa: Mazda Publishers, Inc.
- AL-FARUQI, Lois Ibsen. 1987. "Dance as an Expression of Islamic Culture". In: *Dance Research Journal*. 10:2. pp. 6-17.
- ANDERSON, Benedict. 2005. *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*. Lisboa: Edições 70.
- APPADURAI, Arjun. 1997. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ARMBRUST, Walter (ed.). 2000. *Mass Mediations: New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*. Berkeley: University of California Press.
- BAGNOLE, Rihab Kassatly. 2005. *Imaging the Almeh: Transformation and Multiculturalization of the Eastern Dancer in Painting, Theater and Film, 1850-1950*. PhD thesis. College of Fine Arts of Ohio University.
- BAUMAN, Zygmunt. 2007. *Vida para consumo. A transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Zahar.
- BARTHES, Roland. 1995. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

- BOCK, Sheila Marie. 2005. *From Harem Fantasy to Female Empowerment: Rhetorical Strategies and Dynamics of Style in American Belly Dance*. Tese de mestrado. The Ohio State University.
- BORDO, SUSAN (ed). 1997. *Gênero, Corpo, Conhecimento*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos.
- BORN, Georgina & HESMONDHALGH, David (eds.). 2000. *Western Music and its Others. Difference, Representation and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press.
- BUTLER, Judith. 2003. *Problemas de Gênero. Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- CARLTON, Donna. 1994. *Looking for Little Egypt*. Bloomington: IDD Books.
- CARVALHO, José Jorge. 2004. *World Music: ¿El Folklore de la Globalización?* Série Antropologia. N° 359. Brasília: Departamento de Antropologia.
- \_\_\_\_\_, 2004. “Metamorfoses das Tradições Performáticas Afro-Brasileiras: de Patrimônio Cultural a Indústria de Entretenimento”. In: *Celebrações e Saberes da Cultura Popular*, Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN, Série Encontros e Estudos, pp. 65-83.
- \_\_\_\_\_, 2003. “A Violência do Fetiche”. In: Pere Salabert Solé, Ignacio Abello, Silvio Sánchez, María Cristina Sánchez Viteri (orgs.), *Cultura y Ciudad: Un viaje a la memoria*. Pasto: Universidad de Nariño/ Fondo Mixto de Cultura, pp. 85-118.
- \_\_\_\_\_, 2008. “Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares”. In: *I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares – II Seminário Nacional de Políticas para as Culturas Populares*. São Paulo: Instituto Polis/Brasília: Ministério da Cultura, pp. 79-101.

DANIEL, Valentine. *Charried Lullabies*.

DANIELSON, Virginia. 1997. *The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic song and Egyptian Society in the Twentieth Century*. Chicago: The University of Chicago Press.

DEBORD, GUY. 1997. *A Sociedade do Espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.

DE GUERVILLE, A. B. 1906. *New Egypt*. E.P. Dutton & Company, New York.<http://scholarship.rice.edu/jsp/xml/1911/9287/1221/DegNewE.teitimea.html#p079>

DESMOND, Jane. 1997. "Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies" In: *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance (post-contemporary interventions)*. Durham: Duke University Press. pp. 28-54.

DEVICHAND, Mikul. 2002. "Foreign Moves". *Al-Ahram Weekly*, 21-27 feb 2002.  
<<http://weekly.ahram.org.eg/2002/574/feature.htm>>25/12/08

DOUGHERTY, Roberta. 2000. "Badi'a Masabni, artist and modernist. The Egyptian Print Media's Carnival of National Identity". In: ARMBRUST, Walter (ed.) *Mass Mediations*. Berkley: University of California Press.

DOX, Donalee. 2006. "Dancing around Orientalism". In: *TDR (1988)*, Vol. 50, No. 4 (Winter, 2006), pp. 52-71

EARLY, Evelyn. 1885. "Catharsis and Creation: The Everyday Narratives of Baladi Women of Cairo," In: *Anthropological Quarterly. Self and Society in the Middle East*. pp.172-181.

