UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

Bianca Pereira Seirio

Bailarinas orientais e dançarinas do ventre: um *mejance* de atuações na cidade de São Paulo

São Paulo
2021

BIANCA PEREIRA SEIRIO

Bailarinas orientais e dançarinas do ventre: um *mejance* de atuações na cidade de São Paulo

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo para obter o título de Mestre em Ciências.

Área de concentração: Psicologia Social

Orientador: Prof. Dr. Arley Andriolo

São Paulo
2021

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
Biblioteca Dante Moreira Leite
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Pereira Seirio, Bianca
Bailarinas orientais e dançarinas do ventre: um *mejance* de atuações na cidade de São Paulo / Bianca Pereira Seirio; orientador Arley Andriolo. -- São Paulo, 2021.
235 f.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social) -Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2021.

1. Psicologia social. 2. Estética social. 3. Dança do ventre. 4. Gênero. 5. Orientalismo. I. Andriolo, Arley, orient.

Nome: Bianca Pereira Seirio

Título: Bailarinas orientais e dançarinas do ventre: um *mejance* de atuações na cidade de São Paulo.

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo para obter o título de Mestre em Ciências.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profª. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

À Ana Maria,

que me mergulhou em mundos sensíveis de músicas, cores, histórias e gestos,

mundos potencialmente dançantes.

AGRADECIMENTOS

Essa pesquisa começou com a morte de Marielle Franco e se encerrou sem saber quem mandou matá-la. Essa dissertação começou com a pandemia do covid-19, em que muitas mortes poderiam ter sido evitadas com o mínimo de políticas públicas adequadas. Inclusive a de minha avó Walda *in memoriam* a quem agradeço por, em vida, ter vivido a música como seu bem mais precioso. Sua alma violeira, seu ser musicante, marcou o meu ser dançante.

É certo que todos vamos morrer. Mas como (des)cuidamos de 487.401[1] mortes é revelador sobre como (des)cuidamos de vidas, sobre quem somos como sociedade. As(os) profissionais da saúde estão fazendo um trabalho primoroso em um estado desgovernado, mas é cruel deixar repousar sobre elas(es) toda a responsabilidade por essa situação que mais parece ter sido uma solução para a política de morte que vivemos. Ficou mais evidente nesse cenário que o capitalismo e o individualismo são a pandemia mais difícil de ser combatida, mais invisível e letal do que o novo coronavírus.

Agradeço, portanto, aos seres que me "almaram" nesse período, aos que fizeram e fazem resistência ao genocídio institucionalizado nesse país, aos que lutaram e lutam para que a universidade pública exista, resista, e possa ser um dia direito acessível a todos, às mulheres que cavaram espaços e continuam cavando para que todxs possamos ocupar cada vez mais, a todos os seres musicantes e dançantes que ampliam nossas possibilidades de nos relacionar com o mundo, nos salvando dos literalismos da experiência.

Ao meu orientador e professor Arley Andriolo, que topou fazer parte dessa jornada e me ofereceu, ao longo desses três anos, apontamentos muito valiosos e comentários generosos. Aos companheiros do Laboratório de Psicologia da Arte (LAPA), Richard, Priscila, Gustavo, Mara, Claudia, Daniela, Cecília e Milena, com quem vivi trocas intelectuais e afetivas de extrema importância as quais levarei para minha vida. Aos professores doutores presentes na banca de qualificação, Mariana Prioli Cordeiro (PST-IPUSP) e Lineu Norió Kohatsu (PSA-IPUSP), pelas preciosas contribuições e comentários acolhedores do projeto. Aos professores doutores presentes na banca de exame final, Clara Sarmento (P.PORTO) e Paulo Daniel Elias Farah (FFLCH-USP), pela leitura detalhada e generosa do texto final, com apontamentos instigantes para futuros caminhos. Às secretárias do departamento do programa de pós-

[1] Número levantado pelo Conselho Nacional de Secretários de Saúde (Conass) e o Ministério da Saúde em 13 de junho de 2021. Fonte: https://www.conass.org.br/painelconasscovid19/

graduação da Psicologia Social, Teresa Cristina Peres e Marinalva Almeida Santos Gil, que me auxiliaram com muita prontidão e cuidado sempre que precisei.

