UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

PRISCILA ALVES DE ALMEIDA MAHE

COREOGRAFIAS DO FEMININO:

Produção, Apreensão e Performatização de Femininos na Dança do Ventre em São Paulo

Versão Corrigida

São Paulo, 2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

COREOGRAFIAS DO FEMININO:

Produção, Apreensão e Performatização de Femininos na Dança do Ventre em São Paulo

Versão Corrigida

Priscila Alves de Almeida Mahe

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como pré-requisito para a obtenção do título de Mestra em Antropologia Social.

Orientadora: Profª Drª Silvana de Souza Nascimento

São Paulo, 2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A447c

Almeida Mahe, Priscila Alves de
Coreografias do Feminino: Produção, Apreensão e Performatização de Femininos na Dança do Ventre em São Paulo / Priscila Alves de Almeida Mahe ; orientadora Silvana de Souza Nascimento. - São Paulo, 2018.
121 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Antropologia. Área de concentração: Antropologia Social.

1. Dança do Ventre. 2. Relações de Gênero. 3. Feminilidade. 4. Performance. I. Nascimento, Silvana de Souza, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Discente: Priscila Alves de Almeida Mahe

Data da Defesa: 21/11/2018

Orientadora: Profa. Dra. Silvana de Souza Nascimento

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 20/01/2019

Silvana S. Nascimento

Assinatura da orientadora

ALMEIDA-MAHE, Priscila Alves de. *Coreografias do Feminino: Produção, Apreensão e Performatização de Femininos na Dança do Ventre em São Paulo.* Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como pré-requisito para a obtenção do título de Mestra em Antropologia Social.

Aprovada em: 21/11/2018

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Rafael da Silva Noleto
UFT

Profa. Dra. Jacqueline Moraes Teixeira
FE/USP

Prof. Dr. John Cowart Dawsey

PPGAS/USP

À Joaquina, que com sua sabedoria sempre me ensina e alegra.

À Luzia, que com sua dança sempre me encanta e conforta.

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas contribuíram, direta e indiretamente, na construção desta pesquisa, me auxiliando e possibilitando que eu pudesse concluir esta etapa.

Agradeço em primeiro lugar à minha família, sobretudo minha mãe, Maria de Fátima, pela preocupação e carinho que sempre demonstrou, mesmo sem entender o porquê de tanto estudo e leituras.

À minha irmã, Cristiane, pelo apoio em tantos momentos da minha vida, acadêmica e pessoal, por estar sempre ao meu lado, me defendendo com bravura sempre, desde a infância, de tudo e de todos. Te amo, nega.

Ao meu pai, Abel, que mesmo com todas as dificuldades da vida, seguiu em busca do que acreditava ser o melhor para si. Mesmo que você não quisesse e mesmo que nós dois não tenhamos percebido, hoje vejo o quanto eu me espelhei em você para ir atrás dos meus sonhos também.

À minha irmã, Patrícia, pelos anos de convivência. Foi você quem me ensinou a escrever meu nome, a primeira palavra que escrevi. Aquele foi o primeiro passo do meu amor pelas letras, sem o qual não saberia escrever esta dissertação. Muito obrigada.

Aos meus avós maternos, José (Deca) e Vilani, pelas conversas, abraços e por todo carinho demonstrado sempre.

Agradeço também à minha vozinha Nanuta, que não está mais aqui, mas cuja lembrança sempre me aquece o coração. Seu jeitinho de falar e sua resistência diante das tantas dificuldades que o mundo te apresentou seguem comigo ainda hoje. Muito obrigada.

Ao meu parceiro, Nrishi Mahe, pelo carinho e apoio que me são tão importantes, por dividir comigo todos os momentos, bons e ruins, por me apoiar em cada transformação e recomeço ao longo do tempo e por sempre torcer pelas minhas vitórias.

Ao meu cunhado Ravi, pela amizade, pelo acolhimento e pelo carinho tão sincero que sempre me demonstrou, fazendo parte da minha vida de uma forma tão terna e receptiva sempre. Igualmente, agradeço à Patrícia, pela amizade, pelas conversas, risadas e pelas inúmeras trocas. Aprendo sempre muito com vocês dois.

Ao Caitanya, que conheci por pouco tempo e já adorei. Obrigada pela acolhida e pelas boas conversas.

À Ananda, por todos esses anos de convívio. Te ver crescer e se modificar ao longo desses anos tem sido muito bom. Quero poder estar perto de todas as suas vitórias.

À Rita, pelo apoio, acolhimento e pelo carinho que senti desde o primeiro momento que a conheci. Sem palavras para descrever o tanto de carinho e respeito que tenho por você e pela sua trajetória de luta e sucesso.

Enfim, eu não poderia querer uma família melhor.

Agradeço de forma mais especial à minha orientadora, Silvana Nascimento, que aceitou de forma tão aberta esta pesquisa, interessando-se por cada descrição de campo, incentivando e orientando sempre. Muito obrigada.

Agradeço também ao José Guilherme Magnani, meu amigo e primeiro orientador, que me ajudou de tantas e tantas maneiras e que foi o grande motivador para meus caminhos na Antropologia, sempre me incentivando, mesmo quando as

baleias insistiam em não surgir. Agradeço pela leitura cuidadosa de meu texto desde a qualificação e pelo apoio, compreensão e amizade.

Agradeço especialmente e imensamente à minha amiga Ana Letícia de Fiori, co-orientadora não oficial desta dissertação, que esteve presente em tantos momentos, incentivando e auxiliando nos muitos aspectos de minha vida. Muito obrigada por sua amizade, por suas leituras cuidadosas de meus textos e por suas observações e orientações, sempre tão precisas.

A John Dawsey, Jacqueline Teixeira e Rafael Noleto, por aceitarem tão prontamente compor minha banca de mestrado, contribuindo com seu tempo e dedicação para a composição deste trabalho.

A todos os professores do departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo, sobretudo àqueles com quem tive mais contato nas disciplinas: Marta Amoroso, Heloísa Buarque de Almeida, John Dawsey, Laura Moutinho e José Miguel Olivar.

Agradeço especialmente à Laura Moutinho, cujas aulas e conversas sempre me foram muito inspiradoras na busca por novas direções e caminhos na antropologia. Sou imensamente grata a você, hoje e sempre.

A César Assis, pela amizade e pelas inúmeras trocas, sempre, desde minha primeira iniciação científica.

A Jacque, pelas inúmeras ajudas, pela amizade, pelas muitas conversas e risadas, pelo apoio em muitos momentos difíceis. Nunca saberei ser grata o suficiente por tudo o que você é.

Aos meus queridos Rosenilton e Felipe, amigos que a antropologia me trouxe e da qual eu só posso agradecer por tudo sempre. Tenho um carinho imenso

por vocês. Muito obrigada por estarem ao meu lado, rindo comigo em tantas circunstâncias.

Aos meus colegas de mestrado, sobretudo minhas queridas amigas Carol, Caliandra, Nani e Terra, além dos amigos Igor, Rafael e Carlos. Sofremos juntos e venceremos juntos.

Aos colegas da Comissão Editorial da Revista Cadernos de Campo n. 25, pela companhia e pelas muitas trocas. Adorei fazer parte de tudo isso.

A todos os membros do NAU (Laboratório do Núcleo de Antropologia Urbana da USP), por todas as trocas e encontros, bem como a todos os pesquisadores do COCCIX (Grupo de Estudos Sobre Corpo e Cidade).

Igualmente, agradeço a todos os membros do NAPEDRA (Núcleo de Antropologia da Performance e Drama), por me acolherem tão calorosamente.

Agradeço também a todos os funcionários de departamento de antropologia, especialmente ao Edinaldo e ao Celso, que há tanto tempo, desde a graduação, me auxiliam em tantas coisas. Muito obrigada a vocês. Agradeço também à Soraya, que deixou saudades.

Agradeço imensamente aos meus grandes amigos Marcelo e Daniela, por me mostrarem um novo caminho e por estarem sempre ao meu lado, me ajudando e orientando de maneiras inimagináveis. Serei eternamente grata a vocês.

Agradeço imensamente também aos amigos mais recentes e que já moram no meu coração: Carlos, Marilis, Fernando, Vinicius, Aline Carrenho, Aline Martins, Érika, Guilherme, Ricardo, Natasha, Yuri, Lucas, Junior, Ana Letícia, Ana Paula, Dona Lucy e Tina. Obrigada por me receberem tão calorosamente neste barco, remando junto comigo e me ajudando a encontrar a direção, mesmo nos momentos

em que nada parecia fazer sentido. Agradeço também aos queridos Marcelo e Letícia, cuja amizade e trocas são sempre tão especiais. Muito obrigada por tudo.

Aos mais que especiais Paulo Farah e Maria Nilda, que dedicaram seu tempo para conversar com jovens em uma periferia distante, despertando em muitos de nós a vontade de querer conhecer e aprender mais. Muito do que sou hoje, devo a vocês. Ao Farah, especialmente, agradeço imensamente por despertar em mim o interesse pela língua árabe e por todo este universo magnífico, o que me levou a esta dissertação. Espero ainda aprender muito contigo.

Agradeço aos meus eternos professores e amigos, sobretudo ao José Alves, que me apoiou e ajudou em momentos de descobertas diversas. Agradeço também aos queridos Maiko, Caresia, Maria Aparecida, Jesuíno, Vânia, José Eduardo e Mário César, pela paciência e ensinamentos que ajudaram a formar quem eu sou hoje. À Solange (Dona Sol), por, de fato, iluminar minha formação, por acreditar em jovens tão diversos e por fomentar em nós a discussão, o senso crítico e a vontade de fazer mais.

Agradeço em especial a um grande amigo que não está mais entre nós, Maurício Pimentel. Queria ter podido te abraçar mais uma vez, compartilhar mais essa vitória e te agradecer por tudo o que você sempre foi, pelo carinho paternal que você sempre demonstrou. Mesmo não estando mais aqui, foi ainda a sua memória que seguiu me guiando e me levando para novos e profundos aprendizados. Saudades imensas. Um pouco de você segue sempre comigo. Obrigada por isso. Obrigada por tudo.

Aos meus amigos de tanto tempo, Camila Ibiapim, Michele Cintra, Ísis Almeida, Igor do Valle, Hericka Nonato, Patrícia Gonçalves. Mesmo de longe, vocês estão sempre no meu coração.

Agradeço em especial ao Léo Morais, por tantas conversas, tantas risadas, tantas caminhadas até minha casa, tantas trocas. Sem palavras para descrever o quanto você é e sempre foi importante para mim. Amizade sincera é essa, que mesmo com a distância, não diminui, não se perde. Te amo sempre.

Agradeço também aos amigos que a ETEC me trouxe, sobretudo os queridos Thiago Cohen, Bruna Salgueiro, Lucas Setubal e Diego Castro. Vocês são incríveis.

Agradeço ao Luiz Anastácio, pela alegria, pelos ensinamentos, pela direção, pela amizade e pelas muitas trocas. Seu olhar artístico, seu respeito pelo outro, sua forma de ouvir outras percepções e, acima de tudo, seu profissionalismo e amizade marcaram (e marcam) minha trajetória na dança e na vida. Sua amizade é o que de mais precioso a ETEC me trouxe. Imensamente obrigada sempre.

A Rogério Caserta, pela confiança no meu trabalho, pela amizade e por me ensinar a importância de sempre olhar para os alunos enquanto seres humanos. Você é único.

A todos os meus companheiros do Grupo Ewé, em especial, Luiz, Joyce, Luiza, Ian e Mia, pelas muitas trocas e aprendizados e pela resistência frente às muitas adversidades.

Aos meus queridos amigos Marcelo e Tatá, pela amizade, pela confiança, pela resistência, pela força. Admiro demais vocês. Seguimos juntos.

À Cris Avelar, Irana, Ju e todos os amigos que o Crusp me trouxe. Muito obrigada por tudo.

Agradeço especialmente às muitas bailarinas que me cercam: as que conversei durante esta pesquisa, as que convivi dia a dia, as que me ensinaram e seguem me ensinando, às que me servem de inspiração.

Em especial, agradeço à minha grande mestra Samra Hanan, sem a qual eu não seria nem metade da pessoa que sou hoje. Sua generosidade e conhecimentos compartilhados marcaram e muito minha vida, na dança e fora dela. Só tenho a agradecer pela oportunidade de estar tantas vezes em sua sala de aula, em seus palcos e, sobretudo, na plateia, te aplaudindo e vibrando com sua dança. Quero te aplaudir ainda muitas e muitas vezes e aprender mais e mais contigo.

A Pérola Bitencourt, grande amiga, excelente bailarina, com quem dividi os intermináveis anos de graduação e os muitos palcos da vida, que sempre me ouviu e apoiou em tantos diferentes momentos, que me acompanhou em tantas mudanças e fases. Admiro demais a pessoa que você é. Só tenho a agradecer por toda a amizade.

A Ruka Bueno, pela amizade, generosidade e ensinamentos dos muitos ritmos que embalam a minha vida até hoje.

A todas as mulheres que passaram pela minha sala de aula, confiando no meu trabalho e me permitindo fazer parte de suas trajetórias, trocando comigo experiências e aprendizados. Aplaudir vocês é o que me move, sempre.

A Jade El Jabel, por ser essa entidade maravilhosa que sempre nos mostra que a bailarina pode e deve ter voz. Obrigada por aceitar tão prontamente conversar

comigo sobre tantos temas e me dar uma nova direção de pesquisa. Sua dança sempre me encanta e inspira. Obrigada, obrigada, obrigada.

A toda a família Romany, especialmente Raquel Coelho, mulher incrível que segue batalhando por todos os seus sonhos, apesar de todos os obstáculos.

A Yasmine, Sônia e todos do Mo Li Hua, que confiam no meu trabalho e me fazem querer melhorar cada vez mais.

Ao Studio Khalige, espaço que me acolheu por mais de 7 anos, especialmente à Hadiah, que apostou no meu trabalho e me abriu as portas quando eu era ainda uma iniciante no mundo profissional da dança. Muito obrigada por tudo que aprendi contigo. Serei sempre grata.

De forma mais especial, agradeço imensamente à Dona Luzia e à Joaquina, a quem dedico esta pesquisa. Conhecer vocês e tê-las ao meu lado é muito mais do que eu poderia sonhar. Muito, muito obrigada pelos tantos ensinamentos, pela proteção, pela fortaleza que encontrei em vocês, pelo cuidado e amparo em tantos momentos difíceis. Conhecê-las foi o maior dos meus alentos e a mais feliz das minhas surpresas. Só tenho a agradecer.

Por fim, agradeço a CAPES, pelo financiamento que viabilizou a realização desta pesquisa.

RESUMO

Esta dissertação propõe investigar, de uma perspectiva etnográfica, os processos de produção e apreensão de noções de “feminino” nas diferentes práticas que compõem o campo da dança do ventre na cidade de São Paulo, mapeando e descrevendo os principais espaços relacionados à produção e circulação de performatividades de gênero. Tais noções englobam não somente os movimentos inerentes à dança, mas também as concepções de comportamentos e cuidado do corpo que ela circunscreve. Busca-se, assim, verificar quais signos corporais e comportamentais compõem as noções de femininos em circulação e quais agentes e espaços contribuem para sua produção.

Palavras-chave: corpo, dança do ventre, dança, feminilidade, performatividade de gênero.

ABSTRACT

This dissertation investigates, from an ethnographic perspective, the production and apprehension processes of notions of femininity in different practices concerning the field of belly dancing in the city of São Paulo. The main spaces related to the production and circulation of such performativity are mapped and described. Those specific notions of femininity include not only the movements inherent to the dance, but also conceptions of behavior and body care that it circumscribes. This research aims to verify which bodily and behavioral signs create the circulating notions of femininity and which agents and spaces contribute to their production.

Keywords: body, belly dance, dance, femininity, gender performativity

SUMÁRIO

AQUECIMENTO 19
I. CENÁRIOS 24

1.1. MITOS DE ORIGENS 24
1.2. SONS E CORPO: MOVIMENTOS, LEITURA MUSICAL, FIGURINOS 28
1.3. A DANÇA E A DITA "CULTURA ÁRABE" 43
1.4. A DANÇA DO VENTRE NO BRASIL 47

II. PREPARAÇÃO DOS CORPOS 52

2.1. CURSOS PARA PROFISSIONAIS 53
2.2. OS "TIPOS DE MULHERES" EM CADA "MULHER" 60
2.3. SELOS DE QUALIDADE PARA BAILARINAS 63
2.4. CONCURSOS PARA PROFISSIONAIS 71

III. ESPELHOS E PERSONAGENS 75

3.1. *MIMESIS* E ESPELHOS 75
3.2. AS PERSONAGENS E OS PALCOS 78
3.3. ESPETÁCULOS 82

3.3.1. ESPETÁCULO "FACES DO FEMININO" 82
3.3.2. ESPETÁCULO "SIX - O ESPELHO DE UMA BAILARINA" 91
3.3.3. CONSIDERAÇÕES ACERCA DOS ESPETÁCULOS 93

IV. OUTROS ESPELHOS 97

4.1. DESVIOS 97
4.2. "HABITUS" 98
4.3. PERFORMANCES DESVIANTES 100

CONSIDERAÇÕES FINAIS 107
GLOSSÁRIO 112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 116

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Menino turco do século XVIII dançando como mulher 27

Figura 2: Flauta nay..... 28

Figura 3: Instrumentos Percussivos 29

Figura 4: Instrumentos dohola e mazhar, respectivamente..... 30

Figura 5: Alaúde e *kanoun*, respectivamente 31

Figura 6: Figurinos Profissionais: saias rodada (godê)..... 37

Figura 7: Figurinos Profissionais: saias sereias..... 37

Figura 8: Filme 007 - o espião que me amava (1953) 39

Figura 9: Filme Salomé (1953) 40

Figura 10: Banda É o Tchan com a música “Ralando o Tchan (Dança do Ventre)” 41

Figura 11: Cena do clipe de "Bum Bum Tam Tam", de Mc Fioti..... 42

Figura 12: Cenas do Clipe da música "Na Sua Cara", Anitta feat. Pablo Vittar 42

Figura 13: Bailarinas egípcias renomadas - Randa Kamel e Dina 45

Figura 14: Banner do selo de qualidade Khan El Khalili..... 66

Figura 15: Concurso para Profissionais Mercado Persa 72

Figura 16: Concurso para Profissionais - Mercado Persa 73

Figura 18: Abertura do Espetáculo "Faces do Feminino" 82

Figura 19: "Momento Fé", espetáculo "Faces do Feminino"..... 86

Figura 20: "Momento Cura", espetáculo "Faces do Feminino" 88

Figura 21: Bailarina em traje simulando calcinha 100

Figura 22: Bailarina em traje simulando calcinha 101

Figura 23: Post em Facebook..... 102

Figura 24: Jade El Jabel na capa da revista Shimmie..... 103

AQUECIMENTO

Em um curso de aperfeiçoamento para professoras de dança do ventre, realizado de fevereiro a agosto de 2015, em São Paulo, uma série de dinâmicas foram propostas às participantes. Em algumas delas, as professoras eram convidadas a olhar sua imagem no espelho, repetindo frases que enalteciam sua beleza e qualidades. Em outras, eram convidadas a dizer umas às outras frases como: “acredite em você”, “você é uma deusa da dança”, “você é linda e maravilhosa”, dentre outras. Ao final, em roda e de mãos dadas, elas relatavam o que sentiram ao longo das dinâmicas. Chorando e sendo amparadas pelas colegas, muitas declaravam suas dificuldades e recordações durante o processo. A professora ministrante do curso, renomada e conhecida no meio da dança, afirmava que tais exercícios são fundamentais para as que as mulheres pudessem entrar em contato com o seu “feminino interior”, algo essencial para que tivessem uma boa performance na dança e na vida, dado que as “mulheres estão desequilibradas e mulheres desequilibradas desequilibram seu lar”. Esse equilíbrio é possível, segundo sua fala, através do contato com o corpo, por meio da dança.

As dinâmicas apresentadas e as reações geradas a partir delas revelam uma série de questões de interesse para a investigação antropológica.

A antropóloga Judith Hanna (1988) já analisou diferentes formas de danças, explicitando como elas mimetizam comportamentos e papéis sexuais, bem como o caráter didático que exercem no ensino desses papéis. Ela demonstrou, utilizando-se do exemplo de diferentes danças, tais como as danças de salão, como determinados comportamentos de gênero são reiterados, afim de marcar posições de dominação.

A dança do ventre, especificamente, apesar de pouco estudada na antropologia, é particularmente instigante no que se refere à observação de construções de gênero, uma vez que esta dança abarca simbologias comumente associadas ao dito “universo feminino”.