- \_\_\_\_\_. 1993. *Baladi Women of Cairo: Playing with an Egg and a Stone*. Boulder: Lynne Rienner Publishers, Inc.
- ESTRELA. 1990. Os Primórdios da Dança do Ventre no Brasil. Informativo Cultural Caderno V. <http://www.geocities.ws/capecanaveral/7152/hp-jun.htm>. 25/05/11
- FARID, Leila. 2006. I Dance, You Follow. Revista eletrônica Gilded Serpent. <http://www.gildedserpent.com/art38/LeilaIdanceUfollow.htm>
- GOHIL, Neha Singh. 2007. *American Bellydancers are Rescuing a Middle Eastern Tradition*. News Service. Columbia University. 27 feb. <<http://jscms.jrn.columbia.edu/cns/2007-02-27/gohil-americanbellydance>> 25/12/2008.
- HALL, Stuart. 1997. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- HASSAM, Faiza. 2000. "The Beauty and the Beat" *Al-Ahram Weekly*, 6-12 July 2000. <<http://weekly.ahram.org.eg/2000/489/feat1.htm>>25/12/1008
- HERZFELD, Michael. 1997. *Cultural Intimacy. Social Poetics in the nation-state*. New York; London: Routledge.
- HOBBSAWN, Eric. "Introduction: Inventing Tradition". In: *The Invention of Tradition*. Eric Hobsbawn, Terence Ranger (eds). Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- HOURANI, Albert. 1994. *Uma História dos Povos Árabes*. São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. 2005. *O Pensamento Árabe na Era Liberal. 1798-1939*. São Paulo: Companhia das Letras.

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

KARAYANNI, Stavros Stravou. 2007. *Dancing Fear and Desire: Race, Sexuality & Imperial Politics in Middle Eastern Dance*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.

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

KRYIACOU, Charles. 1993. "Teaching Folk Dance: purposes informing method". In: *I didaskalia tou horou (teaching dance). Proceedings of the 7<sup>th</sup> International Conference on Dance Research*. Athens: International Organization of Folk Arts. <<http://www.filetron.com/grkmanual/iofa93.html>>

LENOIR, Paul. 1872. *Le Fayoum, le Sinäi et Petra*. s/ed: Paris.

LOPEZ, Shaun. 2004. "The Dangers of Dancing: The Media and Morality in 1930s Egypt". In: *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 24:1 (2004)

MAHFUZ, Nagib. 2003. *O Beco do Pilão*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil.

\_\_\_\_\_. 2006 [1957]. *O Açucareiro*. Porto: Civilização Editora.

MESSIRI, Sawsan el. 1978. "Self Images of Traditional Urban Women in Cairo". In Beck, Lois e Keddie, Nikki. *Women in the Muslim World*. Cambridge: Harvard University Press.

- MILLER, Catherine. 2005. “Les Sa’îdîs au Caire. Accommodation dialectale et construction identitaire”. ARNAUD, Jean-Luc (dir.). *L’urbain dans le monde musulman de Méditerranée*. s/l: Maisonneuve & Larose.
- MITCHELL, Timothy. 1988. *Colonising Egypt*. Berkeley: University of California Press.
- MOURA, Kátia Cristina Figueiredo de. 2001. *Essas Bailarinas Fantásticas e seus Corpos Maravilhosos: existe um corpo ideal para a dança?* Dissertação de mestrado. Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas.
- NAFIE, Reem. 2004. “Party’s Over”. In: *Al-Ahram Weekly*. 4-10 March. Nº 680.  
<http://weekly.ahram.org.br/2004/680/li1.htm>
- NIEUWKERK, Karin van. 1995. *A Trade Like any Other: female singers and dancers in Egypt*. Austin: University of Texas Press.
- \_\_\_\_\_. “An hour for God and an hour for the heart”: *Islam, gender and female entertainment in Egypt*.  
 <[http://www.research.umbc.edu/eol/MA/index/number3/nieuwkerk/karin\\_1.htm](http://www.research.umbc.edu/eol/MA/index/number3/nieuwkerk/karin_1.htm)> in 06/06/2002
- OSWEILER, Laura. 2002. *The role of Gender in American-Middle Eastern Dance*. Paper presented at Dance Under Construction, UC Graduate Cultural Dance Studies Conference, UCR <[www.amaradances.com/roleofmen.doc](http://www.amaradances.com/roleofmen.doc)> 2003
- ROWE, Nicholas. 2009. “Post-Salvagism: Choreography and Its Discontents in the Occupied Palestinian Territories”. In: *Dance Research Journal*, Volume 41, Number 1, Summer 2009, pp. 45-68
- SHARIF, Keti. 2004. *Bellydance: a guide to middle eastern dance, its music, its culture and costume*. s/l: Allen & Unwin.