Às bailarinas participantes, corações dessa pesquisa, por terem oferecido tanto do tecido de suas vidas no costurar desse mestrado. À minha professora de dança do ventre, Jade El Jabel, por suas estimulantes contribuições dançantes, musicantes e pensantes, do nível pessoal ao coletivo, uma grande inspiração. À minha professora de estilo tribal de dança do ventre, Mariana Quadros, sempre ativa em suas reflexões dançantes, as quais também me instigaram ao longo desse trabalho. À Cia Talub que, embora encerrada, foi um projeto-laboratório de dança com as amigas bailarinas Rayara Rodrigues e Verona Íris que permitiu o semear de muitas questões presentes nessa dissertação a partir da troca de pensamentos, danças e poesias proporcionados pelo nosso encontro. Às músicas e aos músicos do Coletivo Brisa do Oriente, com quem vivi trocas profissionais criativas e dignas, ampliando minhas concepções de música oriental, dança oriental e trabalho com arte.

Às amigas e pesquisadoras Juliana Penna e Raissa Goes, ambas defensoras, pensantes e militantes do feminismo, que me ajudaram em um momento difícil da dissertação, oferecendo plena presença afetiva e intelectual.

À Carmen, minha supervisora clínica, inspiradora com sua inteligência e habilidade poética, que ofereceu um espaço precioso de troca e aprendizado essencial durante essa pesquisa. A Italo, meu amigo desde a graduação, tão generoso no compartilhar de seu pensamento sensível e assertivo, que me incentivou muito nesse projeto. A Guilherme, analista que cuidadosamente acolhe e escuta minhas “pessoinhas”.

A Murilo, meu amor e companheiro, cuja presença faz cair minhas defesas e enriquece minhas imaginações sobre a vida. Foi grande incentivador dessa pesquisa, antes dela sequer ser projeto. Aos nossos gatos Nina, Choppinho e Firula que, com suas personalidades tão diferentes e amáveis, continuamente desconstroem vestígios de antropocentrismo em mim.

A todas(os) de minha comunidade familiar - Pereira, Seirio, Israel, Chiarella, Generoso, Yamamoto -, por se fazerem presentes de maneiras muito especiais, oferecendo uma rede de confiança e apoio mútuo. À minha avó Sara que, com sua generosidade sem fim, me ensinou a olhar para além de mim. Ao meu avô Silvino que me convida a olhar o mundo com seu espírito curioso e criativo. À minha mãe Ana Maria, inspiração de mulher e artista, que me fez filha oferecendo seus melhores cuidados e profundos afetos.

“Como em um riso louco, a dança se partilha, contagiosa; ver dançar é pôr-se a dançar: nenhuma parcela predefinida na divisão dos lugares entre aquele que observa e analisa e aquele que dança. Esse contágio do movimento dançado, pelos pés, é antes de tudo uma escuta, um compartilhamento do solo, da fúria de dançar.”

Marie Bardet

RESUMO

Seirio, B. P. (2021). **Bailarinas orientais e Dançarinas do ventre: um *mejance* de atuações na cidade de São Paulo.** (Dissertação de Mestrado). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

A presente pesquisa trata-se de uma investigação em Psicologia Social, no campo da Estética Social, cujas interfaces situam-se no contexto do trabalho e da arte. A dissertação propõe uma construção de visibilidades a partir de uma abordagem que mescla imagens e narrativas, em pesquisa de campo acerca da experiência dançante de bailarinas orientais e dançarinas do ventre profissionais na cidade de São Paulo. De entrevistas, vídeos, fotografias e pesquisas bibliográficas foram extraídas categorias da experiência estética que revelam desde particularidades da cena da dança do ventre como a relação entre musicalidade e movimento, poesia e beleza, a atravessamentos estruturais coloniais, em horizonte histórico e cultural, ainda presentes em nossa sociedade como machismo, racismo e orientalismo, que formam complexos jogos de força no mercado da dança do ventre em São Paulo.

Palavras-chave: Psicologia social, Estética social, gênero, orientalismo, imagem, dança do ventre, dança oriental.

ABSTRACT

Seirio, B. P. (2021). **Oriental dancers and Belly dancers: a *mejance* of actings in São Paulo city.** (Dissertação de Mestrado). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

This research is an investigation in Social Psychology, in the field of Social Aesthetics, whose interfaces are located in the context of work and art. The dissertation proposes a construction of visibilities from an approach that mixes images and narratives, in field research about the dancing experience of oriental dancers and professional belly dancers in the city of São Paulo. From interviews, videos, photographs and bibliographic research, categories of aesthetic experience were extracted, which reveal particularities of the belly dance scene, such as the relationship between musicality and movement, poetry and beauty, to colonial structural crossings, in a historical and cultural horizon, still present in our society as sexism, racism and orientalism, that form complex games of strength in the belly dance market in São Paulo.