No curso mencionado acima, por exemplo, os sentidos de feminilidade expressos abarcam noções de beleza e autoaceitação, mediadas pelo corpo e, mais especificamente, pela prática da dança. Em aulas, cursos de formação de professoras, apresentações e em diversos outros espaços ligados à dança do ventre, é possível perceber práticas semelhantes. Exercícios constantes são reiteradamente praticados e, através deles, ideais de "feminino” vão sendo apreendidos, moldando gostos, práticas e posicionamentos, bem como incorporando gestos e movimentações, em um processo de corporificação de uma “forma de ser mulher”. “Forma” aqui, além de relacionar-se a um “modo de ser mulher”, também se refere a uma **forma** no sentido estético e performativo do termo, relacionando-se à forma corporal desejada, tanto em aparência quanto em movimentação, tendo como espelho diversas pedagogas visíveis da dança do ventre. Essa “forma” desejada será trabalhada ao longo desta dissertação.

Sendo assim, é possível entender a dança do ventre como uma linguagem para a produção e apreensão de uma concepção de “feminino”.

A presente dissertação insere-se, portanto, em discussões de interesse para a antropologia – em especial os estudos sobre corporalidade e gênero – por possibilitar a análise de práticas nas quais corpos são repetidamente expostos e treinados em noções específicas de gênero.

Neste sentido, irei me utilizar do conceito de *performatividade de gênero*, de Judith Butler. Dentre os muitos desdobramentos que o dispositivo analítico do sistema sexo/gênero trouxe para as ciências humanas, Butler trouxe uma contribuição importante ao final dos anos 1980 ao pensar gênero como constituído performativamente. Inspirada na teoria dos atos de fala, de Austin e Searle, Butler pensa o gênero como algo performativo, construído através da reiteração de atos de fala e de práticas. Em "Problemas de Gênero" (1989), Butler, em diálogo com as teorias de Michel Foucault e Jacques Lacan, defende que não apenas o gênero (papéis sociais, relações, atributos, personalidades e funções) é construído socialmente, mas a ideia de sexo biológico também o é, por meio dos muitos discursos e sistemas de saber que criam significados para os corpos. Sexo, gênero e desejo são, portanto, construídos performativamente e em relação entre si:

> [...] o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra. [...] não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias "expressões" tidas como seus resultados. (BUTLER, 2003:48, grifo do autor).

Uma vez que diferentes significados são dados aos chamados "masculino" e "feminino", a depender de seu contexto, e que esses significados organizam a vida social de uma forma específica, perceber como tais noções são construídas é fundamental para entender como as relações de gênero são deslocadas, problematizadas, reforçadas e questionadas.

Além disso, o conceito de *habitus*, de Bourdieu, (já criticado, inclusive por Judith Butler) será também acionado, uma vez que permite elucidar o modo como o resultado do processo de apreensão de noções de feminino é descrito e percebido

pelos agentes. Este conceito será melhor trabalhado ao longo desta dissertação, especialmente no terceiro capítulo, intitulado “Espelhos e Personagens”.

Esta pesquisa busca investigar, portando, os processos de produção e corporificação de noções de “femininos” nas diferentes práticas que compõem o cenário profissional da dança do ventre no Brasil. Para tanto, foram realizadas etnografias em aulas livres, cursos de formação e aperfeiçoamento para professoras de dança do ventre, workshops, palestras e eventos relacionados à dança, além da realização de entrevistas e da análise de materiais audiovisuais e impressos (DVDs didáticos, sites, blogs e revistas direcionadas a este público).

Uma vez que sou professora de dança do ventre, em muitos momentos essa condição foi um facilitador para a coleta e análise de dados, como no que se refere à inserção no campo (nos cursos para profissionais, por exemplo). Em muitos outros momentos, porém, foi necessário exercitar o *olhar distanciado,* tomando cuidado redobrado na análise e na apresentação dos dados, que, dada a familiaridade com o tema, muitas vezes me pareciam óbvios e desnecessários, mas que são desconhecidos do público geral.

Para analisar as questões apresentadas, optei por dividir esta dissertação em quatro capítulos. No primeiro capítulo, apresento de forma mais panorâmica o cenário da dança do ventre brasileira, tratando de seus mitos de origem, da forma como a dança é normalmente vista pelo público mais amplo, bem como descrevendo suas movimentações, estilos de músicas e espaços onde a dança está presente. No segundo capítulo, inicio a apresentação da etnografia realizada, dando destaque, neste momento, para duas formas de análise: 1) os cursos de formação e aperfeiçoamento para professoras e 2) os concursos e processos chamados “selos

de qualidade” para bailarinas. No terceiro capítulo, apresento as etnografias em espetáculos, atentando para a construção de personagens, no palco e fora dele. Darei destaque para dois espetáculos, intitulados: “Faces do Feminino” e “SIX – o espelho de uma bailarina”. No quarto e último capítulo, tratarei das dissonâncias presentes no campo e as consequências das ações individuais dos agentes desviantes.

Por fim, apresento as considerações finais e as possibilidades de desdobramentos desta pesquisa.

Como um facilitador de leitura, apresento, ao final, um glossário, com alguns dos termos relacionados ao universo da dança do ventre mais utilizados nesta dissertação.

I. CENÁRIOS

Neste primeiro capítulo, apresentarei panoramicamente alguns dos elementos comumente relacionados à dança do ventre, tais como mitos de origem, musicalidade, movimentações corporais, formas de aparição da dança na mídia hegemônica, além de alguns dos espaços mais importantes da dança profissional no cenário brasileiro.

1.1. Mitos de Origens

A dança que hoje chamamos de “dança do ventre” (em árabe, *Raqs Shark* – رقص شرقي – que significa literalmente “Dança do Leste”, ou “Dança do Oriente”) é uma dança antiga, cuja escassez de registros históricos impedem uma maior precisão quanto a seu surgimento, havendo apenas mitos de origem, repetidos por suas praticantes.

Os termos “dança do ventre”, em português e “bellydance”, em inglês (significando literalmente “dança da barriga”), surgiram a partir da tradução do francês “Danse du Ventre”, cunhado após a invasão francesa no Egito, em 1798[1] (PEREIRA, 2004).

No que se refere aos mitos de origem, o mais aceito deles relaciona a dança a rituais de fertilidade realizados em louvor a deusa egípcia Ísis, ou ainda a outras divindades de diferentes regiões.

---

[1] A chamada “Campanha do Egito” foi realizada durante a revolução francesa, tendo como ideal ocupar o Egito para, posteriormente, atacar a Índia (que era de domínio britânico). Para mais informações acerca deste período histórico, vide: BERTRAND: 1847, “Campaghes d'Égypte et de Syrie 1798-1799” e SOLÉ: 2006, “Bonaparte à la conquête de lÉgypte”.

Para a bailarina[2] de dança do ventre e fisioterapeuta Patrícia Bencardini,

> a dança do ventre tem suas origens ligadas aos templos. Acreditava-se uma grande deusa, mãe de todos os seres humanos e de toda a terra. Era ela quem alimentava a terra, tornando-a fértil para a lavoura. Nos rituais em sua homenagem, sacerdotisas expunham seus ventres, fazendo-os dançar, vibrar e ondular. Era a forma de garantir prosperidade e fertilidade para a terra e par as mulheres. (BENCARDINI, 2002:28)

Para Bencardini, um possível registro desta dança seriam as pequenas estátuas de mulheres com ventres expostos e grandes seios encontrados por arqueólogos em países como Turquia e Índia e que datam cerca de 5.000 a 8.000 a.C. Segundo historiadores, essas estátuas seriam amuletos que compunham rituais de fertilidade ligados a cultos matriarcais (BENCARDINI, 2002).

Uma vez que não é possível haver registros dos movimentos destes rituais, estas associações entre as estátuas e a prática da dança em si, seguem no campo das hipóteses.

Para a bailarina e psicóloga Alice Reis, a dança do ventre

> [...] está ligada ao contexto mítico-religioso de civilizações antigas do Oriente Médio (Suméria, Mesopotâmia, Babilônia, Egito, Fenícia, Persia, Índia) que cultuavam a Grande Deusa-Mãe. Esta recebia diferentes nomes em cada um desses povos que, contudo, compartilhavam seu significado como força divina da criação, princípio feminino presente em todos os seres independente do sexo (REIS, 2007:23).

---

[2] Nesta pesquisa, optei por utilizar o termo “bailarina” para descrever as praticantes de dança do ventre. Em campo, este é o termo normalmente utilizado pelas interlocutoras. Para além disso, os termos “bailarina” e “dançarina”, embora tenham o mesmo valor semântico, são por vezes diferenciados. O termo “bailarina” tem origem no verbo latino *ballāre* (bailar, dançar), palavra que deu origem também ao termo “baile” (local para dançar). No senso comum, há a ideia de que “bailarina” remete-se apenas à praticante de balé clássico, enquanto que “dançarina” englobaria praticantes de diferentes danças. Isso talvez ocorra dado o nome “ballet” (literalmente “dança”) ter sido aportuguesado e consagrado para um dança específica, o balé clássico (que literalmente significa “dança clássica”). Entre praticantes de diferentes danças, o termo “bailarina” vem sendo utilizado normalmente para diferenciar uma prática/estudo mais formal ou profissional da dança (entre profissionais ou em escolas de dança), em detrimento à “dançarina”, normalmente associada a uma prática de dança mais espontânea, sem estudo formal, como em festas, por exemplo. Sendo assim, adotarei o termo “bailarina” ao longo desta pesquisa.

Ainda segundo Reis, “a dança do ventre é, tradicionalmente, uma dança executada somente por mulheres e associada ao feminino, existindo, portanto, uma questão de gênero que a perpassa[3]” (REIS, 2007:23).

Apesar da associação da dança como uma prática realizada somente por mulheres, historicamente, muitos homens praticaram e continuam praticando a dança. Segundo a antropóloga Judith Hanna,

> especialmente no Extremo Oriente Médio e no Oriente meninos tomaram o lugar de mulheres na dança e na cama. [...] A capital turca, em 1805, tinha cerca de 600 meninos nas tavernas. (HANNA, 1999:97)

Buonavetura afirma que “nas aldeias na Turquia, Marrocos e em outros países do Oriente Médio, meninos que dançam continuam a parodiar o que era um estilo feminino na dança” (Buonaventura, 1983 apud Hanna 1999).

[3] Algo interessante a ser observado refere-se à vestimenta dos homens que praticam dança do ventre. Segundo nos aponta a pesquisa de Hanna, embora os homens que dançam, no Egito, se assemelhem às mulheres no que se refere a movimentos e mesmo em penteados e pinturas, eles se distinguiam por um vestuário que mesclava elementos femininos e masculinos. Hoje, os homens que vemos praticando dança do ventre, inclusive no Brasil, apresentam um vestuário semelhante. Uma vez que o universo empírico desta pesquisa focará as mulheres na dança do ventre, não me atentarei à dança praticada pelos homens, algo de interesse para trabalhos posteriores.

Figura 1: Menino turco do século XVIII dançando como mulher
Fonte: HANNAH, Judith (1999, Imagem 39), cortesia do Centre for Dance Studies

De acordo com o que Hanna nos aponta, as famosas apresentações de dança do ventre das casas de chá e restaurante turísticos de Tânger e Marrakech, durante o período de suas pesquisas, eram feitas por meninos. Prostitutas que dançavam, itinerantes, eram mais vistas nos mercados e festejos (Crapanzano e Kramer, 1969).

Apesar disso, na fala da vasta maioria de praticantes, a dança estaria sempre ligada ao universo feminino, assunto da qual trataremos melhor ao longo desta pesquisa.

1.2. Sons e Corpo: movimentos, leitura musical, figurinos

No que se refere à movimentação, a dança do ventre é marcada por uma forte leitura musical. É comum descrever o corpo da bailarina como mais um dos instrumentos da orquestra, uma vez que, através de seu corpo, a bailarina deveria refletir todos os diferentes sons executados pela música. Sendo assim, a movimentação da bailarina está fortemente ligada a cada oscilação melódica e/ou percussiva da música que executa. E os diferentes instrumentos da orquestra reverberarão movimentações corporais diferentes.

Quando alguns instrumentos melódicos estão sendo executados a bailarina normalmente apresenta movimentos sinuosos nos braços, quadris, peitos, abdômen ou mãos, muitas vezes, desenhando formas, como o símbolo do infinito (∞), a letra "s", bem como círculos e ondas, ou realizando movimentos que mimetizam serpentes. Dentre estes instrumentos melódicos, podemos citar a nay (flauta árabe), o violino, o violoncelo, dentre outros.

Figura 2: Flauta nay
Fonte: Site Khaled Mam[4]

[4] Disponivel em <http://www.khaledemam.com/p/instrumentos-arabes.html>. Acesso em 03 de janeiro de 2018.

Além dos movimentos sinuosos, movimentos fortes e de batidas também são comuns, sendo realizados de forma marcada e ágil, seguindo normalmente as batidas dos instrumentos de percussão.

O instrumento principal dentre os percussivos é o derbake. São comuns apresentações de solos de derbake, onde há somente um derbakista e uma bailarina, ambos improvisando suas performances. Em uma orquestra, além do derbake, podem aparecer outros instrumentos percussivos, como o bendir, o *daff* (também chamado de *riqq*), os snujs e o tabel (também chamado de tabal ou tabl).

Figura 3: Instrumentos Percussivos
Instrumentos da esquerda para a direita: derbake, bendir, daff (ou riqq), tabel e snujs.
Fonte: Sites bazar Nilo, Music Urchin, Lebanese Conservatory, DZW Music Company e Dancing Rahana, respectivamente[5].

5 Disponível respectivamente em: <http://www.bazarnilo.com/p-8176295-derbake,-derbak,-madreprola> , <http://musicurchin.com/image/cache/data/bdr8_thumb-500x500.jpg>, <http://www.conservatory.gov.lb/disciplines/discipline/46>, <http://www.dzwmusicco.com/tupan-drum/469-tupan-drum-16-bolt-tuned.html>, <https://www.dancingrahana.com/Small_Finger_Cymbals_Oriental_Style.aspx>. Acesso em 2 de janeiro de 2018.

Podem aparecer ainda outros instrumentos, como a doholla (semelhante ao derbake, porém maior e mais grave) e o mazhar[6].

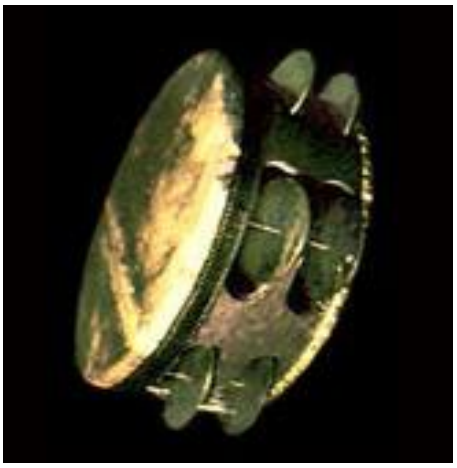

Figura 4: Instrumentos dohola e mazhar, respectivamente
Fonte: sites Pinterest e Victor Abud Hiar[7]

Há ainda os movimentos chamados de “shimmies” ou “tremolos”, que são tremidos, normalmente de quadril ou peito. Estes movimentos podem acompanhar todos os instrumentos percussivos e também alguns instrumentos melódicos[8]

6 Os nomes dos instrumentos podem variar de região para região e de país para país. Os nomes apresentados nesta dissertação são os que mais comumente ouvi de diferentes músicos e bailarinas em campo. Para mais informações acerca de outras nomenclaturas para os instrumentos apresentados, vide: <http://www.vitorabudhiar.com/instrumentos.htm>. Acesso em 12 de março de 2018.

7Disponível em: <https://i.pinimg.com/474x/45/14/d8/4514d82fd9423df03ed13bad5a8643f1.jpg> e <http://www.vitorabudhiar.com/instrumentos.htm>, respectivamente, Acesso em 2 de janeiro de 2018.

8 Nesta pesquisa, utilizo os termos “melódicos” e “percussivos”, tal qual é utilizado pelas interlocutoras. “Melódicos” seriam instrumentos que trabalham diferentes alturas de som para formar as melodias e “percussivos” seriam aqueles utilizados primordialmente para funções rítmicas. Porém, alguns dos instrumentos descritos, como o alaúde e o kanoun, são considerados, na organologia musical tradicional, como instrumentos harmônicos (e não “melódicos”). Dado o enfoque da pesquisa, optei por utilizar os termos tal qual são mais comumente utilizados em campo. Para mais informações acerca das nomenclaturas utilizadas pela musicologia, vide Dicionário Grove de Música (SADIE :1994).

tradicionais, tais como alaúde (ou *oud*) e *kanoun*[9], dada sua sonoridade dedilhada e mais “vibrada”.

Figura 5: Alaúde e *kanoun*, respectivamente
Fonte: Sites Clave em Seis cordas e Yurdan[10]

Uma característica intrinsecamente ligada aos movimentos da dança do ventre é a chamada “dissociação”. Trata-se de uma técnica que consiste em realizar simultaneamente movimentações diferentes para diferentes partes do corpo. Sendo assim, é comum a bailarina acompanhar a leitura das percussões com o quadril, apresentando movimentos fortes, com batidas e tremidos rápidos, ao mesmo tempo que os movimentos de braços permanecem lentos e sinuosos, acompanhando os instrumentos mais melódicos.

A depender do estilo da música tocada, os movimentos acionados pela bailarina variam. Há diferentes estilos de músicas utilizados por bailarinas de dança do ventre. Estas costumam nomeá-los da seguinte forma: músicas modernas (músicas com voz e instrumentação, podendo apresentar instrumentos ocidentais,

---

[9] Os instrumentos citados são os mais comuns nas orquestras, mas atualmente também é possível encontrar arranjos mais modernos com instrumentos como guitarras e teclados.

[10] Disponível em <http://claveemseiscordas.blogspot.com/2016/01/sonoridade-de-musica-arabe-2-parte.html> e <http://www.yurdan.com/products/basic-kanoun>. Acesso em 12 de abril de 2018.

mixagens eletrônicas), solos de derbake (músicas onde apenas o instrumento derbake é tocado; algumas bailarinas também chamam de “solo de derbake” quaisquer músicas que apresentem apenas instrumentos de percussão, ainda que não só o derbake, desde que não haja instrumentos melódicos), músicas folclóricas (músicas populares de determinadas regiões, como o *Dabke* da Síria e do Líbano ou *Said* do Egito), *taksins* (músicas executadas somente por instrumentos melódicos, sem percussão, normalmente improvisos), *tarabs*[11] (músicas com uma carga emotiva evidenciada), dentre outros.

Um dos estilos mais comuns em apresentações de bailarinas profissionais é o chamado “estilo clássico” (também chamada de “rotina oriental” ou “rotina clássica”). As “músicas clássicas” costumam ter cerca de 8 a 12 minutos de duração, mas podem durar ainda mais, a depender dos músicos. Tema de inúmeros cursos e workshops oferecidos pelo país, o estilo clássico tem uma estrutura específica, que segue os diferentes momentos da música. A estrutura costuma ser a seguinte:

- **Introdução da música:** a bailarina ainda não está em cena. É o momento em que há apenas os músicos ou, no caso de apresentações com músicas gravadas, não há ninguém em cena.

[11] O termo “tarab” é controverso e algumas bailarinas e músicos o entendem não como um estilo de música, mas como um estado emocional (êxtase) alcançado pelo público a partir de uma apresentação musical. A maioria das bailarinas com quem conversei sobre o tema, no entanto, entendem o termo também como um estilo musical. Diversos músicos egípcios também utilizam o termo para tratar de um estilo específico de música, como descrito nesta dissertação. Sendo assim, sempre que utilizar o termo neste trabalho, estarei me referindo ao estilo de música.

- **Chamada da bailarina:** é o momento em que a música se modifica, normalmente deixando a percussão mais acentuada, avisando a bailarina que o momento de entrada está próximo.

- **Entrada da bailarina:** é o momento em que bailarina finalmente entra em cena. Mais comumente, o ritmo tocado pela percussão é o *Laff* (ou *Malfuf*), acompanhado de melodias. Nesse momento, a bailarina normalmente apresenta movimentos de deslocamento, deslizando pelo espaço e apresentando-se a todos da plateia, podendo ou não utilizar um véu de seda em suas mãos. A postura da bailarina é ereta e esta desloca-se com os pés em meia ponta.

- **Leitura de Quadril (ou momento *maqsoun*):** Momento em que a bailarina pára de deslocar-se, centraliza-se e realiza a leitura rítmica com o quadril, utilizando-se de movimentos de batida. Normalmente é tocado um ritmo de 4 tempos, como *baladi* (*masmudi saghir*) ou *maqsoun*. Os movimentos da bailarina são comumente executados com os pés no chão, sem meia ponta. Este é um momento alegre da melodia, portanto a bailarina normalmente está sorrindo para seu público, brincando com as possibilidades de leitura de quadril.

- **Folclore:** é o momento da música em que aparece um ritmo que remete a alguma dança folclórica (*saidi*, *khalige*, dentre outras). A postura da bailarina, que até então estava ereta, tal qual é esperado nas músicas clássicas, agora se modifica e se torna mais “solta”, com os pés no chão e com o tronco menos “esticado”. A dança volta-se para o público e seus

movimentos serão descontraídos, remetendo-se às danças populares de diferentes regiões. A bailarina deve sabe reconhecer o ritmo (e, consequentemente, a dança folclórica a ele associada) da qual a música se refere e seus movimentos devem remeter aos movimentos específicos daquela dança.