- SAID, Edward. 1990. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras,
- \_\_\_\_\_. 1995. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. 1999. "A Farewell to Tahia" In: *Al Ahram Weekly* n° 450. 8-13 October.  
<http://weekly.ahram.org.eg/1999/450/cu4.htm>
- \_\_\_\_\_. 2003. *Reflexões sobre o Exílio*. São Paulo: Cia das Letras.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. 1995. "Cuidados de Si e Embelezamento Feminino: Fragmentos para uma História do Corpo no Brasil". In: Sant'Anna, Denise Bernuzzi (org.). *Políticas do Corpo*. São Paulo: Estação Liberdade.
- SELAIHA, Nehad. 1999. "Dancing into the Twilight". *Al-Ahram Weekly*, 21-27 October. <http://www.ahram.org.eg/weekly/1999/452/cul.htm> 06/06/2002.
- SIEBERT, Lauren Marie. 2002. "'All the Things that Portrays us as Individuals and as a Nation.' Reda Troupe and Egyptian National Identity in the Twentieth Century". In: *Text, Practice, Performance IV* (2002). Austin: University of Texas Press. pp. 51-63
- SHAY, Anthony. 2002. *Choreographic Politics: State folk dance companies, representation and power*. Middletown: Wesleyan University Press.
- \_\_\_\_\_. 1999. "Parallel traditions: state folk dance ensembles and folk dance 'in the field'". In: *Dance Research Journal*. Vol. 31, n° 01 (spring 1999), pp. 29-56.
- SHAY, Anthony. SELLERS-YOUNG, Barbara (eds). 2005. *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism, and Harem Fantasy*. Costa Mesa: Mazda Publishers,

- SHAY, Anthony. WOOD, Leona. “Danse du Ventre: A Fresh Appraisal” In: *Dance Research Journal*, Vol. 8, n°2 (Spring-Summer, 1976). pp.18-30.
- STRATHERN, Marilyn. 2006. *O Gênero da Dádiva*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- SULLIVAN, Francesca. 2001. “Making the Body Sing”. In: *Cairo Times*. Vol. 5, issue 13 31 may – 06 june. <http://www.cairotimes.com/content/archiv05/zaki.html>
- WAHBA, Magdi. 1972. *Cultural Policy in Egypt*. Paris: UNESCO.
- WILLIAMS, Raymond. 2007. *Palavras-Chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo.
- WOLF, Naomi. 1992. *O Mito da Beleza. Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco.
- XAVIER, Cíntia Nepomuceno 2006 ...5,6,7, ∞... *Do Oito ao Infinito: por uma dança sem ventre, performática, híbrida, impertinente*. Dissertação de Mestrado. IDA/ Departamento de Artes Cênicas, Universidade de Brasília.
- \_\_\_\_\_. *Método Áiua! Dança (do ventre) resignificando o corpo*. Manuscrito s/d. s/l.
- ZEINEP, Çelik, 1992. *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*. Berkeley: University of California Press.
- ZIRBEL, Katherine. 2000. “Playing it Both Ways. Local Egyptians performers between regional identity and international markets”. Walter Armbrust (ed.) *Mass Mediations: New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*. Berkeley: University of California Press, 2000.

## 1. Filmografia

GOLDMAN, Michael (diretor); DANIELSON, Virginia. 1996. *Umm Kalthoum: A Voice Like Egypt*. Arab Film Distribution, 67 min.

REDA, Ali. 1965. *Gharam fi al-Karnak*. 115 min.

## 2. Videografia

1. Abertura da série cômica “Os Trapalhões” 1992 (de serpente a bailarina)

<<http://br.youtube.com/watch?v=Mk3XpHMWTVc&feature=Playlist&p=5CB8966C15C4DB25&index=37>>

2. Abertura da série cômica “Os Trapalhões” – compilação de aberturas (de bailarina a vaca furiosa)

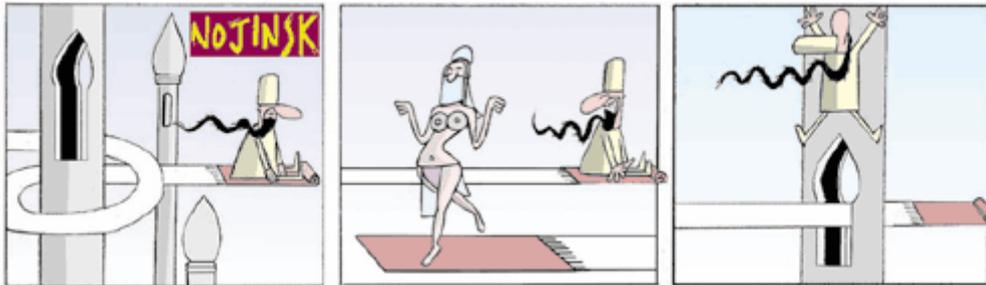
<<http://br.youtube.com/watch?v=5aydnmA92bw&feature=Playlist&p=5CB8966C15C4DB25&index=36>>