Keywords: Social psychology, social aesthetic, gender, orientalism, feminism, image, belly dance, oriental dance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: "*La danse de l'almée*" de Jean-León Gêrome (1863), p. 80

Figura 2: "*The Harem Dance*" de Giulio Rosati (1858-1917), p. 96

Figura 3: "*In the Harem*" de Filippo Baratti (1849-1936), p. 99

Figura 4: Uma representação do séc. XIX de uma *ghazya*, p. 101

Figura 5: Fotografia de um *khawal* no Cairo, p. 104

Figura 6: Badia Masabni e seu grupo, p. 110

Figura 7: Capturas de tela de tabelas de cachês do Sinddança, p. 116

Figura 8: "*The Advantages of Being a Woman Artist*" de Guerrila Girls (1988), p. 125

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Repertório básico de movimentos fundamentais da dança do ventre, p. 67

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, p. 14

Capítulo 1 | *Laff* | Dança do ventre, dança oriental ou *Raks Sharki* como tema de pesquisas, p. 19

1.1. A profissão de bailarina oriental e dançarina do ventre como fenômeno de pesquisa, p. 19

1.2. "Dança do ventre" como objeto de pesquisa, p. 22

1.3. Algumas considerações sobre a dança do ventre no Brasil, p. 25

1.4. Orientalismo e hibridismo, p.29

1.4.1. Orientalismo, p. 29

1.4.2. Uma dança híbrida "entre-lugares"?, p. 31

Capítulo 2 | *Masmoudi Saghir* | Terrenos na Psicologia Social da Arte e do Trabalho, p. 34

2.1. Psicologia Social do Trabalho e a Multidimensionalidade de raça, gênero e classe, p. 34

2.2. Estética social, p. 43

2.3. Exercícios de olhar pelas imagens fotográficas, p. 49

Capítulo 3 | Uma metodologia de imagens em movimento, p. 52

3.1. **| *Saidi* |** Escolhendo participantes e sendo escolhida como pesquisadora, p. 52