- ***Taksin*:** O *taksin* é uma improvisação melódica. Os instrumentos percussivos param neste momento e somente os melódicos soam, normalmente em uma sequência mais lenta. Neste momento, a bailarina deixa de ter um contato visual com o público e passa a realizar uma dança mais voltada para si. Seus movimentos passam a ser sinuosos, arredondados e sua leitura corporal deixa de focar apenas o quadril para focar também os braços, peitos, pernas e tronco. A depender da música e, é claro, da bailarina, este momento pode ser dançado com ares de sofrimento, de sensualidade ou ainda de introspecção.

- **Percussão:** Este momento é o inverso do anterior. Os instrumentos melódicos param e somente os percussivos soam. A bailarina volta sua dança para o público e sua leitura corporal da música se dará com movimentos secos e batidas fortes, focando sobretudo as técnicas de movimentos de quadril, mas também de peito e abdômen. Cada batida nos tambores deve reverberar uma batida no corpo da bailarina.

- **Rush:** Dentro do momento percussivo, pode aparecer ainda um outro momento, muito comum em diferentes músicas. Trata-se do ***Rush***. O termo remete a um toque percussivo que consiste em um rufar ágil. A bailarina

segue o *rush* com *shimmies* (tremidos) de quadril, aumentando ou diminuindo sua velocidade e tamanho para corresponder à música. Se este momento aparecer no meio da música, é normalmente seguido de um desacelerar da cadência do rulfo, que pouco a pouco transforma-se em um novo ritmo, que variará a depender do momento que se seguirá.

- **Pergunta e Resposta:** É o momento da música em que os instrumentos alternam-se, completando as frases uns dos outros. Isto pode ocorrer entre melodias e percussões, entre diferentes instrumentos melódicos, entre diferentes instrumentos percussivos ou entre um instrumento (melódico ou percussivo) e o restante da orquestra. Neste caso, a bailarina pode optar por dançar tanto a pergunta quanto a resposta, somente a resposta ou somente a pergunta. Algumas vezes, sobretudo se a pergunta é feita por um instrumento percussivo, a bailarina chama o público para responder junto, com palmas.

- **Encerramento:** É o momento que anuncia o fim da música. O ritmo tocado (comumente um *Ayub*) vai sendo acelerado aos poucos, até que chega em um auge de agilidade. Aqui a bailarina normalmente ocupa o centro do palco e realiza vários giros. O momento de aceleração pode ser seguido de um novo rufar (*rush*), mas neste caso a bailarina o seguirá com giros rápidos.

- **Pose Final:** Após chegar ao ápice, a música encerra-se com um ou mais toques fortes e finais. A bailarina faz então uma pose final seguindo estes toques e o mantém por alguns segundos após o fim da música, enquanto

é aplaudida pela plateia. Ela então faz uma reverência ao público em agradecimento e sai de cena.

Com exceção dos três primeiros momentos (Introdução da Música, Chamada da Bailarina e Entrada da Bailarina) e dos dois últimos (Encerramento e Pose Final), os demais momentos não necessariamente apresentam-se de forma linear. Pode-se, inclusive, suprimir algum dos momentos ou repetir algum outro variadas vezes ao longo da música.

A bailarina deve, portanto, ajustar sua dança a cada um dos momentos da música, além de conhecer bem os ritmos percussivos árabes, para reconhecê-los e dançar adequadamente cada um deles.

Dado que, no estilo clássico, a bailarina consegue demonstrar sua habilidade em diferentes “estilos” de dança, normalmente este é o estilo escolhido para a maioria das performances dos concursos de profissionais.

Igualmente importante é a escolha do figurino adequado para a dança. No Brasil, o figurino mais comum consiste em três peças: saia, busto e cinturão. A saia é sempre comprida, podendo apresentar modelos mais justos (chamados de saias “sereia”, dado seu formato) ou rodados, ambos com uma ou duas fendas nas pernas. O busto é comumente adornado com bordados, pedrarias e enfeites diversos, assim como o cinturão, que muitas vezes apresenta penduricalhos que se movem juntamente com a movimentação da bailarina, dando destaque ao quadril. A bailarina pode ainda complementar seu figurino com mais penduricalhos nos braços, ou ainda com coroas, luvas e acessórios diversos, mais comumente mantendo os cabelos soltos.

Figura 6: Figurinos Profissionais: saias rodada (godê)
Fonte: Sites Kahina Bellydance e Atelier Balily[12]

Figura 7: Figurinos Profissionais: saias sereias
Fonte: Site Pinterest e Página Lili Zahira Oficial (Facebook)[13]

12 Disponível em: <https://www.kahinabellydance.com/galeria/album/id/26> e <https://www.balily.com.br/. Acesso 12 de abril 2018.

13 Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/477100154257899966/?lp=true> e <https://www.facebook.com/lilizahiraoficial/>. Acesso em 12 de abril de 2018.

A maquiagem é também marcada, com delineados de olhos fortes e puxados, além de sombras e batons chamativos.

Além disso, durante a dança diferentes “acessórios” podem ser utilizados. Dentre eles, há véus, espadas, taças com velas, punhais, candelabros presos na cabeça, além de instrumentos musicais com a qual a bailarina poderá dançar ao mesmo tempo que acompanha a música, como pandeiros e *snujs*, dentre outros acessórios. A dança da bailarina pode ser performada com ou sem acessórios e sua movimentação (bem como o estilo de música escolhido) mudará a depender do acessório a ser utilizado.

Entre praticantes, é extremamente comum uma aversão no que se refere à associação da dança com práticas relacionadas a sexualidade, fetichismo ou a entretenimento para homens. Ao ser percebida como uma dança sagrada que remeteria à fertilidade, certamente o domínio da sexualidade estaria presente. No entanto, há uma forte atuação no sentido de desvincular a dança do imaginário da prostituição, da plena disponibilidade sexual ou do mero entretenimento masculino. Tendo sua origem supostamente guarnecida por práticas sagradas e exclusivamente femininas, as bailarinas normalmente defendem a dança como uma arte feminina milenar, cujo conteúdo não se relacionaria com a visão, segundo elas, “ocidental” da dança do ventre, que sexualiza e fetichiza a dança e, consequentemente, as bailarinas.

De fato, em muitos países ocidentais a imagem da bailarina de dança do ventre e suas movimentações são significantes que acessam conteúdos imagéticos de exotismo e mistério. Esse imaginário, construído historicamente, é descrito por Edward Said como *Orientalismo*, uma visão criada pelo Ocidente acerca do Oriente.

As figuras da mulher e da dança nesse cenário transmitiriam ideais de exotismo, erotismo e disponibilidade sexual. Said nos diz:

> "vem-lhes facilmente, em seus devaneios, envolto em chavões orientais: haréns, princesas, príncipes, escravos, véus, rapazes e moças que dançam, sorvetes, unguentos e coisas do gênero." (SAID, 1990, p. 197)

O cinema foi um grande propagador desta visão e inúmeras produções hollywoodianas foram e continuam sendo produzidas neste sentido.

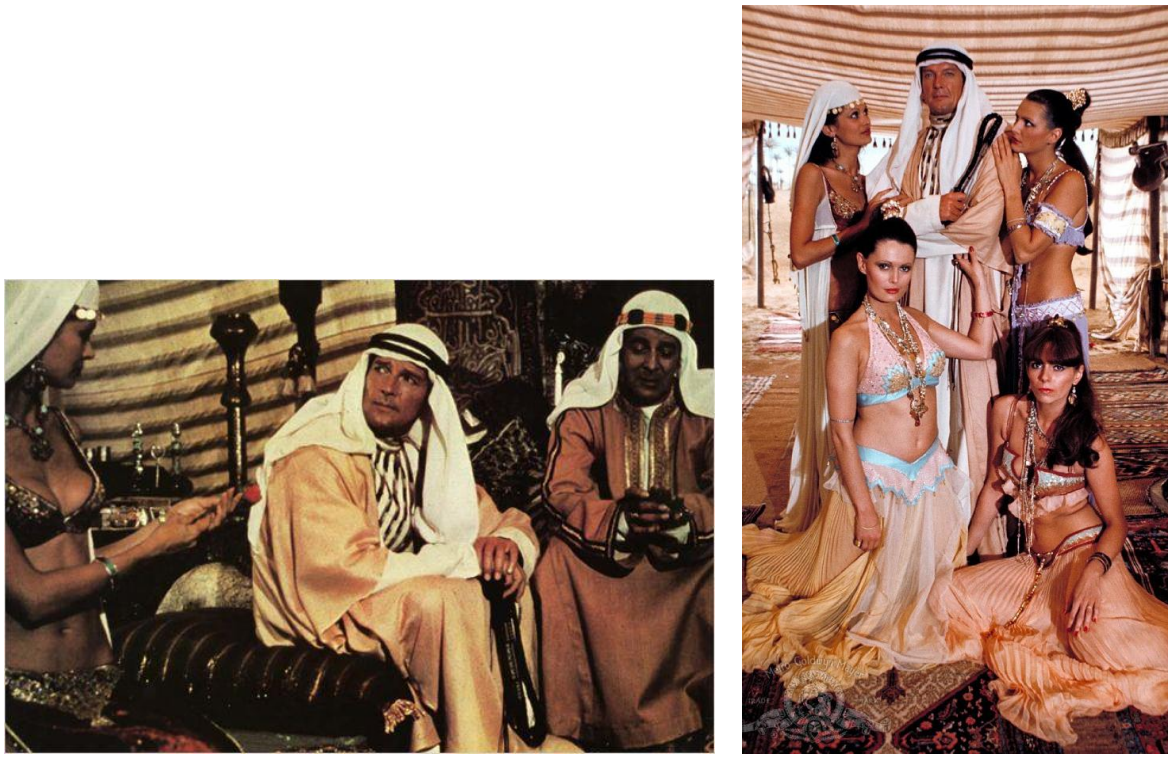

Figura 8: Filme 007 - o espião que me amava (1953)
Fonte: Sites Sensacine e The Hollywood Archives[14]

[14] Disponível em: <http://www.sensacine.com/actores/actor-95/fotos/detalle/?cmediafile=18992143> e https://thehollywoodarchive.com/. Acesso em 12 de abril de 2018.

Figura 9: Filme Salomé (1953)
Fonte: Site Cinelodeon[15]

Além de Hollywood, a indústria pop utiliza-se de elementos da música e dança árabes em inúmeras produções. Artistas como Shakira e Beyoncé são exemplos desses usos. Beyoncé, aliás, foi altamente criticada dentro do meio nacional e internacional da dança do ventre, por sua performance na turnê *On the Run Tour*, onde fez uma performance provocativa[16] ao som de um *remix* da música *Inta Omri* (إنت عمري), um clássico árabe conhecido na voz da aclamada cantora egípcia Oum Khantoun (أم كلثوم), falecida nos anos 70 e venerada até hoje em países árabes.

No cenário pop brasileiro, similarmente, o tema é imensamente explorado. Nos anos 90, a banda É o Tchan lançou o hit “Ralando o Tchan (a dança do ventre)”,

---

[15] Disponível em: <http://www.sensacine.com/actores/actor-95/fotos/detalle/?cmediafile=18992143>. Acesso em 12 de abril de 2018.

[16] A apresentação de Beyoncé pode ser assistida através do link: https://www.youtube.com/watch?v=6Ss1XAOzs8U. Acesso em fevereiro de 2018.

cuja letra fazia referência à figura da “odalisca” e de inúmeros outros elementos associados ao imaginário árabe, como serpentes, areia do deserto, o personagem *Alibabá,* dentre outros.

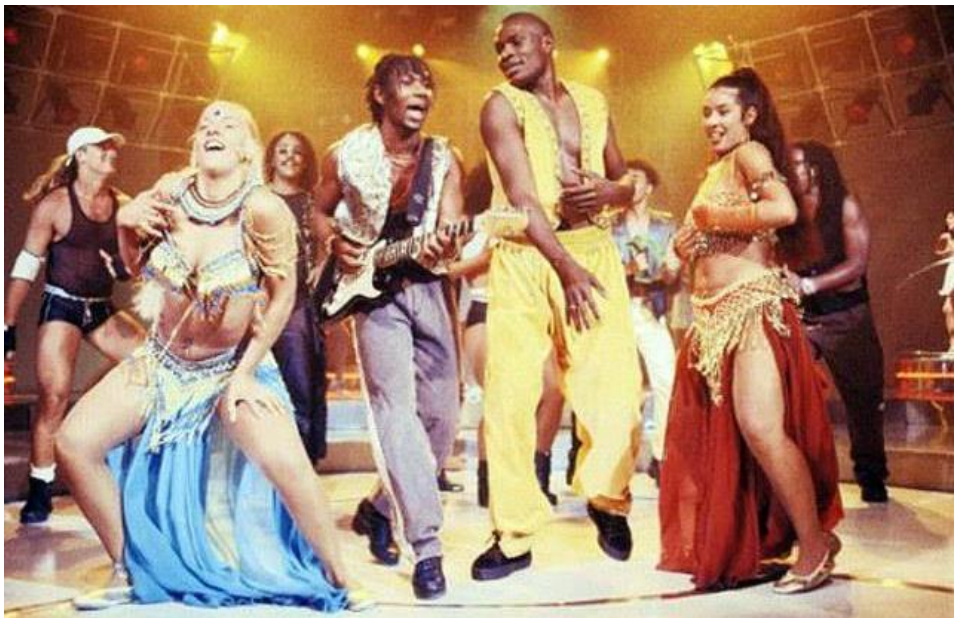

Figura 10: Banda É o Tchan com a música “Ralando o Tchan (Dança do Ventre)”
Fonte: Site Papelpop[17]

Mais recentemente, em dezembro de 2017, o cantor Mc Fioti lançou o hit “Bum bum tam tam”, cuja letra sugere o uso de uma flauta cujo som encantaria as mulheres, que, enlouquecidas, agarrariam o músico. A letra faz menção à figura do encantador de serpentes, outra figura presente no imaginário ocidental do mundo árabe. Curiosamente, a flauta tocada no clipe é um flauta transversal, mais comum em orquestras ocidentais.

[17] Disponível em: <http://www.papelpop.com/2012/11/e-o-tchan-vai-voltar-em-2013-e-com-a-formacao-original/eotchan-2/>. Acesso em 12 de agosto de 2018.

Figura 11: Cena do clipe de "Bum Bum Tam Tam", de Mc Fioti
Fonte: Site *Youtube*

Também em 2017, as cantoras brasileiras Anitta e Pablo Vittar lançaram o hit “Sua Cara”. A letra não faz menção ao Oriente, mas o clipe foi gravado no Marrocos e apresenta elementos da dança de ventre. Novamente, a música gerou polêmica entre as praticantes, surgindo críticas acerca da performance das artistas.

Figura 12: Cenas do Clipe da música "Na Sua Cara", Anitta feat. Pablo Vittar
Fonte: Site *Youtube*

A despeito desta separação entre a visão “ocidental” e “oriental” da dança do ventre, o cenário em países árabes parece corroborar com a visão fetichizante da dança. Judith Hanna, ao falar das dançarinas profissionais, nos relata:

> Mulheres fora de uma família entretém os presentes em casamentos muçulmanos. Neste caso, uma dançarina, **habitualmente considerada imoral**, torna-se lícita. Como o mundo árabe isola as mulheres respeitáveis, as mulheres que atuam diante dos homens fora de suas próprias famílias são vistas como se violassem as leis islâmicas no que se refere à posição segregada e dependente das mulheres, **pressupondo-se que se proclamem à venda**. (HANNA, 1999:89, grifos meus).

1.3. A Dança e a dita “Cultura Árabe”

A relação entre “dança” e “cultura” na fala das interlocutoras do universo da dança do ventre é algo recorrente. Inúmeras escolas utilizam o termo “cultura” em seus nomes e a ideia da manifestação da “cultura árabe” através da dança é amplamente disseminada por boa parte das interlocutoras.

Para Zemp, a dança “faz parte da herança social de um povo e constitui um vetor poderoso de identidade étnica, sexual, etária, hierárquica social [...], podendo ser compreendida sobre a ótica de múltiplas abordagens”. (ZEMP, 1998).

No caso da dança do ventre, muitas bailarinas justificam suas movimentações e visões do que é “certo” ou “errado” na dança acionando a prerrogativa cultural árabe. É comum bailarinas de dança do ventre, bem como bailarinos de danças árabes masculinas, afirmarem que praticam suas danças pela defesa da “cultura árabe”. Também, muitos justificam seu descontentamento com o trabalho de outros profissionais (quando bailarinas apresentam movimentação e/ou estética considerada demasiadamente “sensual” ou quando homens dançam a dança do

ventre, por exemplo[18]) por estes deturparem a “cultura árabe”. Porém, quando se observa, por exemplo, bailarinas oriundas de países árabes apresentando-se com minissaias ou outros figurinos em que o corpo fica mais exposto que o figurino tradicionalmente usado no Brasil, geram-se tensões com a ideia de “cultura árabe” e muitas interlocutoras se justificam recorrendo ao discurso do “bom gosto” ou ainda da ideia de que a dança do ventre “original” ou “pura” não era assim.

As bailarinas egípcias, por exemplo, são muito respeitadas no Brasil e no mundo, uma vez que o Egito seria o país originador da dança. Seu figurino, porém, é bem diferente do comumente usado no Brasil. Muitas vezes, elas se apresentam com minissaias, saltos altos e bustos marcadamente mais decotados.

[18] Há a chamada “dança árabe masculina”, normalmente associadas a movimentos mais fortes e agressivos. São danças chamadas “folclóricas”, como o *dabke* e o *said*, cuja movimentação dos homens é marcadamente mais agressivas que das mulheres. Essas danças são muitas vezes chamadas apenas de “dança masculina”, opondo-se à “dança do ventre”, entendida como feminina.

Figura 13: Bailarinas egípcias renomadas - Randa Kamel e Dina
Fonte: Site Pinterest[19]

O que vemos no Brasil, portanto, é uma leitura do que seria a "cultura árabe", acionada sempre que possível para justificar comportamentos, gostos e gestos arraigados nas práticas da dança do ventre no país (algo semelhante ao que Manuela Carneiro da Cunha chamou de "cultura com aspas" (CUNHA, 2009: 373)[20]

O mercado da dança do ventre no Egito, inclusive, atrai inúmeras bailarinas brasileiras. Inúmeros pacotes de viagens em escolas renomadas são promovidos anualmente, levando várias bailarinas para conhecer pontos turísticos e assistir

---

[19]Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/78883430945924712/?lp=true> e <https://raks.com.ua/forum/viewtopic.php?f=116&t=10663&start=0&st=0&sk=t&sd=a&sid=09aadb4c366bff2b67930deca24124f1&view=print>. Acesso em 12 de agosto de 2018.

[20] "Cultura" é um conceito fundante no âmbito da antropologia e inúmeros autores se debruçaram sobre ele (Roy Wagner, Adam Kuper, Clifford Geertz, dentre outros). Uma vez que o foco desta pesquisa será observar as formas de produção e apreensão de noções de feminino, não me debruçarei sobre este conceito na antropologia e nem sobre seus usos pelas interlocutoras. Este é, porém, um campo interessante, que poderá ser retomado em pesquisas posteriores.

apresentações de dança em hotéis, além de realizar concursos e workshops com professoras egípcias em alguns festivais. Esse trânsito de bailarinas cria um nicho de mercado específico voltado para turistas praticantes de dança, que aparece como algo extremamente importante na prática profissional brasileira.

Só por ter ido ao Egito, o *capital simbólico* (BOURDIEU, 1987) de uma bailarina aumenta consideravelmente, uma vez que esta teria visto sua dança na fonte (ainda que tenha assistido apenas apresentações voltadas para turistas).

Para Bourdieu, *capital simbólico* é o “poder atribuído àqueles que obtiveram reconhecimento suficiente para ter condição de impor o reconhecimento” (BOURDIEU, 1987:164). Trata-se de um “poder” que dá maior legitimidade de atuação a um determinado sujeito em um determinado campo. É espécie de prestígio que pode ser obtido de diferentes maneiras (estudo, conhecimento tradicional, filiação, classe social, parentesco, experiência, dentre outros).

Se a bailarina tiver se apresentado em um festival egípcio, esse *capital simbólico* aumenta ainda mais.

Esse trânsito de bailarinas, bem como essa relação entre as bailarinas profissionais brasileiras e o espelhamento e visitas constantes ao Egito é algo extremamente interessante, que pretendo retomar com mais fôlego em pesquisas posteriores.

1.4. A dança do ventre no Brasil

No que se refere à prática da dança propriamente dita, o número de praticantes brasileiras de dança do ventre vem aumentando consideravelmente nos últimos anos, sobretudo após sua divulgação na grande mídia, através de telenovelas com essa temática.