3. Trecho de “James Bond: From Russia with Love”

<<http://br.youtube.com/watch?v=Lmp0H4-CpyE>>

ANEXO 1

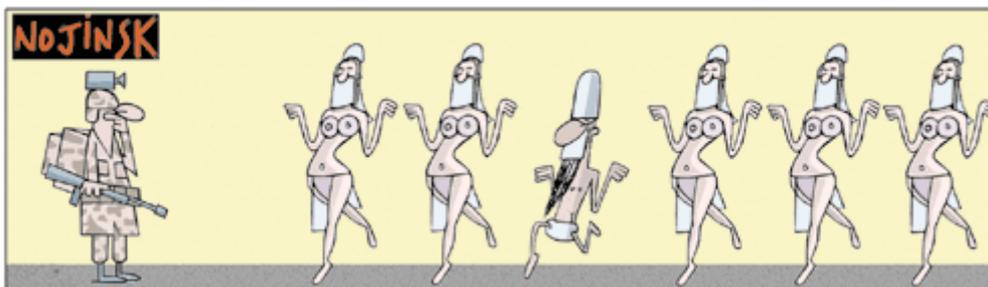
Cartuns orientalistas de Glauco (2004 a 2005)



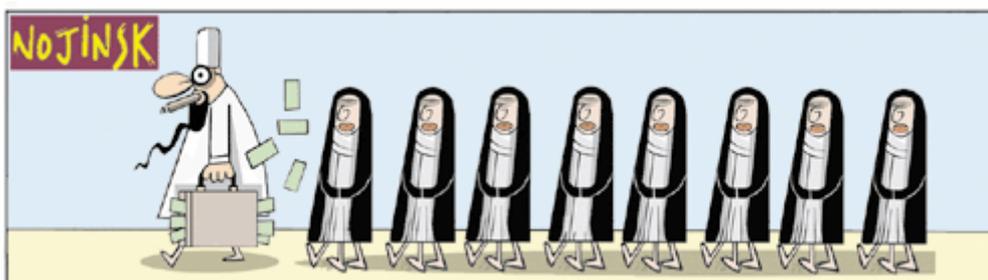
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/quadrin/f32907200704.htm>



<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/quadrin/f31707200704.htm>



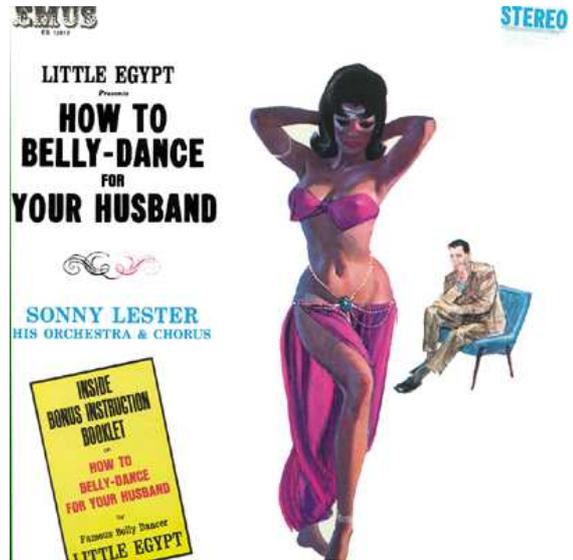
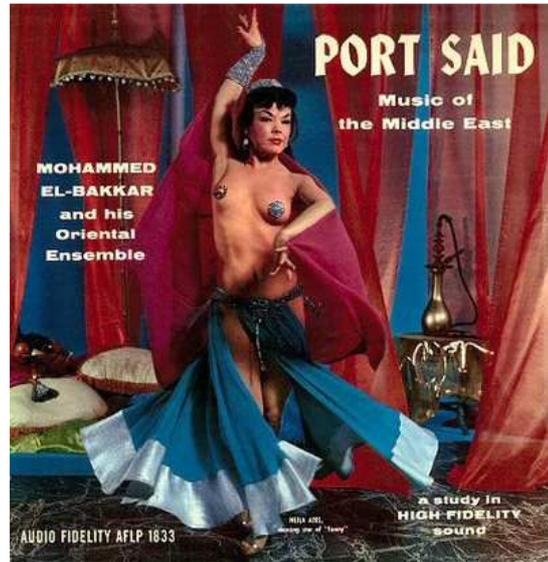
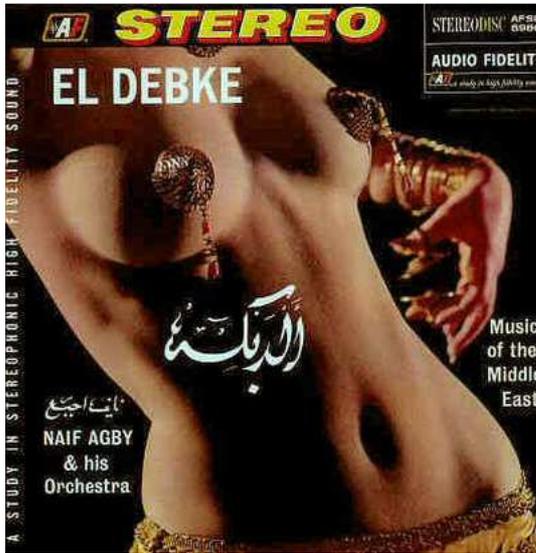
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/quadrin/f32312200604.htm>



<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/quadrin/f31209200503.htm>

ANEXO 2

Capas de LP's de dança do ventre comercializados nos Estados Unidos entre os anos 1970 e 1980



Questionário para internet – 2002

1. Idade
2. Localização
3. Escolaridade
4. Profissão
5. Tempo de dança
6. Atua profissionalmente?
  - 6.1. Apresenta-se regularmente?
  - 6.2. Se sim, quais costumam ser os ambientes (restaurantes/festas/cafés...)?
  - 6.3. Dá aulas?
7. Busca a profissionalização?
8. Como costuma chamar sua dança (dança do ventre/dança árabe/dança oriental etc)?
9. Quais foram as motivações para o início da prática?
10. Tem ascendência árabe?
11. Como vê a mulher brasileira?
12. Participa ativamente de grupos de discussão sobre a dança?
13. Com que frequência compra materiais para dança?
14. Com que frequência ouve música árabe?
15. Gosta de dançar com acessórios?
16. Quem costuma ser referência de dança para você?
17. Adquire vídeos de bailarinas árabes?
18. Como vê a dança da bailarina árabe de sua preferência em relação à sua?
19. Lê/escreve/fala árabe?
20. Como vê a mulher árabe?
21. Como vê a bailarina árabe?
22. Que aspecto(s) da dança árabe te incomoda(m)?
23. Que aspecto(s) da dança árabe te agrada(m)?
24. Como vê o Islã?
25. Como enxerga a relação entre o Islã e a mulher?

## ANEXO 4

Respostas aos questionários tabeladas por tema  
Sócio-cultural e dados preliminares

idade	Onde?	Escol.	Profis sional ?	Temp o	Nomenclat.	Motivações	
19	SC	S.I.	sim	2 anos	Dança do ventre (mas gostaria de chamar de dança oriental árabe)	Esfinges, místico (depois que estudou, mudou). Sentir-se bela	1
32	BA	Sup.	não	8 anos	DV	Exotismo	2
41	SP	Mestre	sim	12	DV por ser mais popular	Foi na KK	3
26	SP	Sup.	sim	3 anos	DV	Atividade física, auto-conhec	4
32	SP	Sup.	não	3 anos	DV	Sensual., feminil., timidez	5
21	BA	SI	sim	7 anos	DV	Dança bonita e mágica	6
28	SP	sup	não	3 anos	Dança oriental	Beleza da dança	7
27	SP	sup	sim	4 anos	DV, mas prefere danças árabes, por englobar folclore. Passou a chamar também de dança oriental.	Saúde e bem-estar	8
24	MG	sup	sim	12 ano	Dança árabe e egípcia	...	9
22	SP	SI	não	4 anos	Dv	Beleza, encanto	10
28	SP	2º grau	sim	11 ano	DV e danças folclóricas árabes	Lindo, desde criança	11
38	SP/RJ	SI	não	3 anos	Dv	Amar dançar	12
44	ES	sup	não	2 anos	Dv	Aprimorar feminino	13
25	SP	sup	não	1 ano	Dança árabe	Sonho desde a infância	14
21	SP	SI	não	4 anos	Dança oriental, mas não entendem	Desde criança encantada	15
31	ES	sup	sim	3 anos	DV, dança árabe	Fez uma aula e se apaixonou	16
18	SP	SI	sim	3 anos	Dança árabe	Bonita e feminina, auto-estima	17
26	SP	sup	sim	8 anos	DV, prefere dança oriental	Gostar da dança e do estilo	18
34	PR	sup	sim	7 anos	Dança oriental	Liberdade, fugir da rigidez do ballet	19
26	SP	2º	sim	9 anos	Todas as opções	Encantamento por uma apresentação	20
41	SP	sup	sim	8 anos	Dv	Atividade física	21
29	DF	sup	não	3 anos	Dv, dança árabe contemporânea	Assistir a apresentações	22
29	DF	2º	não	2 sem.	DV	Desde criança, se apaixonou	23
29	PR	sup	sim	11 an	Danças folclóricas dos países árabes	Família e amigos	24
24	SP	SI	sim	7 anos	DV	Terapêutica	25
28	Sp	sup	não	5 mes	Dv	Maior feminilidade	26
30	Sp	sup	não	5 anos	Dv	Terapia	27
25	RJ	SI	não	10 me	Dv	Exercício, resgate do feminino	28
33	Sp	2º	não	4 anos	Dança árabe	Mistério, encontro consigo	29