A telenovela *O Clone*, escrita por Glória Perez e exibida pela Rede Globo de 2001 a 2002 foi ambientada no Marrocos. Nela, a protagonista *Jade* (interpretada pela atriz Giovanna Antonelli) e diferentes outras personagens praticavam dança do ventre em inúmeras cenas, normalmente associadas à sedução. Essa exposição atraiu inúmeras mulheres às aulas de dança do ventre, ampliando consideravelmente o número de praticantes brasileiras.

Anos mais tarde, a telenovela *Salve Jorge*, também escrita por Glória Perez, foi exibida pela mesma emissora de 2012 a 2013, novamente apresentando dança do ventre em diversas cenas, dessa vez ambientada na Turquia.

A prática da dança do ventre no Brasil é, porém, anterior às exposições midiáticas, apesar de ter uma história relativamente recente.

São Paulo ocupa um lugar de destaque no que se refere ao universo da dança do ventre no país, dada sua concentração de imigrantes árabes.

Desde a década de 1960, casas de chás e restaurantes árabes contam com apresentações de dança, inicialmente frequentados quase que exclusivamente por imigrantes árabes. Hoje, a casa mais antiga e de maior destaque é a **Khan El Khalili**, localizada na Vila Mariana, que conta com apresentações de dança do ventre desde o início dos anos 80. O público é formado basicamente por alunas e iniciantes da dança, apesar das apresentações serem abertas ao público geral.

As atrações de dança com as bailarinas da casa são chamadas de “Noites no Harém”. Nestas noites, apresentam-se as bailarinas de maior destaque da casa (algumas já consolidadas e outras em franca ascensão), atraindo os olhares das aprendizes, que espelham-se em suas performances.

Para tornar-se uma “Bailarina Noites no Harém”, a bailarina deve ter sido aprovada em um processo chamado de “selo de qualidade” (da qual tratarei mais detalhadamente no capítulo 2 desta dissertação), tendo se destacado nos atributos físicos e comportamentais exigidos, além da própria performance na dança.

Sendo assim, as apresentações da casa de chá permitem duas formas distintas de análise 1) verificar de que formas as noções de feminilidade são externalizadas nas bailarinas que se apresentam e 2) observar o papel didático que essas apresentações parecem exercer sobre as alunas que as assistem.

É também em São Paulo que, desde 1995, ocorre anualmente o **Mercado Persa**[21], o maior evento de danças árabes da América Latina, contando com a presença de bailarinas de diferentes partes do mundo em atrações diversas: workshops, shows de gala, mostras não competitivas, concursos de danças em diferentes modalidades, concurso de trajes, concurso de beleza, palestras, feira de produtos orientais, dentre outras atividades. Organizado inicialmente pela bailarina Samira Samia e atualmente por sua filha, Shalimar Mattar, o Mercado Persa é hoje o grande evento do circuito da dança do ventre da América Latina e recebeu, em 2017, cerca de 8000 participantes (e a cada ano, o número de participantes aumenta).

[21] Falarei mais detalhadamente sobre o Mercado Persa no Capítulo 2 desta dissertação.

A maioria das escolas de dança do ventre no Brasil, em algum momento, organiza-se para apresentar ou concorrer no palco do evento, o que dá visibilidade ao grupo e à professora.

Após o surgimento do Mercado Persa, emergiram inúmeros outros festivais, de menor escala, compondo o atual quadro de eventos anuais do circuito das danças árabes. Dentre esses eventos menores, apontados por muitas interlocutoras como sendo uma preparação para o Mercado Persa, estão: “Festival Encanto e Magia”, “Festival O Mistério das Deusas”, “Festival A mulher e o Sonho”, dentre muitos outros, atraindo diferentes bailarinas.

Nesses festivais, é possível ver a quantidade de aparatos acionados para compor a estética específica necessária à prática da dança. Alongamento de cabelos; cílios postiços; maquiagens carregadas; brincos, pulseiras, anéis chamativos; braceletes; usos de *strass* e pedras nos figurinos e pelo corpo (até mesmo nos cílios e nos cabelos), bem como unhas postiças e esmaltes chamativos, conferem à bailarina maior destaque nos concursos de dança, aumentando suas chances de conquistar o primeiro lugar. Nestes concursos a estética é tão importante quanto à movimentação em si e em muitas situações é determinante para selecionar a vencedora.

Sempre atrelado à estética, há também a observação do comportamento apropriado, cujos movimentos expressam a “delicadeza feminina” no palco e fora dele.

Nesse sentido, esses espaços de apresentações e concursos tornam possível analisar como as noções apreendidas são reforçadas para o público e ao mesmo

tempo treinadas pelas pleiteantes dos diferentes prêmios, observadas e julgadas em toda a sua performance.

Outro espaço importante para a dança do ventre no Brasil é a rede de escolas chamada **Rede Luxor**, durante muitos anos a principal concorrente da Casa de Chá Khan El Khalili no que se refere à formação de bailarinas. A rede funciona desde 1993 e era inicialmente dirigida por Leonel Consorte e sua então esposa, a bailaria Hayat El Helwa. Hoje, a bailarina Amarah Saadeh é quem dirige a escola, ao lado de Leonel Consorte.

A grande maioria das professoras e bailarinas de dança do ventre de São Paulo tiveram sua formação ou na Khan El Khalili ou na Rede Luxor (ou em escolas de bailarinas formadas por estas duas casas).

Ao contrário da Khan El Khalili, onde as danças são feitas de improviso, as apresentações da Luxor são comumente coreografadas e o foco são as apresentações de palco. A Rede Luxor criou uma metodologia de ensino da dança sistematizada em módulos, com conteúdos a serem trabalhados igualmente por todas as professoras, aula a aula, em todas as suas franquias. Atualmente, a escola conta com 11 franquias (Mogi das Cruzes, Tatuapé, Campo Belo, Mooca, Vila Mariana, Penha, Parada Inglesa, Jardins, Guarulhos, Ipiranga e Lapa), além da unidade Mega Luxor, localizada em Santana.

Além das aulas, a escola organiza anualmente o Festival Internacional das Escolas Luxor (FIEL). O evento é bem menor em proporções que o já mencionado Mercado Persa (segundo o site da rede, O FIEL recebeu cerca de 700 participantes

nas últimas edições[22]) e conta com atrativos como workshops com mestras internacionais e nacionais, feira de produtos, concursos, mostras de dança e shows diversos. Além disso, há a chamada *Noite da Conquista*, onde uma bailarina dança e é avaliada por mestras internacionais nos quesitos técnica, interpretação, ritmo e aparência, em notas de 0 a 10. As participantes que recebem nota 7 ou superior em todos os quesitos é aprovada e ganha um certificado em papiro, uma medalha, brindes sortidos e divulgação no site da rede.

[22] Disponível em: <http://www.luxordancadoventre.com.br//index.php?codpagina=00037327>

II. PREPARAÇÃO DOS CORPOS

No capítulo 1, observamos uma visão mais panorâmica acerca da dança do ventre, abrangendo seus mitos de origem, movimentações, musicalidades e representações para um público geral. Apresentei, também, alguns dos locais de maior centralidade da prática no Brasil.

Neste segundo capítulo, focarei alguns desses “palcos”, isto é, locais onde a dança está presente e cuja observação pode contribuir para os objetivos principais desta pesquisa, a saber, analisar a produção e apreensão de noções de feminino na prática da dança do ventre em São Paulo.

Para realizar tal observação, optei por recortar duas formas distintas de “palcos” para observá-los analiticamente: 1) os cursos de formação e aperfeiçoamento para professoras de dança e bailarinas com experiência e 2) os selos de qualidade para bailarina, bem como os concursos para profissionais.

O primeiro é particularmente interessante, uma vez que as noções a serem observadas são claramente expressas e debatidas verbalmente, num processo de construção e reafirmação de identidades femininas. Dentre os cursos etnografados, darei destaque para o curso da professora e bailarina Juliana Marconato, realizado de fevereiro a agosto de 2015, citando outros cursos no decorrer da narrativa.

Já o segundo “palco” torna-se interessante por permitir uma dupla possibilidade de análise: por um lado, observamos o caráter didático que tais apresentações exercem na plateia (em sua maioria, praticantes de dança do ventre), que se espelha nas bailarinas e em suas apresentações; por outro lado, a própria bailarina que dança põe à prova em sua performance todo o seu treinamento anterior. Dentre espaços etnografados, optei por dar destaque aos selos de

qualidade para bailarinas, com destaque para o selo da casa de chá Khan El Khalili, englobando as apresentações e a preparação das bailarinas para o selo.

2.1. Cursos para profissionais

Realizei, de fevereiro a agosto de 2015, um curso de aperfeiçoamento com uma profissional de amplo destaque no meio, a bailarina e fisioterapeuta Juliana Marconato, que utiliza mais comumente o nome artístico Ju Marconato. A bailarina tem uma agenda bastante atarefada, ministrando workshops e cursos no Brasil e no exterior, além de realizar apresentações de dança em diferentes eventos e programas de TV. Ela também ministra aulas em seu próprio estúdio de dança, em Araraquara, e é bailarina das já mencionadas “Noites no Harém”, da casa de chá Khan El Khalili.

Esse curso, especificamente, é voltado para o aperfeiçoamento de professoras de dança do ventre, mas atende também a alunas e praticantes em nível avançado que não trabalham na área. Seu tema principal é o estilo clássico árabe, já mencionado no primeiro capítulo.

O que mais chama a atenção no curso, e no trabalho de Ju Marconato como um todo, é organização dos encontros, de forma que eles não explorem apenas o aperfeiçoamento dos movimentos da dança, mas também gerem uma experiência em grupo diferenciada. Em todos os cursos de aperfeiçoamento que realizei durante esta pesquisa, a fala acerca da prática de movimentos, comportamentos, aparências e atitudes estavam sempre presentes, mas, no curso em questão, dadas as dinâmicas apresentadas, essas situações ficavam ainda mais visíveis.

O curso da qual tratarei neste capítulo foi realizado no Espaço Oriente, escola de danças localizada no Campo Belo, região sul de São Paulo, cuja proprietária é a também bailarina Shalimar Mattar (organizadora do evento Mercado Persa).

Ao entrar no espaço, a primeira coisa que víamos era uma sala grande com artigos diversos de dança. Na lateral, havia uma mesa e cadeiras perto de uma escada. Em frente a esta escada, passando por um corredor, chegávamos a um quintal. No canto dele, estava a sala de dança onde faríamos as aulas. Grande e retangular, a sala contava com amplos espelhos em um dos lados, típicos de uma sala de danças. A parede de frente para o espelho era de vidro, o que permitia a entrada de bastante luz natural e propiciava um ambiente extremamente agradável. Era possível ver uma árvore no quintal pelo reflexo do espelho durante as aulas. No fundo da sala, havia uma porta que dava acesso a um vestiário/banheiro.

A maioria das alunas procuraram o curso pela fama da professora, extremamente carismática e com uma sólida carreira consolidada.

Cada encontro contava com 4 horas de duração. Todos começavam com uma conversa e alongamento. Depois, fazíamos os exercícios de movimentos e sequências coreográficas com o tema da aula, juntamente com explicações diversas. Após isso, fazíamos uma pausa para um lanche e seguíamos com as sequências coreográficas. Fazíamos então algumas dinâmicas diferenciadas e conversávamos bastante sobre a dança e o feminino em si. Em algumas dinâmicas, dançávamos músicas não árabes cujas qualidades da mulher estavam em questão, como a música “Dona”, da banda Roupa Nova. Outras vezes, nossos exercícios eram umas para as outras, ou em frente ao espelho

Segue um trecho de meu caderno de campo, descrevendo parte de uma das dinâmicas realizadas em um encontro:

> [...] fomos convidadas a olhar para nós mesmas no espelho e repetir algumas frases: “Você é linda e maravilhosa”, “não há ninguém no mundo igual a você”, “eu te aceito como você é” dentre outras frases motivacionais, todas exaltando a beleza e a singularidade de cada mulher presente. Depois, separadas em duplas, deveríamos dizer umas para as outras frases semelhantes: “acredite em você”; “você é uma deusa”, “você é linda e maravilhosa”, “eu admiro a mulher que você é”. Após isso, em roda e de mãos dadas, fomos instruídas a dizer, uma a uma, alguma característica feminina que víamos em nós mesmas. “Sensualidade”, “alegria”, “beleza”, “força”, foram algumas das palavras. A professora pediu então para dizermos isso na primeira pessoa. “Eu sou sensual”, “eu sou forte”, “eu sou linda”, foram algumas das frases.
>
> Muitas mulheres estavam aos prantos. Ao final, foi-lhes pedido para dizer o que haviam sentido ao longo das vivências anteriores. “Eu me olhei no espelho e me vi criança, livre”, disse uma delas. “Eu vi todas as marcas do meu rosto e pensei em cada vivência que eu tive na vida”, contrapôs outra. “Eu não consegui me olhar nos olhos”, disse outra, chorando muito e sendo amparada pela colega ao seu lado. [...] “Eu não consegui repetir todas as frases, acho que ainda não consigo me ver linda e maravilhosa”, disse outra. Depois, a professora fez suas considerações. Também emocionada, porém de forma mais contida, disse que sabe o quanto é difícil esse tipo de exercício, mas que ele era muito necessário para o crescimento de cada uma. Disse que só quando a mulher se aceita e se ama, ela consegue receber amor de verdade. Disse que todas as mulheres precisam entender sua essência feminina, cuja força não é agressiva como a do homem, mas delicada e suave. Disse que o mundo quer fazer as mulheres acreditarem que elas precisam ser competitivas, mas que isso é um erro. Disse que o mundo está desequilibrado porque as mulheres estão em desequilíbrio e que mulheres desequilibradas desequilibram o seu lar. Sendo assim, concluiu que é preciso entrar em equilíbrio com o verdadeiro feminino, o feminino interior, a deusa que toda mulher tem dentro de si. E concluiu que era somente por meio da dança, por meio do corpo, que esse contato é feito. Nesse momento, todas as outras mulheres choravam, algumas discretamente, outras copiosamente. [...] Elas então se abraçaram e, ainda em roda, a professora deu um presente a todas: um CD com mensagens gravadas por ela. Disse que havia várias mensagens nele e incentivou que ouvissem um em especial, chamado “exercício do perdão”. Estava terminado o encontro. E as mulheres tentavam se recompor, muitas ainda amparadas pelas colegas e outras disputando um momento de fala com a professora. (Caderno de Campo, abril de 2015)

Todas as mulheres com a qual conversei após os encontros relatavam que se sentiam muito mais equilibradas em seu cotidiano. A comoção e a emoção coletivas davam aos encontros um tom quase religioso. A sacralidade da dança e da mulher

era também sempre mencionado, dado que a ideia da “deusa” que residiria em cada mulher mostrava-se extremamente presente em cada fala. E, a cada encontro, uma nova dinâmica nos propunha repensar nossa “feminilidade” e seu “equilíbrio interior”. Outros materiais paradidáticos eram também acionados. Os cds que recebemos de presente em dois dos encontros, cujo conteúdo eram mensagens de voz gravadas, reforçavam verbalmente os ideais de “femininos” que treinávamos no corpo e nos diálogos a cada encontro, ampliando o campo de apreensão destas noções.

Jacqueline Teixeira observou um quadro semelhante ao etnografar programas voltados para mulheres na Igreja Universal. Sua conclusão é de que a igreja se constitui “como uma tecnologia produtora de sujeitos” e o faz por meio do “treino e da elaboração contínua das técnicas de ajuntamento, governo das condutas e narrativas públicas de si” (TEIXEIRA, 2018:17). Para a autora, “a igreja se torna uma gramática de operação para modelagens individuais” (TEIXEIRA, 2018:139). Para tanto, as “técnicas de ajuntamento” são fundamentais, uma vez que permitem aos sujeitos a possibilidade de criar e compartilhar “narrativas de si”. Ou seja, nesses encontros coletivos, além do treino constante de determinadas técnicas, são elaboradas narrativas acerca das experiências individuais que, uma vez compartilhadas, transformam-se em um poderoso instrumento didático no processo de construção de identidades e subjetividades acerca de formas específicas de ser mulher.

A partir de técnicas semelhantes, a dança do ventre, igualmente, apresenta-se como uma linguagem produtora de sujeitos, uma tecnologia que, por meio de treinos reiterados, produzem, como resultado final, não apenas uma bailarina, mas uma “mulher”.

Através da prática da dança, toda a vida das praticantes deveria também ser modificada. Para além de formar bailarinas melhores, a dança e o diálogo entre praticantes produziriam gradativamente “mulheres equilibradas” em todos os âmbitos da vida.

Marcel Mauss, no clássico ensaio “Técnicas do Corpo” (1935), já nos dava pistas de como práticas reiteradas, aprendidas desde o nascimento, determinariam usos e especificidades para os corpos. Para ele, os corpos seriam produtos biopsicossociais e constituiriam uma “tecnologia sem instrumentos”.

As *Técnicas Corporais* ou *Técnicas do Corpo* seriam os diferentes modos de utilização dos corpos, que variam de uma determinada sociedade para outra (como nadar, andar, etc). Para ele, todas essas técnicas são aprendidas socialmente, afastando-se da ideia de uma forma “natural” ou “biológica” de corporalidade. Entre seus princípios de classificação das *técnicas,* Mauss incluiu a divisão entre os sexos. Nesse trabalho, inclusive, o autor já apontava as diferenças entre danças para homens e mulheres e como estas diferenciações nos dão pistas de como as divisões sociais a partir de sexo/gênero são aprendidas nestas danças (MAUSS, 1935:416).

No caso da dança do ventre, através de exercícios constantes, ideais de feminino são moldados, conformando gestos, gostos, movimentações e posicionamentos, em um processo de corporificação de um “feminino”, de uma “forma de ser mulher”.

Neste sentido, dois aspectos devem ser destacados.

O **primeiro aspecto** está ligado ao fato de que diferentes concepções de feminino parecem estar em jogo: se por um lado as praticantes de dança do ventre relatam a existência de uma feminilidade “natural” e interna em cada mulher, por

outro, uma série de práticas corporais são acionadas e reiteradamente praticadas para compor o ideal feminino que desejam alcançar.

Margaret Mead, em “Sexo e Temperamento” (1935), descreve que masculinidades e feminilidades não são universalmente percebidas, comparando sociedades em que características de passividade e agressividade são ora atribuídas a um sexo ou a outro. Nesse sentido, os atributos de delicadeza, suavidade e sensualidade, entendidos como naturais e essenciais ao feminino no contexto da dança do ventre, são resultado de uma prática pedagógica que veementemente reforça papéis de gênero. Ou seja: aquilo que é considerado natural e essencial ao feminino deve ser revelado, aprendido e praticado por meio da dança e de seu repertório de gestos, movimentos e ritmos.

O **segundo aspecto** a ser destacado está ligado ao modo como a produção de sujeitos é operada. Trata-se do caráter coletivo destas experiências. As dinâmicas mencionadas permitem o acesso a emoções e memórias, exploradas individualmente pelas bailarinas, mas que são compartilhadas e ressignificadas entre elas coletivamente nesses encontros, conferindo a estas emoções, corpos e femininos uma dimensão interpessoal, construída nas relações de aprendizado, prática e partilha.

No que se refere a este caráter coletivo, Lila Abu-Lughod nos apresenta um quadro semelhante, ao tratar da construção de poesias por mulheres beduínas (ABU-LUGHOD,1986). Nesses encontros, as beduínas construíam poemas que somente eram compartilhados entre mulheres, expondo neles situações e sentimentos indizíveis em outros contextos (“velados”, para usar os termos de Abu-Lughod).

Em ambos os casos (beduínas e bailarinas), o caráter íntimo dos encontros de mulheres em torno de uma linguagem artística parece reforçar identidades femininas, criando imagens de si e imagens coletivas de mulheres, além de servir como um espaço possível para exteriorizar diferentes sentimentos, indizíveis em outras situações. A ideia de construção de femininos e, consequentemente, a possibilidade de sua performatização de forma eficiente, apresenta-se, portanto, como algo que se dá no coletivo, entre mulheres, numa relação entre as praticantes, que não só dançam, mas dialogam sobre sua prática.

Sendo assim, a produção de sujeitos a partir da dança do ventre opera em técnicas coletivas e de partilha, através do treino constante de corpos e discursos sobre si.

A pedagogia envolvida nestas práticas, portanto (a saber, treino constante dos movimentos da dança, associados a um reiterado discurso que internaliza uma nova noção de si – neste caso, explicitamente em frases como “eu sou linda e maravilhosa”, “eu sou uma deusa da dança”, “eu sou bonita”), tem como resultado mais que uma bailarina, mas uma “mulher”, cujas noções estéticas e comportamentais perpassam o universo da dança.

Como uma linguagem que possibilita a produção e apreensão de determinados tipos de femininos, a dança do ventre teria, para as interlocutoras, um caráter estruturador, capaz de equilibrar comportamentos de gênero antes em desequilíbrio. Através dessa prática, inúmeras mulheres teriam a oportunidade de “redescobrir-se feminina” ou mesmo “resgatar o feminino”.

2.2. Os “tipos de mulheres” em cada “mulher”

Algo interessante está nos tipos de “mulheres” acessados nos diferentes estilos de dança do ventre, cuja movimentação sofre alterações. É comum inúmeras professoras incentivarem suas alunas a captarem as diferentes “mulheres”, “personagens” e “elementos” presentes em cada música e estilo.

Uma primeira diferenciação importante observada em campo, no que se refere à diferenciação de modos de dançar a dança do ventre, são as chamadas “Dança Eva” e “Dança Lilith”. Inúmeras professoras utilizam esses conceitos de danças e muitas escolas, já na primeira aula, apresentam a dança às alunas a partir dessa mesma dicotomia.

A estória remeteria ao que uma professora certa vez chamou de “sincretismo de mitos”. Lilith seria a primeira esposa de Adão, criada tal qual o homem, do pó do solo. Uma vez que foi criada diretamente por Deus, Lilith não devia submissão a Adão. Ao contrário, ela era independente e tinha uma sexualidade extremamente aflorada, cobrando de Adão a satisfação de seus desejos e não se deixando subjugar em nenhum aspecto (inclusive sexual), recusando-se a servir meramente aos trabalhos domésticos. Adão não gostava desta independência e tentava sempre controlar Lilith, sem sucesso. Até que um dia ela se afastou do Jardim do Éden, uma vez que não suportava o comportamento autoritário de Adão, que, por sua vez, também não suportava a independência de Lilith. Adão então pediu a Deus para lhe criar uma esposa que lhe fosse submissa. Deus atendeu então a este pedido. Para tanto, tirou uma costela de Adão enquanto ele dormia e, a partir dela, criou uma nova esposa para ele. Esta era “Eva”, criada para ser uma ajudadora de Adão e, portanto, submissa a ele.

As duas danças, “Eva” e “Lilith”, remeteriam a estas figuras. A “dança Lilith” seria uma dança mais erotizada, com uma sexualidade mais aflorada; já a “dança Eva” seria uma dança cuja sensualidade seria branda, quase imperceptível, uma dança mais etérea.

Contrariando minhas expectativas iniciais ao ouvir os mitos, a dança que se deve praticar, conforme ensinado nas escolas, é a “Dança Eva”. A “Dança Lilith” deve ser evitada ao máximo, sendo possível praticá-la, no máximo, para um companheiro, em um ambiente privado. Em apresentações públicas, somente a “Dança Eva” deveria aparecer: uma dança “sem vulgaridades”, demonstrando nos movimentos um caráter mais etéreo e cuja sensualidade até pode aparecer, mas de forma “delicada” e “branda”.

Para além das noções de “Eva” e “Lilith”, outros ideais femininos são comumente acionados para descrever diferentes estilos de músicas e danças. Apesar de já estar familiarizada com o meio, para esta pesquisa especificamente, conversei, entrevistei e acompanhei aulas com diferentes professoras. Sobre este aspecto específico, a professora e bailarina Samira[23] me descreveu elementos interessantes.

Para ela, cada dança traz o “personagem” de uma “mulher” diferente. Como exemplos, ela me disse que a “mulher do flamenco” é uma “mulher forte, brava”; já a “mulher do balé” é uma “mulher romântica, doce”. No caso da dança do ventre, esse personagem varia muito para cada estilo de música.

---

[23] Os nomes das bailarinas com a qual conversei pessoalmente para a composição deste trabalho, salvo quando indicado, foram substituídos para preservar suas identidades.

Músicas percussivas (ou os momentos percussivos, como vimos no caso de músicas com grande oscilação, como a música clássica), estariam ligadas à figura de uma “mulher forte”, determinada. Por isso, seus movimentos são batidas fortes, secas e precisas de quadril.

Já melodias alegres e descontraídos, como o momento *maqsoun* da música clássica, ou músicas modernas mais agitadas, por exemplo, estariam associados a uma “mulher alegre”, que festeja, sorri e contagia a todos com sua alegria. Por isso, a dança deveria ser alegre, com muitos sorrisos para o público e com movimentos mais soltos, em que a bailarina demonstrasse sua alegria de dançar e de viver.

Os folclores estariam ligados a uma “mulher que honra suas raízes”. Segundo ela, trata-se de uma mulher que vive em uma comunidade, aprende e repassa suas sabedorias e costumes. A dança traria os movimentos de cada povo, por isso necessidade de estudar cada uma delas.

Já os *taksins* ou as músicas mais melódicas, pareceram ser as mais diversas, na opinião dela. Os movimentos para este tipo de música ou momento de música devem ser os sinuosos, mas, a depender da escolha da bailarina, a personagem aqui poderia ser uma “mulher sofrida” ou uma “mulher sensual” ou ainda uma “mulher romântica”. Uma vez que os movimentos seriam os mesmos, cada bailarina demonstraria sua personagem por sua “interpretação” dos movimentos. A sua “intenção” em cada personagem seria claramente percebida por olhares e expressões diversas.

Segundo sua visão, todas as mulheres carregam dentro de si essas diferentes “mulheres” de cada dança. Ao dançar, uma bailarina precisaria “sentir” cada mulher

e se perceber daquela forma. Nesse sentido, a dança do ventre seria um veículo que proporcionaria um contato com as “mulheres adormecidas” dentro de cada mulher.

2.3. Selos de qualidade para bailarinas

Para além dos treinamentos e discursos reiterados em salas de aula, outros espaços são interessantes para observar as diferentes formas de produção e apreensão de noções de feminino na dança do ventre. Uma prática particularmente interessante e que atrai inúmeras bailarinas profissionais ou em processo de profissionalização são os chamados **“selos de qualidade”**. Tratam-se de processos onde uma bailarina se submete a determinadas etapas de avaliação com o objetivo de receber, ao final, um “selo de padrão de qualidade”, caso aprovada.

Há uma infinidade de selos feitos por diferentes bailarinas e espaços de dança. Um deles, porém, é o mais procurado e o mais antigo selo praticado no Brasil. Trata-se do **Selo de Qualidade Khan El Khalili**, pertencente à já mencionada casa de chá paulistana de mesmo nome.

Antes de tratar especificamente do selo de qualidade da casa, é importante salientar a importância da Khan El Khalili para o universo da dança do ventre no Brasil. Como já mencionamos no capítulo 1, a casa é uma das pioneiras nas apresentações de dança do ventre. O dono da casa, Jorge Sabongi, e sua então esposa Lulu Sabongi, coordenaram durante muitos anos suas atividades. As apresentações de dança aos poucos abriram espaços para aulas de dança na casa, de modo que muitas das bailarinas de destaque hoje são formadas ou pela casa de chá Khan El Khalili ou pela Rede Luxor, também já mencionada.

Lulu Sabongi foi a primeira bailarina da casa, em 1983[24], e é uma das bailarinas mais consolidadas de seu tempo. Até hoje, sua fama é imensa e sua atividade como professora e bailarina segue uma agenda atarefada, com apresentações e cursos por todo o Brasil e no exterior. Após o rompimento com Jorge Sabongi, Lulu segue suas atividades como bailarina e professora em uma nova escola, a Shangrila House, localizada a poucos metros da Khan El Khalili.

Segundo Lulu Sabongi, os selos de qualidade nasceram a partir da ideia de reconhecer as pessoas que, formadas ou inspiradas por ela, seguiam seu estilo de dança, que consequentemente era o estilo da casa. Já Jorge Sabongi diz que os selos nasceram da sua análise das performances das bailarinas e de seus palpites e críticas em relação à sua dança. Uma vez que o número de bailarinas e apresentações aumentava, ficava cada vez mais difícil acompanhar a todas elas e corrigir seus “equívocos”, sendo necessário um “balizamento” das bailarinas[25].

Essas diferentes narrativas acerca do nascimento dos selos, por si só, revelam diferentes formas de concepção de conhecimentos. Para Lulu, seu corpo é o modo de conhecimento que permite uma avaliação das danças. É sua dança, seu estilo, seu corpo, que conformam um saber possível de ser reconhecido em outros corpos e avalizado através de um selo de qualidade.

Já para Jorge, sua forma de conhecimento apresenta-se a partir do aspecto racional. Seu modo de conhecimento apresenta-se à parte da experiência sensorial prática, performando uma visão cognitivista e racionalizada. É seu saber, sua análise

---

[24] Infomações obtidas do site da bailarina. Disponível em: <http://www.centroculturalshangrila.com.br/dt_portfolio/354/>. Acesso em 4 de junho de 2018.

[25] SABONGI, 2010. Direção e preparação artística. Editora dos autores, 2010.

crítica, sua visão distanciada e racional o que teria tornado possível o início da prática dos selos.

Seja como for, após o rompimento do casal, Lulu e diversas outras bailarinas apresentam seus próprios selos de qualidades, mas nenhum deles tem o mesmo *capital simbólico* no campo como o selo Khan El Khalili. De fato, segundo ouvi de muitas bailarinas, o selo de qualidade da Khan El Khalili é um diferencial na trajetória de cada bailarina que pode ser determinante para atrair alunas e conseguir público para workshops, sobretudo fora de São Paulo.

Para conseguir o selo de qualidade Khan El Khalili, as bailarinas passam por um processo seletivo composto de duas fases. Na primeira, chamada de "Pré-seleção", enviam-se fotos em alta resolução, em que estejam visíveis rosto e corpo, além de vídeos apresentando coreografias de diferentes danças árabes. Os vídeos devem conter quatro apresentações: 1) música árabe clássica – músicas com cerca de 8 a 12 minutos, instrumentadas, e com bastante oscilação melódica; 2) percussão – músicas com cerca de 5 a 8 minutos apenas com instrumentos percussivos árabes, sem acompanhamento melódico; 3) música cantada moderna – músicas contemporâneas com voz e instrumentação diversa, podendo apresentar instrumentos ocidentais ou mixagens eletrônicas; 4) música folclórica – qualquer música popular correspondente a determinados países árabes, cuja dança e vestimenta é modificada, por exemplo: Khalige (dança popular do Golfo Pérsico), Said (dança popular do Egito), dentre outras.

Em todos os vídeos, as bailarinas devem estar trajadas adequadamente, em figurinos chamados pelas interlocutoras de "figurinos profissionais". Estes são chamados assim em oposição aos figurinos usados por alunas ou mesmo às

fantasias vendidas em lojas populares, trajes que costumam ser mais baratos e ter trabalhos de bordados mais simples. Os figurinos profissionais, algumas vezes importados do Egito, outras vezes costurado pelos muitos *ateliers* especializados existentes no Brasil, costumam custar entre R$ 900,00 e R$ 3.000,00, a depender do bordado e das pedras utilizadas na confecção das peças.

A partir desses vídeos e das fotos de corpo e rosto das bailarinas, o dono da casa de chá, Jorge Sabongi, seleciona as que julga melhores, que continuarão no processo, chamadas de “pré-selecionadas”. Estas passam para segunda etapa, composta por uma dança de improviso, cuja música é escolhida em uma das noites de apresentação na casa de chá, normalmente pelo próprio Jorge Sabongi. Uma banca de bailarinas da casa (composta por bailarinas das já mencionadas “Noites no Harém”) avalia a performance de cada candidata e dá sua nota. As que alcançarem nota 8 ou superior são aprovadas e têm suas fotos divulgadas no site da casa permanentemente. Podem, também, anunciar em seus próprios veículos de divulgação na internet que são “Bailarinas Selecionadas com Padrão de Qualidade Khan el Khalili”.

Figura 14: Banner do selo de qualidade Khan El Khalili,
Fonte: Site Khan El Khalili

Todo o processo fica subordinado à aprovação do dono da Casa de Chá, Jorge Sabongi, cuja imagem aparece no selo de qualidade da casa (figura 14), disponibilizado para fins de divulgações pessoais das aprovadas. A avaliação das bailarinas no que se refere a suas danças e corpos passa primeiramente pelo seu crivo, na pré-seleção.

Como já mencionado, Jorge Sabongi não é bailarino e nem praticante de danças árabes. Em seu site e em seu livro, publicado por ele e pela atual esposa, Débora Sabongi (que é bailarina de dança do ventre), ele relata que, por ter assistido a muitas apresentações de bailarinas durante mais de vinte anos, está apto para avaliá-las, realizando o que chama de “direcionamento artístico”, que, segundo ele, é o diferencial de sua casa e das bailarinas que nela se apresentam.

Como São Paulo figura como o grande polo brasileiro de visibilidade da dança, muitas profissionais de outros estados vêm à capital para adquirir o selo de qualidade da casa e entrar em contato com o circuito paulista de dança do ventre, o que daria mais oportunidades de inserção no competitivo mercado profissional

Importante frisar que o fato de uma bailarina conseguir o selo de qualidade não significa que ela dançará na Casa de Chá. Segundo o site da casa, para que uma bailarina seja chamada para dançar é necessário:

> 1) conduta profissional impecável;
> 2) autorização e indicação de Jorge Sabongi
> 3) estar dentro dos padrões exigidos pela Khan el Khalili (técnicos, estéticos e cênicos);
> 4) manter seus estudos permanentemente[26].

[26] Disponível em: <http://www.khanelkhalili.com.br/todasselecionadas.htm>

Seus critérios estéticos e de comportamento são claramente expressos nos veículos de comunicação da casa:

> Envolve também outras variáveis, como estar dentro do peso, apresentação visual (são os pontos que o público mais observa e exige). [...] Passar na pré-seleção é um bom motivo para estar sempre se aperfeiçoando [...]
>
> [...] a forma como você se apresenta, a sua postura, determinam seus resultados. Você escolhe ter ou não "glamour". Em tudo existe um ponto de equilíbrio: abertura da saia, aparência, maquiagem, corpo, sua forma de se conduzir, e principalmente, seu comportamento nos bastidores (palavreado inadequado, nunca fumar quando estiver vestida como bailarina, evitar falar em celular na presença de seu público, jamais discutir em altos brados qualquer assunto, etc..). Classe acima de tudo, um estilo "Lady Diana", só que das 1001 Noites[27].

Sendo assim, para obter sucesso, a pleiteante deve somar os seguintes atributos: corpo magro, cabelos compridos (preferencialmente lisos, segundo várias bailarinas me disseram), maquiagem forte, figurino brilhante e chamativo, aparência jovem e agradável, além de um comportamento dócil. Apesar destes atributos nem sempre serem claramente expostos, termos como “corpo impecável”, “aparência desejável” ou “boa apresentação visual” aparecem mais claramente.

Para desenvolver a pesquisa, conversei com algumas bailarinas que se submeteram ao processo, bem como assisti algumas apresentações das candidatas no ano de 2017. Todas com quem conversei tinham algo em comum em suas preparações: cursos diretamente voltados para a preparação para o processo. Mesmo bailarinas experientes relatavam a importância de prepara-se especificamente para o processo, uma vez que a avaliação seria criteriosa.

---

[27] Disponível em: <http://www.khanelkhalili.com.br/entrevista7.htm>

O próprio Jorge Sabongi oferece aulas, chamadas de “Curso de Direcionamento Artístico”, na qual ele orienta as bailarinas para seguirem os padrões da casa. Além disso, inúmeras professoras preparam as alunas especificamente para o selo.

Uma vez que o aprendizado que não se dá apenas por meio das falas e discursos, mas no e pelo corpo, que é ao mesmo tempo “a sede, o instrumento e o alvo” (WACQUANT, 2001:33), optei, então, por realizar uma observação participante mais ativa corporalmente, tal qual havia realizado nos cursos de aperfeiçoamento para professoras. Para tanto, optei por fazer aulas particulares com uma professora que preparou duas das bailarinas que conheci e que foram aprovadas em anos anteriores, visando observar como os corpos são moldados para o processo.

Já conhecia o trabalho da professora em questão e disse a ela que pretendia estudar tendo em vista o treinamento que uma pleiteante do selo de qualidade realiza, embora não fosse pleiteá-lo de fato. Ela preparou, então, um calendário de estudos, a fim de abranger as danças exigidas nas gravações dos vídeos.

Essas aulas se mostraram extremamente interessantes e elucidativas acerca do tipo de dança e corpo esperados para as candidatas. Paralelamente aos ensinos de movimento, a professora sempre sugeria quais os melhores figurinos usar, quais as melhores formas de ajeitar o cabelo, bem como a maquiagem ideal.

No que se refere aos movimentos, ficou mais explícito ainda o estilo esperado pela casa. Em diversos movimentos, ela me corrigia e dizia algo como: “esta forma que você faz não está errada, mas não é assim que se faz na casa de chá” ou ainda “não é assim que o Jorge gosta”. De fato, as bailarias das últimas

gerações da casa apresentam um estilo de dança mais semelhante, uniformizando uma forma de dançar.

No que se refere aos comentários que Jorge Sabongi faz às pré-selecionadas, uma bailarina me disse que ele criticou bastante seu corpo, no sentido de que ela estava acima do peso ideal. Quando questionei se ela concordava com isso, ela me disse que sim, que, de fato, estava precisando emagrecer e que o comentário foi de grande ajuda neste sentido. A partir do comentário, ela pôde corrigir-se e tentou novamente no ano seguinte, sendo, então, aprovada.

Muitas das pleiteantes costumam, também, assistir as apresentações de dança, tanto das bailarinas fixas, quanto das demais candidatas ao selo.

As apresentações da casa acontecem em vários dos espaços (salas) separados, muitas vezes com uma bailarina diferente se apresentando em cada espaço. Na maioria destas salas, as mesas são baixas e as pessoas se sentam em confortáveis almofadas postas no chão, em frente as mesas. Sendo assim, a bailarina sempre está num plano mais alto que seu público.

As bailarinas normalmente entram com um véu, na qual borrifam-se perfumes que exalam um cheiro agradável durante seu balançar. Este véu algumas vezes é entregue nas mãos de alguém da plateia, outras vezes é abandonado delicadamente no chão pela bailarina, que segue dançando sem véu e somente o recolhe após o fim de sua apresentação. A iluminação também é baixa o que propicia um ambiente mais atrativo para a assistência.

Em todas as vezes que assisti as apresentações da Casa de Chá, os homens presentes estavam acompanhando alguma aluna de dança do ventre (irmã, amiga, namorada) e a vasta maioria do público era composta por mulheres

praticantes de dança. Algo interessante que pude notar é o caráter didático das apresentações das bailarinas da casa e sua influência não só para as pleiteantes do selo de qualidade, mas também para essas inúmeras alunas de dança presentes.

Sentada na mesa durante a apresentação de uma bailarina da casa, várias meninas ao meu lado conversavam e diziam coisas como “você viu o figurino dela? A gente precisa de uns figurinos assim”, “olha como ela é magra! Eu tô precisando perder peso!” ou ainda “Esse cabelo comprido é maravilhoso, curto como o meu não fica a mesma coisa”, dentre outras coisas. A forma como a bailarina performava sua dança, mais do que apenas a demonstração de uma técnica, ou mesmo uma avaliação de seu aprendizado, apresentava-se também como uma eficiente técnica pedagógica, que ensinava àquelas que assistiam o modo como deveriam apresentar-se.

2.4. Concursos para profissionais

Além dos selos de qualidade, os concursos para profissionais nos diversos eventos são um palco extremamente significativo e extremamente competitivo neste meio. Todos os festivais, como mencionado no capítulo I, tem em sua programação diferentes concursos para as mais diversas modalidades (duplas, trios, grupos, nas mais diversas modalidades de música e dança – folclóricas, modernas, fusões, etc). O evento Mercado Persa, dada sua dimensão e tempo de realização, é o mais procurado e *o capital simbólico* de uma bailarina pode aumentar significativamente ao obter o primeiro lugar, ampliando o campo de atuação profissional da vencedora.

Todos os anos inúmeras bailarinas inscrevem-se para o concurso. Ele é realizado a partir de etapas durante o evento, onde as bailarinas dançam em

diferentes momentos e vão sendo aprovadas até a apresentação final, no último dia de realização do evento. Os nomes das aprovadas são anunciados e lhes são entregues medalhas de acordo com sua classificação (primeiro, segundo e terceiro lugar)[28].

Figura 15: Concurso para Profissionais Mercado Persa
Fonte: Fotografia tomada pela autora

[28] Além dos concursos para profissionais, há também o concurso para amadoras e as mostras não competitivas, todas com inúmeras inscritas todos os anos.

Figura 16: Concurso para Profissionais - Mercado Persa
Fonte: Fotografia tomada pela autora

Os concursos de solos profissional são os mais visados no evento, em todas as suas categorias. Neste caso, vemos o caráter didático das apresentações de forma ainda mais explícita. Por tratar-se de um concurso onde há uma classificação (diferentemente do selo de qualidade, em que não há um número de “vencedoras”, uma vez que todas as que obtiverem a nota necessária são aprovadas, independentemente das demais), é muito comum que as bailarinas na plateia realizem também suas análises, comentando quem deveria ser a campeã. Essas opiniões expressam a avaliação pela qual as bailarinas no palco são submetidas e, mais que isso, demonstram a forma como determinados quesitos já estão internalizados na assistência, que reconhece em seus corpos os elementos necessários para uma boa performance.