Gênero

Mulher bra	Mulher árabe	Bailarina árabe	Islã e mulher	Incomoda	Agrada	
Criativa, maravilhosa, batalhadora; desunião, frescura	submissa	“Se acham, mas não estudei profundamente”	Mulheres submissas	[Erotismo, desvalorização]	Criatividade, beleza das músicas clássicas, roupas, relações sociais, exercício	1
Dificuldade de mostrar feminilidade; a dança resgata esse lado	Conheco pouco da cultura para ter noção <sup>3</sup>	Glamourosa, conhece pouco	“opressão acintosa”	Nada	Alegria, graciosidade	2
Despojada, sensual, alegre	reprimida	corajosa	Opção de vida	Nada	Tudo	3
Bonita, sensual, batalhadora	Bonita, super-mãe, discreta	superstar	Princípio bom; tornou-se machista. mulheres felizes	Regras que brasileiras colocam na dança (deles)	Dança altamente feminina	4
Sensual, moderna, completa	Busca por espaço	Altamente técnica	Não tem opin. formada	Lado pejorativo	Alegria	5
Estereótipo de mulher sensual e culto ao corpo	“tenho postura relativista”	Dança flui com naturalidade	machista	Nada	Alegria, sensualidade	6
-	Cultura conservadora, mas ela vem se libertando	Não tem conhecimento, não vê vídeos	Sem conhecimento, mas conservadora	Preconceito, levarem para o lado sexual	Leveza, beleza, clima que é criado	7
-	Valores, força, mas não queria estar no lugar dela; reprimida	Todas tem algo muito bom para passar. Incluem muitos elementos ocidentais na dança	Não sabe se é desrespeito ou preservação. Complicado analisar sem nunca ter vivido	Confundem dançarina com puta; desvalorização	Delicadeza, sensualidade, forma como cada mulher mostra sua dança	8
	“isso é meio complexo”	...	Não me agrada	preconceito	Sensualidade descompromissada	9
-	Submissa	Linda, sublime, encantadora	Não sabe	“ser chamada sempre de dança árabe, quando a dança surgiu no egypto”; preconceito: superficialidade da sedução	Magia, encontro entre o corpo e a alma	10
-	Reprimidas, fortes, dedicadas à família	Vitoriosa	Machista, repressora	Associação ao erotismo	Delicadeza, força, energia, conhecimento do corpo	11
-	Passiva	ativa	Valorização sem libertação	Preconceito ocidental	Valorização do feminino	12
-	Mídia: prisão cultural, subserviência.	Soltas, naturais	A intenção de Maomé é outra, o mundo	Roupa: sensual demais, sinto-me exposta	Ritmo, alegria, ver o corpo mudar, forma de unir as mulheres	13