No que refere a *mimesis*, é similarmente notável a forma como estes concursos “ensinam” a plateia formas de comportamento, movimentação e aparência. Em campo, ouvi de uma bailarina da plateia que seu sonho era participar do concurso. Perguntei, então, se ela havia se inscrito. “Não, eu to muito gordinha, preciso emagrecer um pouco primeiro. E nem tenho figurino pra isso”, foi a sua resposta.

Apesar de, oficialmente, o peso e o figurino não serem um fator impeditivo para participar do concurso, na prática, muitas das bailarinas cujos corpos não estão de acordo com os padrões estabelecidos sequer se inscrevem, uma vez que entendem que seus corpos não são os esperados.

Assim como nas apresentações para o selo de qualidade já mencionados, é igualmente comum que as bailarinas assistam as apresentações e digam coisas como: “precisamos de figurinos assim”, “ano que vem vamos fazer isso igual” ou ainda “vamos ficar magras e participar o ano que vem”, dentre outros comentários. Todos estes refletem o caráter didático que estas apresentações exercem nas bailarinas, reforçando seus aprendizados e explicitando o processo de mimetização de corpos a qual estão inseridas. Tratarei melhor deste aprendizado por *mimesis* no capítulo 3 desta dissertação.

III. ESPELHOS E PERSONAGENS

Neste capítulo, darei destaque a construção de personagens. Para tanto, me atentarei a alguns espetáculos de dança do ventre, explicitando de que forma as personagens apresentadas demonstram, de diferentes formas, suas noções de femininos. Para tanto, focarei a análise em dois espetáculos; 1) o espetáculo “Faces do Feminino”, apresentado no Mercado Persa no ano de 2017 e 2) o espetáculo “SIX: o espelho de uma bailarina”.

3.1. *Mimesis* e Espelhos

Já observamos algumas das noções de femininos comumente desejáveis e rechaçadas no universo empírico da dança do ventre. Resta-nos ainda a questão central: em quais locais e de que forma essas noções são apreendidas e ensinadas?

Como já mencionado, Marcel Mauss (1934) já afirmava que os corpos são produtos biopsicossociais e que constituem uma “tecnologia sem instrumentos”. Ele demonstrou como os corpos são conformados a partir de diferentes técnicas aprendidas desde o nascimento (ou melhor, antes, já nas técnicas pré e neonatais), que vão determinar seus usos e suas especificidades. Diferenciações de usos do corpo ligados à gênero, por exemplo, apesar de naturalizados, são sumariamente treinados e apreendidos ao longo da infância, quer por ensino direto, com indicações explícitas de como portar-se, quer por mimetização.

No caso da Dança do Ventre, a utilização da mimetização como forma de ensino é algo amplamente explorado. Em diversas escolas de dança, as professoras

devem obrigatoriamente apresentar-se diante das alunas sempre maquiadas e devem chegar ao local sempre de salto alto (ainda que dancem descalças).

Uma professora disse que, na rede de escolas em que trabalhava, as professoras eram instruídas a, caso encontrassem alunas em festas, baladas, shows ou outros locais fora das situações de aula, deveriam cumprimentá-las educadamente e deixar o local imediatamente, para que as alunas não a vissem fora da "personagem". Isso era necessário porque as alunas tenderiam a imitar a professora, tomando-a como modelo de aparência e comportamento.

Em uma entrevista com Berenice Nasser[29], uma bailarina em ampla ascensão no meio, obtive o seguinte relato:

> "Eu não sei o que acontece na dança do ventre, mas alguma coisa tem. A gente vê que a menina chega de um jeito e sai muito mais feminina, muito mais mulher. E isso a gente não ensina na sala de aula, a dança é que faz isso. Não sei explicar o que é, mas tem alguma coisa de mágico nessa dança, as mulheres começam a fazer e se tornam muito mais mulheres. Eu tenho vários exemplos de alunas que acontece isso. Começou a fazer aula de qualquer jeito e de repente, começa a aparecer maquiada, de cabelo arrumado, bonitas. A dança torna elas muito mais femininas". (Caderno Campo, abril de 2017)

Várias outras bailarinas profissionais e alunas descrevem um quadro semelhante: ao começar a dançar, percebem-se muito mais "femininas", ainda que não consigam explicar como aprenderam este novo comportamento.

Em um material didático para bailarinas, um CD de áudio com dicas e mensagens feitas por Ju Marconato, uma bailarina de renome no meio, ouvimos que é comum uma mulher que inicie a prática da dança do ventre comece a se arrumar mais e a usar maquigem e salto alto. Segundo o áudio, isso acontece porque essas

[29] Os nomes das interlocutoras foram trocados para preservar suas identidades.

mulheres, quando estão com seu feminino equilibrado, naturalmente vão querer estar bonitas. Uma vez que a dança do ventre as equilibraria, essas mudanças seriam percebidas.

Não é incomum ouvir bailarinas dizerem que seus movimentos cotidianos se tornaram mais “femininos” depois que começaram a dançar. Igualmente comum é ver as inúmeras propagandas de escolas dizendo que a dança do ventre “resgata” ou “trabalha” o “feminino de cada mulher”.

Quando analisamos o caráter didático da *mimesis*, amplamente incentivada em diferentes escolas como uma forma de ensino, é possível observarmos melhor de onde surge o aprendizado dito “natural” e inexplicável das novas praticantes de dança: seus modelos são suas próprias professoras, além das bailarinas de destaque, cuja performance lhes é apresentada como o ideal a ser alcançado.

Nesse sentido, as apresentações de dança das bailarinas de destaque são duplamente interessantes:

1) Elas possibilitam observar como as noções de feminino são finalmente apresentadas e postas à prova diante do público. Tais eventos performáticos se aproximam das discussões da antropologia da performance, de autores como Victor Turner (1982) e Richard Schechner (1985), em que as transformações e sentidos performáticos não estão invisibilizados pela normalização, mas enquadrados e externalizados em formas determinadas de teatralidade, em comportamentos restaurados e submetidos à avaliação do público.

A partir da forma como o público receberá a performance (aprovando ou rechaçando determinados comportamentos, movimentos e estéticas), as bailarinas saberão quais elementos devem ser mantidos e quais devem ser melhor elaborados.

2) Além disso, estas apresentações permitem observar o caráter didático que as performances demonstram nas novas praticantes de dança do ventre na plateia, que, pela observação, apreendem as formas desejáveis de comportamento, aparência e movimentação.

Para Bourdieu,

> "cada agente, ainda que não saiba ou não queira, é reprodutor e produtor do sentido objetivo, porque suas ações são o produto de um modelo de agir do qual ele não é produto imediato, nem tem o domínio completo" (BOURDIEU, 2011: 121).

Sendo assim, uma bailarina, em sua performance de dança, ao mesmo tempo em que reproduz o discurso anteriormente treinado, explicitando e pondo a prova seu aprendizado, também produz ativamente esse mesmo discurso. Como nos resume Teixeira, "cada agente é também um reprodutor das ideias do campo em que está inserido" (TEIXEIRA, 2018:25).

3.2. As personagens e os palcos

A criação de uma personagem por parte das bailarinas é algo praticado explícita e reiteradamente no universo da dança do ventre, como era de se esperar em se tratando de uma arte cênica, como é a dança.

É sobretudo no palco que uma bailarina irá se vestir das noções de feminilidade exploradas em salas de aula e nos inúmeros materiais didáticos e paradidáticos que estudou, tendo como base e "espelho" suas professoras e as demais bailarinas consagradas do meio. Por meio de uma estética específica e gestos exaustivamente treinados, as bailarinas performatizam seus ideais de feminino na dança. Segundo me disse uma professora de destaque no campo,

> no dia a dia não podemos ser femininas, não podemos rebolar na rua, não podemos nos mover, expor nossos corpos. No palco, na hora da dança, aquele é o momento de sermos mulheres de verdade.

Neste sentido, segundo a professora, o palco é o local onde pode-se ser “mulher de verdade”. Ou seja: todo o repertório de movimentos treinados exaustivamente em sala de aula exprimiriam a essência feminina em si, impossível em outros contextos. Ou seja, o palco seria, por excelência, o local para a performance do “feminino” em questão.

Mais do que performar uma ideia de feminino internalizada, as bailarinas parecem ainda trabalhar sempre na criação e composição de personagens condizentes com esse feminino.

Dicas de como criar e sustentar sua personagem na dança são mencionadas em diferentes aulas e DVDs didáticos para bailarinas. Em um deles, o DVD “Do Balady ao Shaabi”, Jade El Jabel, uma das bailarinas mais experientes e renomadas do país, diz que a personagem que dança deve ter seu diferencial: o figurino de uma bailarina deveria ser sempre condizente com a personagem criada, não podendo a bailarina escolhê-los somente por gosto pessoal. Quando alguém visse o figurino no camarim, já deveria saber, só de olhar para ele, a quem pertence. Segundo sua fala, “não é você que coloca uma roupa e dança, você deve criar seu personagem”.

Os nomes das bailarinas são interessantes nesse sentido. É uma prática comum a bailarina adotar um nome ou sobrenome árabe (ou ambos), quer escolhido por ela, quer sugerido por professoras. Em sites, como os de escolas de dança, casas de chá, ou blogs voltados para este público, é comum encontrarmos uma lista de nomes para bailarinas e seus significados, para que as novas bailarinas possam escolher como querem ser chamadas.

Algo interessante, inclusive, é a forma como esses nomes e sobrenomes, algumas vezes, demonstram a “linhagem” da bailarina. Uma bailarina pode escolher um nome e sobrenome aleatórios (ou adotar um destes e acrescentá-los a seu nome/sobrenome de batismo), mas não é incomum encontrar bailarinas com nomes que remetem às suas professoras principais. Por exemplo, Mahaila El Helwa, uma bailarina de renome no campo, teve como mestra a bailarina Hayeth El Helwa, antiga dona da Rede Luxor. Seu sobrenome artístico, portanto, remete-se a esta “linhagem”.

A adoção de um novo nome parece ser um recurso útil nos momentos em que uma bailarina quer diferenciar-se do personagem. Em campo, ouvi diversas vezes as bailarinas falarem de suas personagens na terceira pessoa em diferentes situações. Em uma delas, uma bailarina escolhia bijuterias e acessórios dizendo “a Najla[30] vai gostar” – referindo-se ao nome que ela mesmo adotava na dança.

Distanciando-nos do palco, ainda nos bastidores, elementos da construção do personagem podem ser observados, devendo ser condizentes com o personagem. Se a feminilidade em questão remete a ideais de delicadeza, beleza, suavidade, sensualidade e encantamento, então um ato comum, como fumar ou falar no celular, faria com que uma bailarina parece mais “real”, menos etérea, distanciando-a de seu personagem.

[30] Os nomes das interlocutoras foram trocados para preservar suas identidades.

Nesse sentido, a bailarina não deve distanciar-se da personagem: deve manter a "imaginação instigada pelos filmes de Hollywood"[31], isto é, manter seu personagem, não permitindo que seu público perca o "encanto".

Mas, muito além do palco e dos bastidores, as bailarinas parecem ampliar seus "palcos". A construção consciente da personagem como vimos, está presente cotidianamente na vida das profissionais. Através de treinamentos exaustivos, as bailarinas criam, portanto, os trejeitos, figurinos, olhares, gestos e comportamentos condizentes com sua personagem, aperfeiçoando-a a cada dança.

Por outro lado, é comum que bailarinas, como já mencionado anteriormente, relatem mudanças comportamentais e estéticas na vida cotidiana, percebendo-se mais "femininas" em seus movimentos e comportamentos diários.

Além disso, a forma como o resultado final é encarado é também significativo. A personagem final não é necessariamente o resultado deste processo de construção: em muitos casos, é a própria "essência feminina" que, em equilíbrio, exteriorizou-se e agora é perceptível, tanto no palco, quanto fora dele.

Para entender esse quadro, a noção de *habitus* parece elucidativa. Para Bourdieu, *habitus* é o

> "produto de um trabalho social de nominação e de inculcação ao término do qual uma identidade social instituída por uma dessas linhas de demarcação mística, conhecidas e reconhecidas por todos, que o mundo social desenha, inscreve-se em uma natureza biológica e se torna um *habitus*, lei social incorporada" (BOURDIEU, 2003:37).

[31] SABONGI, Jorge. Direção e preparação artística. Editora dos autores, 2010.

Sendo assim, dadas todas as diferentes formas de “inculcação” das noções de femininos, ao término, tais noções ganham um caráter biológico, natural, de modo que tais noções são agora entendidas como algo “essencial”, “natural” e “inato” das mulheres. Tratarei melhor da noção de *habitus*, bem como de suas críticas, no capítulo 4 desta dissertação.

3.3. Espetáculos

A seguir, descreverei detalhadamente algumas cenas de dois espetáculos etnografados, cujo conteúdo interessará à presente análise. Ao final, analisarei tais cenas, explicitando seus conteúdos.

3.3.1. Espetáculo “Faces do Feminino”

Figura 17: Abertura do Espetáculo "Faces do Feminino"
Fonte: Site *Youtube*

Como já mencionado, o evento Mercado Persa, dentre suas inúmeras atividades, apresenta os chamados “shows de gala”, isto é, apresentações solo das bailarinas mais famosas do meio, incluindo alguma atração internacional. Os nomes dos shows se modificam, sendo chamado de “Show Oásis” no sábado e “Show de Gala” no domingo.

Na edição de 2017, porém, o formato do Show Oásis foi modificado e chamado de “Espetáculo Oásis”, onde algumas professoras convidadas e seus grupos de alunas realizaram um espetáculo intitulado “Faces do Feminino”.

O palco, amplo, possuía no fundo um grande telão, que projetava diferentes imagens a depender da cena. O teatro do Word Trade Center é amplo e estava completamente lotado.

O objetivo do espetáculo, como o próprio nome sugere, era demonstrar as diferentes “faces” próprias do “feminino”.

A estrutura básica do espetáculo era a seguinte: cada cena era pensada a partir de diferentes “momentos”, que representariam, cada um, uma face diferente da mulher. Em cada um dos momentos, uma imagem era projetada e ouvíamos o áudio de uma texto, com autorias diversas. Após isso, o grupo responsável pela dança daquele “momento” apresentava sua performance, seguido pelo próximo grupo, que repetia o processo.

Dado o tamanho do espetáculo, descreverei a seguir apenas algumas das cenas (ou “momentos”) que mais me chamaram a atenção ao longo do espetáculo[32].

---

[32] A ordem das cenas são descritas nesta dissertação de forma aleatória, não necessariamente seguindo a ordem apresentada no espetáculo.

- ***Cena 1: Abertura do Espetáculo***

O espetáculo iniciou-se com o seguinte poema, declamado na voz da voz da já mencionada bailarina Ju marconato:

As mulheres são feitas de música
Dos sons de estrelas
Das águas da cachoeira
Das ondas do mar.

As mulheres são embaladas de dança
De bater o pé
De mãos unidas
Em canto sagrado

As mulheres são feitas de sonho
Dos sonhos de Deus
Do sonho do amor
Do filho que ainda não veio
Dos sonhos de sonhar

As mulheres são perfumadas de flor
Das flores do campo
Do jardim de casa
Da rosa, do cravo
Do jasmim
Da cerejeira.

As mulheres são pintadas de arco íris
Com cores de mar
Do céu infinito
Com nuances de mata
Pinceladas com fogo

As mulheres são belas
São feras
São doces
Mas não se enganem

As mulheres são rubro sangue
E sabem-se armadas
Ferozes
Felinas...

As mulheres são água que flui
São fogo que queima
Terra que sustenta
E o ar dos teus sonhos

Enquanto o poema era declamado, no telão, ao fundo, havia uma imagem de um rosto feminino formado a partir de árvores, montanhas e flores.

Ao final da frase, a imagem de fundo foi modificada e deu lugar a uma imagem de mulheres com trajes brancos esvoaçantes, de mãos dadas, formando um coração.

Nesse momento, uma nova frase é escutada, agora lido por uma voz masculina, a do bailarino Tarik, conhecido no meio:

> Seja no século 15, entre som de canhões, seja no século 21, embalada pela tecnologia, mulheres sempre serão explosão de criação divina, que se mistura entre todos os elementos da natureza. Representando a força das águas, a agilidade dos ventos, a majestade do fogo e a soberania da terra. Seja ela doce como o mel ou feroz como uma leoa. São elas que fazem nascer os filhos que comandam a terra. São em seus ventres que o milagre da vida acontece. Representam o sonho e a realidade, dualidades constantes e de frágil restam apenas o beijo na hora certa. Tamanha criação que por muitos nasceu de uma costela, mostram a cada milésimo de segundo que sua essência é o começo de tudo.

Enquanto a frase era declamada, as professoras/bailarinas responsáveis pela coreografia de cada um dos momentos do espetáculo entravam em cena, faziam uma pose de dança e permaneciam nela.

Ao fim da frase, a pose antes estática começa a ganhar movimentos, e as bailarinas caminham pelo palco, para então, saírem de cena lentamente.

- ***Cena 2: Momento Fé***

Figura 18: "Momento Fé", espetáculo "Faces do Feminino"
Fonte: *Youtube*

O chamado “momento fé”, iniciou-se com o seguinte texto:

> A Fé é uma mulher vigorosa,
> Não intimidável, leitora de fatos.
> Apesar de ter ação recatada e frágil,
> Por vezes, se lança no escuro,
> Vazio de letras, fortaleza infantil
> A Fé é uma mulher vigorosa.

Surge no telão a figura de uma mulher segurando uma vela. Seus cabelos são formados de montanhas, árvores e flores. Mulheres surgem, com vestes brancas esvoaçantes e compridas. Por cima, de cada veste, há um tecido claro, também esvoaçante. Todas carregam uma taça com uma vela acesa e seus movimentos focam-se nos braços. Uma das mulheres, na posição central, tem também a cabeça coberta por um tecido branco. Ela realiza giros suaves, além de balançar constantemente, de um lado a outro, a saia rodada e branca.

Os movimentos de braços de todas as bailarinas em cena movimentam-se suavemente, apontando para as demais, para o centro do palco, para o público e umas para as outras.

Aos poucos, elas formam um grande círculo, voltadas para o centro dele. A imagem do fundo, então, é modificada. Vemos uma figura de Maria, jovem e loira, com um semblante sereno e trajada com vestes brancas cobertas por uma túnica azul clara. De braços abertos e com o rosto levemente inclinado, ela tem sua cabeça coberta por um véu. O fundo é um céu azul com nuvens e um sol brilhante.

A mulher no centro começa então a cantar, *Ave Maria*, de Schubert, um canto lírico sacro do período clássico. Todos na plateia aplaudem espontaneamente neste momento. As demais mulheres a rodeiam, com movimentos de mãos que circundam o fogo presente nas taças e como que o “espalham” pelo espaço. Aos poucos, a cantora toma a frente do palco e o círculo é desfeito. Um paredão de mulheres se forma atrás da cantora. Elas direcionam suas taças para o alto e o trazem novamente para baixo lentamente. Caminham formando uma nova ciranda, agora deixando um espaço, permitindo que a cantora fique ao centro, em destaque. Formam-se, então, dois círculos: um em cada lado do palco, com a cantora no centro, entre eles. Direcionadas para o centro dos círculos, novamente as mulheres erguem suas taças para alto e o descem vagarosamente, repetindo o movimento de costas para o círculo. Aos poucos, as mulheres saem de cena e somente duas delas permanecem ao lado da cantora, ajoelhando-se diante dela. Após ficarem de pé e permanecerem em uma pose de braços que aponta e dá destaque à cantora, as três saem do palco lentamente, aplaudidas pela plateia.

- ***Cena 3: Momento Cura***

Figura 19: "Momento Cura", espetáculo "Faces do Feminino"
Fonte: Fotografia tomada pela autora

A cena preparada por Shalimar Mattar, organizadora do evento, iniciou-se com a seguinte frase:

> Abençoadas sejam as primeiras mulheres da humanidade que reverenciavam o sol e a lua. Mulher da antiguidade, curandeiras, parteiras, que em contato com a natureza descobriram o poder curador das ervas e que por milhares de anos foram as médicas e as sacerdotisas da humanidade. Abençoadas sejam mulheres místicas e intuitivas, que aprenderam a lidar e se harmonizar com a energia da água, da terra, do fogo e do ar. Mulheres que transcendem a razão do físico e da matéria e buscam o sentido da emoção. Abençoadas sejam todas aquelas que nos antecederam, que hoje nos cercam e que ainda estão por vir. Mulheres sem raça, sem religião. Mulheres sem cor? Não, mulheres coloridas, despidas de corpo e vestidas de alma. Abençoadas sejam todas as mulheres que se reconhecem através do coração, mulheres da cura, do poder, e da amorosidade. Abençoadas sejam todas as mulheres e abençoado seja o amor, que nos guia, que o véu da pureza e da paz seja nosso laço sagrado de união.

Enquanto ouvimos a frase, vemos, ao fundo, a imagem de duas mãos, com feixes de luzes saindo de dentro delas. Shalimar Mattar, a bailarina organizadora do evento, entra em cena ainda durante a frase e faz movimentos com as mãos e

braços, direcionando-os para o alto, para seu peito e para o público, como que compartilhando algo. Em alguns momentos, ela olha para o céu. Ao fim da frase, uma música de fundo permanece, e duas outras bailarinas, munidas de um par de véus leques cada, entram em cena e posicionam-se ao lado dela. Luzes azuis iluminam o palco e inicia-se outra música, um *taksin*.

Com um movimento delicado e circular de braços, as novas bailarinas escondem a si próprias atrás de um de seus véus, e, com o outro véu, escondem a bailarina que já estava em cena, deixando apenas seus braços, em movimentos arredondados para o alto, visíveis.

Juntas, elas iniciam uma dança breve. As duas bailarinas movimentam seus véus suavemente, enquanto Shalimar utiliza-se de movimentos de braços. Rapidamente elas dirigem-se às laterais opostas do palco e ajoelham-se uma de frente para a outra.

Shalimar segue dançando. Dois grandes véus são trazidos por outras mulheres por trás do público, passando sobre nossas cabeças, e cada uma das pontas destes véus é entregue às bailarinas no palco, agora ajoelhadas. Elas os ondulam, como se simulassem ondas do mar e logo se levantam. Novas bailarinas vão entrando em cena, todas com movimentos de braços, giros e *chassés*[33]. As duas bailarinas iniciais que seguravam os grandes véus vindos do público agora se levantam e, com os véus, cobrem todas as mulheres em cena por um breve instante. Shalimar sai de cena. Durante esse período, as bailarinas separam os dois véus e uma das novas bailarinas segura o centro do véu à frente, que ainda cobre toda a

[33] Passo típico do balé clássico, que consiste em um deslizar seguido de um pequeno salto.

cena. Com um leve movimento de braços, elas passam o véu para trás de seu corpo e ajoelham-se de frente para o público. Dois trios de bailarinas formam-se: um à frente, ajoelhado, e um atrás, de pé, ambos com um dos grandes véus, movimentando-os suavemente. Após isso, todas ficam de pé. As que estão posicionadas no centro, unem os véus, segurando-os pelo centro, enquanto as bailarinas das laterais enrolam-se nos véus com giros dirigidos ao centro e desenrolam-se em giros contrários. O desenho dos véus torna-se como um "x", unido pelo centro e abrindo em quatro pontas diagonais com uma bailarina em cada uma das pontas e no centro. Uma das bailarinas, juntamente com Shalimar, que entra novamente em cena, dança por entre as demais bailarinas, tendo o véu diante de suas cabeças. Seus movimentos seguem sendo movimentos de braços, com giros e chassés. O véu então é levado para a frente do palco em um movimento rápido.

Três bailarinas ficam em cena e as demais saem do palco, levando os véus consigo. As três bailarinas em cena foram um círculo e, de mãos dadas e de frente para o centro do círculo, inclinam-se em um *cambré*[34].

Quatro novas bailarinas, vestindo túnicas, entram em cena e ajoelham-se nas laterais do palco, de frente para o círculo. As bailarinas do centro, em meia ponta e ainda de mãos dadas, realizam uma espécie de ciranda. Após isso, com movimentos de diversos de braços e giros, movimentam-se nos dois sentidos do círculo.

---

[34] Passo comumente utilizado no balé clássico (e também em outras danças, assim como a dança do ventre), que consiste em arquear as costas, inclinando-se.

As bailarinas laterais levantam-se e movimentam seus braços de um lado a outro e, por fim, cada uma faz grande círculo com os braços, unindo as mãos desde o topo da cabeça até o peito. Com seus braços, elas apontam as bailarinas no centro e o público. Nesse momento, inúmeras bailarinas entram em cena, formando duas cirandas de bailarinas nas laterais e aumentando o círculo no centro do palco. As duplas em cada ponta do palco permanecem, cada bailarina agora com uma das mãos unida a mão da outra.

Shalimar adentra do círculo central e as bailarinas em sua volta inclinam-se para frente e para trás, como que a reverenciando, enquanto ela gira.

Todas as bailarinas seguem fazendo movimentos de braços, formando desenhos ondulantes. Misturam-se, trocam de posição, até que, caminhando de mãos dadas, formam o desenho de um caracol, como em um minueto, abrindo um grande círculo ao fim. Elas se aproximam, unem suas mãos no centro do círculo e afastam-se novamente, separando-se e formando uma pose final, novamente com três círculos e tendo Shalimar no centro do palco, no meio do círculo central.

3.3.2. Espetáculo "SIX - O espelho de uma bailarina"

Há poucos anos atrás, um grupo de bailarinas profissionais de destaque, vinculadas à já mencionada Casa de Chá Khan el Khalili, apresentaram um espetáculo artístico chamado "SIX – O Espelho de Uma Bailarina". Anunciado como um grande espetáculo, que reuniria as linguagens do teatro, da música e da dança, o espetáculo tinha como objetivo mostrar conflitos e situações que uma bailarina enfrenta em sua trajetória, desde os primeiros contatos com a dança até a atividade profissional.

Uma cena em especial, que apresenta um diálogo entre uma bailarina e um ator-narrador, é muito elucidativa para diferentes questões ligadas às modificações estéticas e ao mercado profissional[35]. Segue a transcrição das falas:

> ***Narrador (enquanto fecha a cortina):*** Depois de tantas descobertas, ocorre a decisão de se tornar uma profissional da dança, se lançar no mercado como bailarina. É quando os conflitos internos começam a falar mais alto.
>
> *(Uma luz, deixa visível a silhueta de uma bailarina por trás da cortina. O narrador permanece à frente da cortina)*
>
> ***Bailarina:*** Ai, não sei. Eu acho que o meu braço tá muito flácido. Então tá, eu tô fazendo aparelhos três vezes na academia, eu acho que eu vou aumentar para cinco vezes.
>
> ***Narrador:*** Não, presta atenção, calma. Você tá bem assim. Se você fizer muito esforço, seu braço vai ficar dolorido e você não vai conseguir fazer os movimentos com o véu depois. Por favor, calma, vai com calma.
>
> ***Bailarina:*** Ah, mas e o meu cabelo? Sei lá, eu acho que eu tenho que pôr um aplique. Vou colocar um metro de cabelo pra dar bastante volume no palco. Eu acho que vai ficar muito melhor.
>
> ***Narrador:*** Do jeito que tá já tá bom, Se você colocar, vai ficar bonito, eu entendo, vai ficar bem no seu cabelo, mas do jeito que tá, você tá bem, você tá linda desse jeito, pode acreditar em mim.
>
> ***Bailarina:*** Tá, mas não dá pra negar que eu tô acima do peso. Eu vou ficar um mês comendo só alface e até a próxima apresentação eu vou ficar usando só figurino preto pra disfarçar.
>
> ***Narrador:*** Por favor calma. Você tá vendo coisa demais, você tá bem assim. Pode acreditar em mim por favor. Olha, olha aqui pra mim por favor. Olha, esses conflitos dentro de você não podem existir.
>
> *(Narrador segue, abrindo as cortinas e revelando a bailarina já em pose de dança).*
>
> Calma. Olha. Vamos conversar, por favor. Acredita em mim. Olha aqui pra mim. Esses conflitos não podem existir. Você é única. O sonho é você quem faz. Confia em mim. Ou melhor, confie em você. Olhe pra dentro de você.
>
> *(Narrador sai de cena e a bailarina inicia uma coreografia)*
>
> Espetáculo SIX - O Espelho de uma Bailarina

[35] A cena correspondente ao trecho transcrito pode ser assistida no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=gAi23s7dkf4. Acesso em 12 de janeiro de 2018.

3.3.3. Considerações acerca dos espetáculos

Ambos os espetáculos são elucidativos no que se refere a representações de dois elementos ligados ao “feminino”, perceptíveis na prática da dança do ventre. O primeiro espetáculo, “faces do feminino”, está mais ligado a questões internas, subjetivas, associando-se a algo mais abrangente: uma representação de uma espécie de “essência”, que estaria presente em toda mulher. Já o segundo espetáculo, “SIX – o espelho de uma bailarina”, está ligado ao universo da dança do ventre, especificamente, tratando de conflitos próprios das bailarinas do meio.

No primeiro espetáculo, como já mencionado, diferentes frases compuseram o início de cada cena. Uma dessas frases, presente em um momento não descrito do espetáculo, foi a descrita a seguir, que, segundo posteriormente me informou a bailarina Shalimar Mattar, é um fragmento do texto “O Homem e a Mulher”, creditado ao escritor francês Vitor Hugo (1802 – 1885):

> O homem é a mais elevada das criaturas.
> A mulher, o mais sublime dos ideais.
> Deus fez para o homem um trono; para a mulher fez um altar.
> O trono exalta e o altar santifica.
> O homem é o cérebro; a mulher, o coração. O cérebro produz a luz; o coração produz amor. A luz fecunda; o amor ressuscita.

A frase, por si só, parece sintetizar a forma como o espetáculo apresentava “a mulher” e “o feminino”: trata-se de um “ideal”, um conceito com ares “sublimes”, inalcançáveis, posta em um altar, santificada e relacionada aos sentimentos. O homem, em contraponto, apresenta-se como um governante, posto em um “trono”, governando a si e a todos ao seu redor de forma racional, sendo o “cérebro”, que produziria a “luz” da razão.

Algo mais curioso, porém, estava na própria estética do espetáculo. Antes da entrada do grupo coordenado por Ju Marconato, chamado de “chakras e despertar da kundalini”, as danças anteriores (e muitas das que a seguiram) praticamente não apresentavam os movimentos tradicionais a dança do ventre, como os movimentos de quadril e abdome.

Os figurinos também eram bem diferentes dos comumente utilizados na dança do ventre: tratavam-se de túnicas esvoaçantes de cores claras, normalmente brancas e azuis. Os movimentos delicados e com ênfase nos braços e nas mãos deram o tom do espetáculo, tendo poucas exceções.

Em conversa posterior, Shalimar Mattar, organizadora do evento, me explicou que não se tratava, na visão dela, de um espetáculo de dança do ventre, embora tenha sido coreografado por profissionais dessa área. Tratava-se de descrever os arquétipos dos femininos, por isso, seus movimentos deveriam descrever cada uma dessas mulheres e cada movimento remeteria a essas mulheres. Como exemplo, ela me disse que curandeiras e as sacerdotisas tenderiam a usar mais movimentos de mãos e braços, como num fluxo de energia.

É curioso, portanto, que, uma vez que a dança do ventre é comumente apontada como um canal para se entrar em contato com um feminino dito “sagrado”, ela seja apagada quando justamente se pretende representar estas mesmas figuras. Há, portanto, a construção de um paradoxo: os movimentos da dança que possibilitaria um maior contato com o sagrado interior, com um feminino dito “em equilíbrio” e com a natureza “sagrada” da mulher não são utilizados para representar as próprias figuras sagradas. É como se os movimentos da dança do ventre, bem como sua estética, destoassem de uma representação santificada, sendo necessário

utilizar-se de movimentos mais aéreos e figurinos mais cobertos e esvoaçantes. Os movimentos marcados de quadril e peito, bem como figurinos chamativos com ventre exposto parecem, de alguma forma, ainda estar associado a um imagético mais profano que sagrado. Tratarei desta questão no capítulo 4 desta dissertação.

Já o segundo espetáculo, focado nas próprias bailarinas de dança do ventre, é elucidativo no que se refere ao campo profissional, especificamente, das bailarinas desta dança. Ao conversar com diversas bailarinas que assistiram ao espetáculo, a identificação com os "conflitos" apresentados era sempre apontado.

A forma como esses "conflitos" foram apresentados é de grande interesse analítico: tratavam-se, segundo a peça, de "conflitos internos" das bailarinas que estavam por adentrar ao mercado profissional. Preocupações estéticas, como peso e tamanho e volume dos cabelos comporiam uma insegurança inicial da bailarina, que, seguindo a recomendação do restante do diálogo, "não deveria existir". Afinal, a bailarina é "única" e deve afastar esses conflitos acreditando em si própria. A realidade de mercado para profissionais, porém, parece criar as demandas e fomentar esses "conflitos". Como já mencionado, a aparência é um item fundamental em qualquer concurso ou processo seletivo para selos de qualidade, fazendo com que inúmeros aparatos sejam acionados para atingir o ideal desejado. Longe de ser um "conflito interno", a exigência de uma estética específica apresenta-se explicitamente:

> Em se tratando de mercado profissional, estética é fundamental. **Não existe tolerância.** A bailarina **deve ser bela, exótica, corpo impecável** e vestir-se convenientemente, isto é, de acordo com a imaginação instigada por filmes de

Hollywood[36].

A ideia de uma dança que é para todas as mulheres e corpos é comumente apresentada para alunas no geral, reafirmando-se sempre uma dança democrática e para todos os corpos. Alunas de diferentes idades, pesos e corpos continuam praticando a dança em diferentes espaços. Esta dissertação, porém, visa atentar-se para as profissionais apontadas como referência pelas demais, bem como àquelas que almejam esta posição. Nestes casos, as exigências são diferenciadas, conforme demonstrado ao longo da dissertação.

Sendo assim, a bailarina que deseja adentrar neste nicho de mercado deverá lançar mão de uma série de aparatos para adequar-se estética, gestual e comportamentalmente ao esperado no meio.

E para que isso ocorra, estes mesmos espetáculos se apresentam como elementos didáticos fundamentais, uma vez que, como vimos ao longo deste capítulo, a mimetização dos elementos apresentados no palco por bailarinas de destaque no meio (tais como figurinos, penteados, movimentos, etc.) é um dos resultados esperados, corroborando fortemente para a formação de cada uma das novas bailarinas.

[36] SABONGI, Jorge. Direção e preparação artística. Editora dos autores, 2010.

IV. OUTROS ESPELHOS

Neste capítulo, veremos as dissonâncias presentes no campo no que se refere a performatizações e noções de feminino. Ainda, retomarei a discussão acerca da associação entre a dança do ventre e figuras femininas sagradas, além de verificar as críticas ao conceito bourdiano de *habitus* e de que forma outros conceitos podem nos ajudar a elucidar ações individuais dos agentes.

4.1. Desvios

Mary Douglas, no clássico “Pureza e Perigo” (1966), defende que as oposições entre homens e mulheres são parte de uma série de outras oposições que devem ser mantidas estáveis, pois elementos desviantes são considerados impuros, perigosos e dotados de poder. A observação de situações tidas como desviantes no universo da dança do ventre à luz dessa autora, pode elucidar diferentes elementos.

No que se refere à dança mais sensualizada, a aversão é tal que muitas bailarinas evitam veementemente associar seu trabalho a esta categoria, uma vez que tal rótulo seria um estigma que atrapalharia as atuações profissionais em seu nicho de mercado. Ainda, noções de suavidade e sutileza são comumente acionadas e, em muitos fóruns de internet e discussões em redes sociais, inúmeras bailarinas e praticantes revelam não achar a dança em nada sensual, criticando duramente o que chamam de “vulgarização”. Essa vulgarização pode ser apresentada em diferentes aspectos: nos figurinos, na movimentação e no comportamento das bailarinas.

Vale ressaltar que as noções de gênero apreendidas na dança do ventre entram em contato com uma série de outras formas de aprendizado de gênero, presentes em diferentes experiências da vida cotidiana, num trânsito de significados que podem modificar-se ou compor um significado mais amplo.

4.2. “Habitus”

Anteriormente, utilizamos a noção bourdiana de *habitus* como uma ferramenta analítica para compreender a forma como, após a apreensão das noções de “feminino”, incutidas através de práticas reiteradas, tais noções ganham um caráter biológico, uma vez que é enxergado como um dado natural, presente e interno em cada mulher.

Muitas críticas já foram feitas a este conceito, sobretudo por tal conceito dificultar a observação da mudança social.

Segundo Teixeira (2018)

> Bourdieu parte da concepção de que a ação e a fala são produzidas a partir de agentes que estão situados em uma determinada classe social, época histórica, cultura, entre outros. Os sujeitos possuem o seu *habitus* que são estruturas, grades de conhecimentos, repertórios que se estruturam nos agentes a partir de suas histórias e trajetórias. Trata-se de uma estrutura mental de apreensão do mundo, ou, como ele também denomina, de um capital individual. A ação dos indivíduos se dá, pois, a partir dessa estrutura de entendimento sobre o mundo, assim, é por meio do *habitus* que os agentes olham para o mundo e produzem suas ações e discursos. Este “*habitus*” é compartilhado por outros agentes que possuem histórias e trajetórias semelhantes.

Apesar das críticas, o *habitus* ainda parece elucidar muitos dos processos de apreensão de identidades, tais como as noções de feminino apresentadas nesta dissertação.

No que se refere justamente às mudanças, porém, é necessário observar como as ações individuais contribuem para o surgimento de comportamentos desviantes.

Uma vez que, como nos afirma Butler, conceitos como “sexo” e “gênero” são construídos performativamente e em relação entre si, tais conceitos, por meio de práticas consideradas desviantes e corpos considerados abjetos, podem também ser desnaturalizados e repensados criativamente.

A crítica de Butler ao conceito de *habitus* (BUTLER, 1999) está justamente no fato de que “Bourdieu acaba por atrelar o *habitus* a um campo dentro do qual ele se constitui, condicionando o campo como sendo a única possibilidade de existência do *habitus”* (TEIXEIRA, 2018). Assim, o *habitus* bourdiano desconsidera que os agentes possam alterar as regras pré-estabelecidas.

Observar alguns casos em que estas regras são quebradas é interessante para observarmos a polifonia presente na fala e na prática das bailarinas.

4.3. Performances Desviantes

Há alguns meses, um vídeo[37] circulou o Facebook. Nele, uma bailarina, aparentemente em algum país árabe (provavelmente Egito[38]), utilizou um figurino que simulava uma calcinha fio dental em sua apresentação:

Figura 20: Bailarina em traje simulando calcinha

[37] Disponível em: https://www.facebook.com/mujra.belly.dance/videos/438603313005165/. Acesso em 30/03/2016.

[38] É possível fazer essa inferência pela movimentação apresentada pela bailarina. Há, evidentemente, uma modificação estética da dança do ventre nos diferentes países em que é praticada (assim como uma língua apresenta diferenciações de um país a outro, como o português europeu e o brasileiro, por exemplo). No estilo egípcio, os movimentos de tremidos (ou "tremolos") são menores e mais contínuos e as batidas são menores e mais acentuadas. Ainda, o tronco é marcadamente mais torcido que a dança do ventre argentina, por exemplo. Ainda assim, há bailarinas de diferentes locais que podem seguir determinados estilos sem necessariamente pertencerem ao país. Por isso, não podemos afirmar com certeza a origem da bailarina do vídeo, uma vez que não há referência a seu nome ou origem.

Figura 21: Bailarina em traje simulando calcinha

A dança por si só, no vídeo, não apresentava diferenças significativas de uma dança do ventre egípcia padrão, extremamente comum no Brasil. Não havia movimentos tido como “erotizado” ou fora dos padrões. Era perceptível, porém, que não se tratou de uma escolha desavisada: a bailarina parece querer que o público perceba a sua roupa, como que numa provocação, ficando de costas muitas vezes e dando destaque para seu traje.

Os comentários ao vídeo foram inúmeros e em diversas línguas (francês, árabe, espanhol, português, etc). A grande maioria ou ridicularizavam a cena, fazendo piadas com o figurino, ou xingavam a bailarina, apontando-a como “prostituta”, “vulgar” e inúmeros palavrões ou ainda como alguém que estaria “deturpando a cultura árabe”.

Um dos comentários, porém, colocava em cheque a motivação da bailarina na escolha do figurino:

A tod@s que compartilharam este vídeo...

1) Não, não é a bunda dela. É claramente uma saia que foi PROPOSITALMENTE desenhada para parecer um fio dental.

2) Foi proposital, logo... ela tinha um motivo para isso, certo? Certo. E se a gente começar a refletir que motivo é esse, no lugar de sair chamando ela de "vulgar"? Sei que aprendemos desde crianças que devemos competir entre nós, mas dá pra superar essa fase gente, juro. E faz muito bem pra saúde 😐

3) Pelo amor de Deus, das Deusas ou de qualquer entidade moralizante que guie seu sistema de crenças: vamos agradecer todos os dias por viver no Brasil, que apesar de todos os seus problemas e machismos, é um país em dá pra se preocupar menos, MUITO MENOS, com as consequências SOCIAIS E LEGAIS de se optar por ser bailarina de dança do ventre. Aqui um protesto/provocação como esta não seria necessária e nem faria sentido. Mas tem muito lugar no mundo em que faz.