	Força e dignidade		mudou.			
-	Não tem o respeito que devia	corajosa	Interpreta erroneamente o texto	Sensualidade quase obrigatória	Encantamento que simples movimentos geram	14
-	Fortes, alegres	Estilo de dança diferente do nosso	Depende da interpretação. Igualdade entre sexos, na origem.	vulgarização	Folclore, relação entre a dança e a forma como foi utilizada para caracterizar realidades locais	15
-	subestimada	Sabe usar seu lado feminino como arte e expressão	Tenho a impressão que são subjugadas	Competitividade entre bailarinas	Me faz sentir bem, ajudou-me a me aceitar	16
Prática, forte, feminina, bonita, firme	Lindas, pureza, independentes	Carismáticas, têm gingado diferente	A mulher, em todas as religiões, é inferiorizada. [o islã] Não é esse monstro. Preciso pesquisar mais.	Desrespeito pelo público leigo e por outros profissionais da dança; falta de estudo; machismo	Feminina, bonita, encantamento,	17
ocupada	Submissa e delicada	Estilo da cultura	Precisa evoluir	preconceito	Todos os benefícios	18
Bela, independente, decidida, vaidosa, divertida	É um mistério. Belas interiormente, sábias	Admiração por enfrentar uma sociedade rígida pelo sonho de dançar	Não compreendo muito. Regras rígidas	Pessoas observarem só a sensualidade. Chego a não comentar.	Liberdade, democracia, beleza, rica culturalmente	19
Precisa recriar-se na auto-estima	Não conheço o suficiente	Espontaneidade, leveza, segura [dança]	Mistério, não conheço	Na dança, nada. Disputas de mercado, desvalorização, falta de padrão, falta de união, usarem a dança para compensar baixa estima	Dança, saúde física, mental e intelectual	20
Forte, batalhadora, cheia de vida, sensual, precisa descobrir seu valor	Conheço pouco	Referência	Não conheço bem	...	Alegria, sensualidade, expressão, música	21
Movimentação corporal peculiar, que favorece a dança	Mistério a ser melhor compreendido	Uma personagem forte e encantadora	Há problemas nessa relação	Preconceito, erotização, ego das bailarinas	Força, beleza, ritmo, diferença	22
Como todas as mulheres	...	...	...	...	...	23
Fracas em conhecimento, boas em técnica	Depende do país	Varia com o país. As brasileiras estão em alta	Não dá para generalizar	Estrelismo, ignorância de bailarinas novatas	As brasileiras estão saindo da escuridão, tem reconhecimento internacional. Argentina tem mais.	24

Linda, simpática	Linda e misteriosa	Rebelde, como todos os artistas	Parte de sociedade	Padrões de beleza	A dança em todas as idades e tipos físicos	25
Batalhadora	submissa	exótica	...	nada	alegria	26
vaidosas	Não sei	Normal, dança pela cultura	Não ligo para isso	Acharem que é para seduzir	Viagem pelo eu interno	27
-	Vive dilemas, não é infeliz	Não tenho como responder	Depende, oprimem a mulher. Problema da sociedade deles	nada	Música, beleza do figurino, leveza dos movimentos	28
De fibra, lutadora, forte	Sofredora, forte, batalhadora	Sentimentos, delicadeza	Não sei	Não sei	Interação com o público	29

#### Envolvimento

Ascend.	Ouve música?	Referência:	Vídeos	Dança da árabe	Islã	
Não	Muito, à noite, calmas	Profas. Prefere as brasileiras às egípcias. Não tem as egípcias como referência	Raqa	Não tenho conhecimento; as estrangeiras podem dançar com sentimento	“não me agrada muito” – incomoda a desigualdade entre os gêneros	1
N	Quase todos os dias	Lulu e a professora local	Não	“estou muito aquém”	Conheço pouco	2
N	1X semana	Merit Aton, Lulu	Sim	Fifi	Respeito	3
N	diariamente	Soraia, Lulu, Amani, Raqa	Sim	Os movimentos delas são mais definidos; usam muita coreografia	Uma religião como outra qualquer	4
N	Razoável	professora	Não	Muito superior	sem op. Formada	5
N	Todos os dias	Sem ídolos	Raros	Tenho o que aprender	Respeito	6
N	regularmente	Professora -shaide	Não	Melhor, serve como referência	Não tem conhecimento suficiente	7
N	Todos os dias	Professoras dela e dançarinas por vídeo	Sim	Admiração – nunca será igual, contexto social árabe, contato com a cultura desde o berço	Conheço pouco; muito radicalismo	8
Sim	Todos os dias	Cláudia cenci, Lulu, Fátima Fontes, Soraia	Sim	Tenho mais técnica	Não me agrada	9
Não	Todos os dias	Lulu, algumas egípcias	Sim	Deslumbramento	Não sei muito	10
N	Depende	Soraia, Lulu, Fifi, Souhair Zaki, Mona Said	Sim	Não imito, absorvo o que tem interessante	Sei pouco; radical.	11
cigana	Sempre	Lulu; hoje nenhuma	alguns	Sempre melhor que a minha	Ditatorial	12
N	Todos os dias	Professora, Lulu, Fátima Fontes, Nájua, Delilah	Sim	Soltas tranquilas. Minha dança ainda é iniciante	Histórico, arte, ciência, pesquisa. Sufismo, poesia. Hoje em dia, tudo ligado à violência e à intolerância, não consigo mais ver coisas positivas.	13
N	Diariamente	Dina, Soraia e a professora	Uns 40	Boa sintonia. “minha dança não é descontraída porque sou	Pouco de deus e muito de homem	14