4) Desculpem por dar ibope para uma página tão vazia e que não atribui créditos nem respeito a artistas 😕 acho que vale essa exceção para dar o recado

5) Quando a cena bellydance no Brasil vai deixar de ser tão moralista? Vocês não precisam ficar se justificando por fazerem uma dança "sensual sem ser vulgar". Sejam sensuais, sejam castas, sejam vulgares, sejam o que vcs quiserem. Não precisam ficar se explicando.

Figura 22: *Post* em *Facebook*

Esse comentário, feito por uma bailarina, explicita a heterogeneidade de discursos ligados ao universo da dança do ventre, que, dado ao espaço reduzido desta dissertação, por vezes focou em um discurso mais geral. Apesar da maioria das bailarinas e praticantes comumente rechaçarem danças e comportamentos diferentes dos mencionados nesta dissertação, há bailarinas que defendem uma maior “liberdade feminina”, opondo-se ao que a bailarina no comentário acima chamou de “moralista” no universo da dança do ventre nacional.

Além disso, o comentário acima nos aponta um dado muito relevante: há inúmeras performances que desafiam aos padrões estabelecidos e há (ainda que poucas) bailarinas que defendem uma dança sensual.

Dentre as bailarinas profissionais brasileiras de maior renome e destaque, Jade El Jabel foi a única que observei defender sua dança enquanto uma dança sensual.

Com uma carreira de mais de 25 anos e reconhecimento internacional, ela conseguiu, por assim dizer, uma “licença poética” que a permite performar uma dança mais sensual, tanto nas movimentações como nos figurinos.

Figura 23: Jade El Jabel na capa da revista Shimmie
Vestida em um figurino curto, mais próximo dos egípcios

No que se refere à sensualidade, Jade me disse em entrevista que o caso brasileiro é um ponto de estranhamento e curiosidade por parte de várias bailarinas internacionais. Segundo ela, muitas perguntam o que acontece no Brasil. Afinal, um país que tem um evento tradicional como carnaval e que costuma vender a ideia das

mulheres brasileiras como sendo as mais sensuais, quando adentram a dança do ventre, parecem fazer o oposto ao esperado, utilizando-se de figurinos compridos e movimentos serenos.

Para ela, esse caráter se dá justamente pela forte associação brasileira entre a dança do ventre e o sagrado, algo que, segundo ela, não existia quando ela começou a dançar, em 1991. Em sua análise, Jade aponta que nossa visão brasileira para “mulher sagrada” perpassa noções católicas de virgindade. Sendo assim, uma dança que se apresenta como sensual, com movimentos de quadril acentuados e corpo exposto, parece se distanciar muito de algo sagrado, sendo necessário modificar a dança.

Esse *insight* de Jade me pareceu extremamente elucidativo para pensar o caso da dança do ventre e suas representações de feminino. Em todos os cenários descritos nesta dissertação, desde espetáculos até os cursos, uma forte associação com o religioso se fez presente.

No que se refere ao espetáculo Faces do Feminino, apresentado no capítulo III, a “ausência”, por assim dizer, da dança do ventre propriamente dita é mais facilmente compreendida quando pensamos a partir deste olhar. Uma vez que estão sendo representadas figuras sagradas (sacerdotisas e mesmo a Virgem Maria católica em um dos momentos), os figurinos típicos da dança do ventre bem como suas movimentações parecem não encaixar na representação, sendo necessário o uso de túnicas esvoaçantes e de uma movimentação mais aérea e suave.

Uma vez que a experiência religiosa mais comum no país apresenta figuras femininas sagradas envoltas de ideais de pureza, submissão, celibato e maternidade, pensar em figuras femininas, de certo modo, aciona novamente estes

ideais mentais. A dança do ventre, cujos movimentos de quadril, abdome e peito são acentuados e cuja vestimenta expõe o corpo feminino, parece destoar destas figuras. Neste caso, uma mesma mulher, que não vê mal algum em utilizar minissaias e roupas curtas como um todo em outras danças ou mesmo no dia a dia, acha impróprio ou mesmo vulgar seu uso na dança do ventre. Da mesma forma, quando se deseja representar figuras sagradas, tais como as apresentadas no espetáculo "Faces do Feminino", apresentado no capítulo 3, tanto a movimentação da dança do ventre, quanto seu figurino parece impróprio. Não parece possível representar Maria, uma jovem virgem quase etérea, utilizando-se de movimentos sinuosos de quadril e peito, tremidos, batidas, além de trajes cujo corpo esteja mais visível

Para Jade El Jabel, a dança do ventre não é "uma dança de deusas" justamente por esse caráter: seus movimentos, para ela, são marcadamente sensuais destoariam de figuras míticas mais passivas.

Ao falar da sensualidade na dança, Jade diz que muitas das novas bailarinas que apresentam movimentos e/ou figurinos neste sentido, comumente acabam por alinhar-se ao padrão após um tempo, muitas vezes por uma questão de inserção ao mercado. Muitas relatam que se inspiram nela, mas seguem "inspiradas" apenas por um tempo, abandonando uma performance mais sensual com o passar do tempo.

Além disso, outro fator de suma importância, mencionado apenas brevemente nesta dissertação, é o fato de que as noções de feminino, apreendidas através da prática da dança do ventre, associam-se às noções presentes em diversos outros campos (cinema, telenovelas, música, religiões, outras danças, etc.), o que ressignifica cada uma dessas visões.

Miguel Vale de Almeida (1996) enfatiza que o gênero não é uma mera formulação cultural de um dado natural, mas uma metáfora histórica de um corpo que é também socializado e culturalizado. Nesse sentido, o corpo é um campo de disputas entre saberes e poderes diversos, que age e sofre ações de diferentes forças. Além disso, gênero e sexo são categorias que transcendem corpos e sujeitos, sendo também atribuídos a atividades, objetos e eventos.

Neste sentido, uma mesma mulher que pratica dança do ventre está também presente em diferentes outros campos, compondo a partir de fragmentos presentes em cada um destes campos, sua imagem mental de um “feminino” ideal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos concluir que a dança do ventre se apresenta como um local privilegiado para observar como noções de femininos são apreendidas e performadas. Uma vez que as concepções de gênero são ensinadas através de diferentes campos durante toda a vida, a dança – e mais especificamente neste trabalho, a dança do ventre – é uma ferramenta interessante para observarmos este aprendizado.

Uma vez que esta dança está comumente associada ao universo feminino, desde seus mitos de origem (conforme apresentado no capítulo 1), toda a sua movimentação e gestualidade estão relacionadas a noções de femininos, ora desejados ("feminino em equilíbrio"), ora rechaçados ("vulgaridade").

Sendo assim, observar de que forma os ideais de feminino vão sendo conformados é de grande interesse antropológico. Mais do que um mero entretenimento, a dança do ventre apresenta-se como uma linguagem produtora de sujeitos.

Neste sentido, analisar os cursos de formação e aperfeiçoamento para bailarinas, conforme demonstrado no capítulo 2, é de suma importância, uma vez que, nesses cursos tais conceitos são externalizados. Além disso, esse é um grande veículo de difusão de ideias, já que as professoras presentes repassarão o conteúdo estudado nos cursos para suas alunas em suas escolas.

O curso descrito nesta dissertação, ministrado pela bailarina Ju Marconato, mostrou-se particularmente interessante, por explicitar, através de diferentes dinâmicas, formas de apreensão e produção de ideais de feminino que deveriam perpassar a dança, adentrando na vida cotidiana das bailarinas presentes.

Conforme observamos, ao mesmo tempo que, por um lado, as praticantes de dança do ventre relatavam a existência de uma feminilidade “natural” e interna em cada mulher, por outro, uma série de práticas corporais eram acionadas e reiteradamente praticadas para compor o ideal feminino que desejavam alcançar. Ou seja: aquilo que é considerado natural e essencial ao feminino deve ser revelado, aprendido e praticado por meio da dança e de seu repertório de gestos, movimentos e ritmos.

Além disso, a produção de sujeitos a partir da dança do ventre opera em técnicas coletivas e de partilha, através do treino constante de corpos e da produção de discursos sobre si.

Outro campo observado foram os chamados “selos de qualidade” para bailarinas, com destaque para o selo mais praticado no país, o selo de qualidade Khan El Khalili. Esta prática, conforme descrito no capítulo 2 desta dissertação, é interessante para observar os aspectos comportamentais e estéticos desejáveis para bailarinas profissionais, bem como o aparato acionado por elas para alcançar esse fim. Além disso, este processo apresenta um caráter duplamente didático: nas bailarinas pleiteantes do selo, que colocam à prova todo o treinamento que receberam reiteradamente ao longo de anos, além de observar o caráter didático que tais selos parecem exercer nas bailarinas na plateia, que se avaliam e se modificam através da observação e mimetização de comportamentos.

Sobre o aprendizado por mimetização, ao longo do capítulo 3 desta dissertação, observamos como esta forma de ensino é incentivada por inúmeras escolas, que exigem determinados comportamentos das professoras, que serão as referências estéticas e comportamentais das alunas. Nesse mesmo capítulo

observamos outra prática comum: o incentivo à construção do personagem. Vimos que, a despeito dessa prática ser explicitamente incentivada e conscientemente praticada, o resultado final é muitas vezes entendido como um reflexo do equilíbrio interior da mulher que dança. Este quadro nos permitiu aproximar tais práticas da noção de *habitus*, de Bourdieu. Uma vez que as diferentes formas de "inculcação" das noções de femininos, ao término, tais noções ganham um caráter biológico, natural, de modo que tais noções são agora entendidas como algo "essencial", "natural" e "inato" das mulheres.

Ainda no capítulo 3, descrevi dois espetáculos de interesse para a presente análise. O mais elucidativo dele foi o espetáculo "faces do feminino", cuja representação do "feminino" e da "mulher" em si, englobava ares "sublimes", inalcançáveis, santificados e relacionado aos sentimentos, contrapondo-se ao homem, posto em um "trono", governando a si e a todos ao seu redor de forma racional, sendo o "cérebro", que produziria a "luz" da razão.

Como vimos, tanto na movimentação quanto nos figurinos, houve um apagamento dos movimentos próprios da dança do ventre, bem como de sua vestimenta padrão, sendo substituídas por túnicas esvoaçantes e movimentos aéreos e de giros. No último capítulo, observamos uma das razões para este apagamento, na visão da bailarina Jade El Jabel: a associação brasileira de elementos sagrados à dança, geraria tensões quanto à sua estética e movimentação sensual, uma vez que nosso imaginário de figuras femininas sagradas perpassa noções católicas de virgindade e pureza. Sendo assim, uma dança sagrada ou de "deusas" destoaria da sensualidade dos movimentos da dança do ventre, cujos

quadris, abdome e peito são marcados e da vestimenta que deixe o corpo mais exposto e o quadril em evidência.

Por fim, observamos situações desviantes, diferentes das mencionadas ao longo da dissertação, evidenciando a polifonia de posicionamentos. Para tanto, a crítica de Butler ao conceito de *habitus* permitiu observar a agência dos sujeitos e as possibilidades de mudanças a partir de diferentes práticas dentro do campo.

Sendo assim, pudemos observar que a dança do ventre é uma linguagem produtora de sujeitos, conformando noções de feminino que se corporificam em movimentos, gestos e posicionamentos, apreendidos através de diferentes mecanismos, tais como aulas, vídeos, apresentações, espetáculos, selos de qualidade e *mimesis* de figuras de destaque. O resultado final deste processo, mais que uma bailarina, é uma “mulher”, na maioria das vezes entendida como estando com seu “feminino interior” em equilíbrio. Mesmo quando a personagem que dança é construída de forma consciente, as modificações estéticas e comportamentais das mulheres ainda são vistas, muitas vezes, como o resultado de um “feminino equilibrado”, uma espécie de exteriorização de algo já inato às mulheres, criando assim um *habitus* específico da dança do ventre.

Longe de esgotar a questão, a dança do ventre mostrou-se como um campo potente de análises antropológicas. Muitas questões poderão ser retomadas em pesquisas posteriores, elucidando ainda mais as questões observadas nesta pesquisa, como o caso dos homens praticantes de dança do ventre, o trânsito de bailarinas ao Egito e os embates estéticos e comportamentais nestes encontros, além das noções de cultura imaginadas no cenário nacional, que cria um ideal de “cultura árabe” inventada e acionada para justificar comportamentos brasileiros e

desconsiderando não só as diferenças presentes no cenário egípcio, de maior destaque, como desconsiderando a particularidade dos diferentes países árabes e sua relação com a dança. Ainda, a relação entre a música e a dança, as diferentes personagens acessadas através dos diferentes estilos de música também são elementos de suma importância, que merecem mais destaque, em artigos e pesquisas posteriores.

GLOSSÁRIO

- **Alaúde:** instrumento melódico árabe, de cordas, cuja sonoridade apresenta dedilhados e “vibradas” acentuadas.

- **Ayub:** ritmo percussivo de dois tempos, comumente tocado na finalização da música.
- **Baladi**: literalmente significa “minha terra”. Pode remeter-se a um estilo de música e/ou de dança e um ritmo percussivo (neste caso também chamado de *masmudi saghir*).
- **Bendir:** instrumento percussivo arredondado e grande, com som grave e forte.

- **Dabke:** dança dita folclórica praticada na Síria e no Líbano, inicialmente apenas por homens.
- **Daff (ou Riq):** espécie de pandeiro árabe, tocado na posição vertical.

- **Danças folclóricas (ou Folclores Árabes):** danças populares de determinadas regiões, tais como o *Dabke* da Síria ou Líbano e o *Said* do Egito.
- **Derbake:** um tipo de tambor, considerado no Brasil o principal instrumento de percussão árabe, cuja sonoridade apresenta tanto sons agudos quando graves.

- **Dohora:** instrumento semelhante ao derbake, porém maior e mais grave.

- **Kanoun:** Intrumento semelhante a uma arpa deitada, cuja sonoridade apresenta "vibradas" acentuadas.

- **Khalige:** dança dita "folclórica", praticada o Golfo Pérsico.
- **Laff ou Malfouf:** um dos ritmos da percussão, muito comum para entrada de bailarinas

em cena.

- **Maqsoun:** um dos ritmos (ou “levada”, na percussão brasileira), isto é, frases que se repetem na percussão.
- **Mazhar:** instrumento semelhante ao daff, porém maior e mais grave.

- **Nay:** flauta árabe de som doce:

- **Racks Sharqi:** (literalmente: dança do leste) nome em árabe para a dança do ventre.
- **Estilo Clássico:** (ou música/dança clássica ou ainda “rotina oriental”)
- **Said:** dança dita “folclórica”, praticada no Egito.
- **Shimmies (ou: “tremidos”, “tremolos”)**: movimentos de tremido realizado com o quadril ou com o peito.

- **Snujs (ou Sagat):** 2 pares de pequenas pratinelas, encaixados nos dedos, cuja sonoridade é marcadamente aguda.

- **Tabel:** instrumento percussivo semelhante à zabumba brasileira e cuja sonoridade é marcadamente grave.

- **Taksin:** improvisação melódica. Trata-se de um momento onde somente os instrumentos melódicos estão tocando, sem percussões.
- **Tarab:** estado de êxtase ao ouvir uma música ou o estilo de música que produz tal êxtase.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Heloísa B. Trocando em miúdos: gênero e sexualidade na TV a partir de Malu Mulher. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** (Impresso), 2012, v. 27, p. 125-137.

ALMEIDA, Miguel Vale de (1996).“Gênero, masculinidade e poder: Revendo um caso do Sul de Portugal”. In **Anuário Antropológico** 95, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BENCARDINI, Patrícia – Dança do Ventre: Ciência e Arte. Editora Baraúna. São Paulo, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva. 1974.

_____. **O Senso prático**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

_____. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004a.

_____. **Choses dites.** Paris: Minuit, 1987.

_____. **El baile de los solteiros: la crisis de la sociedad campesina en el Bearne**. Barcelona: Agrama, 2004b.

_____. **O camponês e seu corpo.** Revista de Sociologia e Política. Curitiba, n. 26, p. 83-92, jun, 2006.

_____. **O habitus e o espaço dos estilos de vida**. A dinâmica dos campos. In: A distinção: crítica social do julgamento. São Paulo; Porto Alegre: EDUSP Zouk, 2008.

_____. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas: Papirus, 1996.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003. (Trad.: Renato Aguiar).

_____. Performativity´s Social Magic In: SHUSTERMAN, R. (dir) **Bourdieu:** A critical Reader. Oxford/ Mlden: Blackwell Pubishers, 1999.

CUNHA, Manuela Carneiro. Cultura com aspas. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

DOUGLAS, Mary (1966). **Pureza e perigo**. Lisboa: Edições 70, 1991.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Grall, 1988.

HANNA, J. L. **Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo**. (1988). Tradução de Mauro Gama, Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HARAWAY, Donna. “Gender” for a Marxist Dictionary: the Sexual Politics of a Word”. In: **Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature**. Londres, Free Association Books Ltd., 1991, capítulo 7, pp.127-148. (Tradução: Mariza Corrêa; Revisão: Iara Beleli.)

KEALIINOHOMOKU, Joann W. **A Comparative Study of Dance as a Constellation of Motor Behaviors Among African and United States Negroes**. In.: Dance Research Annual 7, New York: CORD, 1976 [1960].

LAQUEUR, T. **Inventando o Sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud**. Rio de Janeiro:Relume Dumará, 2001.

MAFRA, Clara. O percurso de vida que faz o gênero: reflexões antropológicas a partir de etnografias desenvolvidas com pentecostais no Brasil e em Moçambique. **Religião & Sociedade**. vol.32, n.2, pp. 124-148, 2012.

MAGNANI, José Guilherme & MANTESE, Bruna**. Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade**. São Paulo: Terceiro Nome, 2007.

MAGNANI, José Guilherme. “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana”. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, ANPOCS, vol. 17. n. 49, 2002.

MAGNANI, José Guilherme. “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana”. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, ANPOCS, vol. 17. n. 49, 2002.

MAGNANI, José Guilherme. “Quando o Campo é a Cidade: Fazendo Antropologia na Metrópole”. In: MAGNANI, José Guilherme Cantor & TORRES, Lílian de Lucca (orgs.). **Na metrópole: textos de Antropologia urbana**. São Paulo: Edusp, 2000.

MAUSS, Marcel. *Técnicas do Corpo*. (1934) IN.: **Sociologia e Antropologia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEAD, M. (1935). **Sexo e Temperamento**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MITCHELL, Clyde. (1956) “A dança Kalela: aspectos das relações sociais entre africanos urbanizados na Rodésia do Norte.”. In Feldman-Bianco (org). **Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos**. São Paulo: UNESP, 2010. 365-436

MOORE, Henrietta. Understanding sex and gender. In: INGOLD, Tim. (ed.) **Companion Encyclopedia of Anthropology**. Londres, Routledge, 1997. Tradução de Júlio Assis Simões, exclusivamente para uso didático.

PEREIRA, Mariana Lolato. **Dança do ventre: uma revisão bibliográfica**. Trabalho de conclusão de pós-graduação (Dança e Consciência Corporal) – Faculdade de Educação Física, UniFMU, São Paulo, 2004.

REIS, Alice Casanova dos. **Atividade Estética da Dança do Ventre**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, UFSC. Florianópolis-SC, 2007.

_____. **O Feminino na Dança Do Ventre: Uma Análise Histórica Sob uma Perspectiva de Gênero**. Revista Eletrônica Interdisciplinar Diversa., V. 1, N. 1, p. 52-67, julho/dezembro de 2008. Disponível em: http://www.litoral.ufpr.br/diversa/ed1/Revista%20Divers@%20n_1%20v_1Reis.pdf

RUBIN, Gayle. "**The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex"**. In: REITER, Rayna Rapp. (ed.) Toward an Anthropology of Women. New York, Monthly Review, 1975.

SADIE, Stanley. Dicionário Grove de música. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.

SCHECHNER, Richard. "Points of contact between anthropological and theatrical thought". In: **Between Theatre and Anthropology**. University of Pennsylvania Press, 1985. "Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral". In **Cadernos de Campo**. v. 20, n. 20 (2011). Tradução de Ana Letícia de Fiori.

TEIXEIRA, Jacqueline Moraes. **A mulher universal:** corpo, gênero e pedagogia da prosperidade. Rio de Janeiro: Mar de Ideias, 2016.

_____. **Da controvérsia às práticas:** conjugalidade, corpo e prosperidade como razões pedagógicas na Igreja Universal. Dissertação

(Mestrado). Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

TURNER, Victor W. **From Ritual to Theatre**. New York: PAJ Publications, 1982.

WACQUANT, Loïc. **Corpo e Alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe**. Tradução de Ângela Ramalho, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. **Esclarecer o Habitus**. Educação & Linguagem, Porto, ano 10, N 16, p 63-71, 2007. Disponível em: https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/EL/article/viewFile/126/136. Acesso em 04 de novembro de 2017.

ZEMP, Hugo. **Les Dandes du Monde**. Collection NRS. Paris: CNRS/Musée de l'Homme, 1998