				influenciada pelas brasileiras, que colocam uma tal de elegância cenica como obrigatória		
Não	Todos os dias	KK: Lulu, Shaha, Jade, Dri Lima, Juli e Kahina. Deborah malaki, Lídia Samos. Árabes: Fifi, Dandash, Souher, Nadia Gamal, Nelly	Sim	Poucos movimentos, dança fluida. Domina a música. Como brasileira, prefiro seguir as batidas mais fortes da música, mais movimentos	Religião pacífica e bonita	15
N	Sempre	Lulu	Sim	Estilo parecido	Sem opinião formada	16
N	Sempre	Lulu, dina, aziza mor-said, kahina	Sim	“Lulu é chique” etc	Interessante, organizada	17
N	Todos os dias	Bailarinas internacionais, brasileiras	Sim	Tenho que estudar muito	“um país que tem muito para evoluir”	18
N	Todos os dias	Mona Said, Suher Zaki, Amani. Shams, Nájua e Mona Souad	sempre	Estou engatinhando, embora me dedique muito. Busco ser intensa e apaixonada como a Mona Said	Não conheço muito, fechado, inacessível. O povo muçulmano é obstinado e sofrido.	19
longe	diariamente	KK	sim	Mais espontânea e profunda	Não vejo; mistério.	20
N	Todos os dias	Shahrazad	sim	Tenho as bailarinas por referência, mas minha dança é brasileira	Conheço pouco	21
N	Toda semana	Nagwa fouad, gamila	sim	Muito diferente. Inspiração, não cópia	Algo a ser estudado e melhor entendido	22
N	Nas aulas	Shakira	não	...	...	23
Sim, egípcios e africanos	28 horas por dia	Mahmoud reda, Yousri Sharif, Amir Thaleb, Raggia Hassan, Jilina, outros	raramente	X	Religião	24
N	5x semana	Egípcias, Lulu, Nájua, Shaha	sim	Tenho muito o que aprender	Religião divulgada de forma errada	25
Sim	Quase sempre	professora	não	...	...	26
não	Sempre	Zur, deborah malaki	não	Não me atento a isso	Não vejo	27
não	2x semana	Professora shadya	não	Não tenho como comparar e avaliar	Bonita, exageros, defeitos de toda religião	28
não	Todos os dias	Lulu	sim	Forte, de impacto	Não conheço	29

## ANEXO 5

Avaliação da escola para aferir idade, residência e motivação para o início da prática – 2009

### SUA OPINIÃO CONTA MUITO!

O AYUNY é feito por todas nós e a opinião de cada uma é muito importante para que a escola se mantenha conectada com as expectativas de todas que dela fazem parte.

1. Qual é sua idade? \_\_\_\_\_ 2. Qual é sua profissão? \_\_\_\_\_  
3. Em qual bairro você mora? \_\_\_\_\_

4. Qual é seu nível na dança?  
básico A \_\_\_\_\_ básico B \_\_\_\_\_ Intermediário A \_\_\_\_\_ Intermediário B \_\_\_\_\_ Avançado \_\_\_\_\_

5. Por que decidiu fazer aulas de dança do ventre?

---

---

---

6. Por que escolheu o AYUNY?

---

---

---

7. Você já foi a algum evento do AYUNY? Se sim, quais?

---

---

7.1. Se não, por que?

---

---

8. Queremos nos manter em comunicação com você. Indique os espaços do AYUNY na internet que você conhece e visita assinalando com S (sim) ou N (não):

Site	Conhece? _____	Visita? _____	
Blog	Conhece? _____	Visita? _____	
Twitter	Conhece? _____	Visita? _____	Segue? _____
YouTube	Conhece? _____	Visita? _____	
Orkut	Tem perfil? _____	É membro da comunidade? _____	

9. Avalie os serviços do AYUNY com notas de 1 a 5, conforme as indicações abaixo:

1. Péssimo	2. ruim	3. regular	4. bom	5. ótimo
------------	---------	------------	--------	----------

_____ Localização	_____ Realização de eventos
_____ Aparência da loja	_____ Qualidade do ensino
_____ Aparência da sala de aula	_____ Atendimento
_____ Higiene	_____ Sistema de reposição de aulas
_____ Preço	_____ Comunicação com as alunas

**10. Use este espaço para sugerir ou criticar qualquer item. Com boas sugestões e críticas construtivas você apóia o desenvolvimento da escola (se necessário, use o verso)!**

---

---

---

---

Muito obrigada pela participação!