3.2. Primeiros encontros: ficha do artista e entrevista aberta, p. 52

3.3. Primeiras fotografias: exercitando o olhar, p. 53

3.4. Construção de um improviso, p. 53

3.5. **| *Wahda Wa Noz* |** Covid-19 e mudança de planos, p. 55

3.6. Entrevista final, p. 56

3.7. A questão do sigilo, p. 57

Capítulo 4 | *Laff* | Categorias da experiência dançante, p. 59

4.1. Experiências dançantes, p. 59

4.1.1. O estudo solo, p. 59

4.1.2. A sala de aula, p. 60

4.1.3. Improviso: metáfora e poesia, p. 61

4.1.4. Dançar em grupo, p. 63

4.2. Movimento e musicalidade – elementos estéticos na experiência dançante, p. 64

4.3. Influências histórico-culturais, p. 75

4.4. As *awalim*, *ghawazi* e os *khawalat*, p. 92

4.5. Atravessamentos de gênero e raça no trabalho, p. 120

4.6. Reflexões sobre a "tirania do visual" no mercado da dança do ventre, p. 140

CONCLUSÃO, p. 142

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, p. 146

ANEXOS, p. 151

ANEXO A – Termo de consentimento livre e esclarecido p. 151

ANEXO B – Ficha da artista, p. 154

ANEXO C – Tabela de inventário de movimentos, p. 156

ANEXO D – Cadernos de campo das bailarinas, p. 160

D.1. Alice. Fluidez e musicalidade, p. 160

D.1.1. Trechos relevantes da primeira entrevista – síntese comentada, p. 160

D.1.2. Síntese dos comentários da entrevista final, p. 168

D.1.3. Síntese preliminar, p. 173

D.2. Iara. Poesia e profundidade, p. 175

D.2.1. Trechos relevantes da primeira entrevista – síntese comentada, p. 175

D.2.2. Síntese dos comentários da entrevista final, p. 179

D.2.3. Síntese preliminar, p. 188

D.3. Núbia. Uma *almeh* brasileira, p. 189

D.3.1. Trechos relevantes da primeira entrevista – síntese comentada, p. 190

D.3.2. Síntese dos comentários da entrevista final, p. 195

D.3.3. Síntese preliminar, p. 201

D.4. Sofia. Entre palavras e movimentos, p. 204

D.4.1. Trechos relevantes da primeira entrevista – síntese comentada, p. 204

D.4.2. Síntese dos comentários da entrevista final, p. 209

D.4.3. Síntese preliminar, p. 217

D.5. Nádia. Entre a espontaneidade e o virtuosismo, p. 218

D.5.1. Trechos relevantes da primeira entrevista – síntese comentada, p. 219

D.5.2. Síntese dos comentários da entrevista final, p. 222

D.5.3. Síntese preliminar, p. 230

GLOSSÁRIO, p. 232

INTRODUÇÃO

"Mejance" é o termo que dançarinas(os)[2] do ventre e bailarinas(os)[3] orientais utilizam para sua entrada em cena. Geralmente é utilizada uma música que aqui chamamos de "rotina oriental" a qual possui uma estrutura feita para que a(o) bailarina(o) demonstre uma variedade de possibilidades técnicas e expressivas. Historicamente, são músicas feitas para dançarinas específicas e hoje podem ser encomendadas e feitas de acordo com o gosto da(o) dançarina(o). O objetivo é apresentar a(o) bailarina(o), suas habilidades técnicas, sua maneira de se relacionar com diferentes humores, instrumentos, ritmos e momentos da música. Não consegui encontrar a origem do termo "*mejance*". Existe um boato entre as bailarinas que derivaria do termo francês *mise-en-scène* e outro de ser derivado do termo francês *manège*. Esta palavra, para se referir a entrada de um número tradicionalmente egípcio a partir de um termo francês, bem como a dificuldade de compreender suas origens, contém em si parte das complexidades histórico-culturais dessa dança.

A estrutura de uma rotina oriental é variada, mas pode ser composta por: a.) uma **introdução** que insere os territórios sonoros do número sem, no entanto, revelá-los por completo, construindo um clima de expectativa no público; b.) um ritmo binário que anuncia a entrada da(o) bailarina(o), como o ***laff*** (também conhecido como *malfuf*) ou o *ayoub*, momento em que ela(e) realiza sua entrada e se apresenta para o público; c.) uma mudança rítmica que traz a primeira mudança de humor e é muito comum ter de base o ritmo ***masmoudi saghir***, também conhecido como *baladi*; depois disso, a estrutura pode variar muito até seu encerramento, mas é comum que tenha pelo menos um *taqsim* e um momento folclórico; d.) o momento folclórico faz menções a danças folclóricas como o ***saidi*** ou o *khalij*, costumam ser

[2] Optei por utilizar "a(o)" ou "as(os)" nas palavras que têm variação de gênero, e que poderiam se referenciar tanto ao masculino quanto ao feminino, para visibilizar o protagonismo feminino na cena da dança do ventre e descentralizar o masculino da ideia de sujeito universal. Não inclui outros gêneros (xs outrxs), o que torna essa escolha parcialmente satisfatória. Mas foi considerando a experiência das participantes, atuantes na cena de uma dança imersa numa ficção binária de performance do feminino, e para a revisão ortográfica do texto, que foi mantido o binarismo da língua portuguesa. Essa escolha foi inspirada na leitura de "Memórias da Plantação – Episódios de racismo cotidiano" cuja autora demonstra que "(...) a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade. No fundo, através das suas terminologias, a língua informa-nos constantemente de quem é *normal* e de quem é que pode representar a *verdadeira condição humana*." (KILOMBA, 2019, p. 14).

[3] Tanto "dançarina do ventre" quanto "bailarina oriental" são termos utilizado no mercado da dança do ventre e pelas participantes da pesquisa. Pelo SINDDANÇA, Sindicato dos Profissionais da Dança do Estado de São Paulo, as profissionais de dança do ventre são enquadradas na categoria dançarina. No entanto, por não ser um órgão representativo da classe, foi adotado ao longo dessa dissertação ambos os termos.

momentos mais extrovertidos, com pé chão, que convocam uma postura bem diferente; a música pode ainda passear por outros ritmos e humores, passeando pelos territórios sonoros apresentados na introdução; e.) um *taqsim* que pode vir acompanhado de algum ritmo como, por exemplo, o ***wahda wa noz*** ou o *chiftetelli* e, geralmente, é o momento mais introvertido, raramente coreografado, de invocação de humores particulares; f.) até que, por fim, retorna ao ritmo binário inicial, como o ***laff***, que anuncia estar acabando, a saída de cena; g.) e a **conclusão**, no ritmo *laff*, costuma manter o tema melódico da introdução, mas às vezes com mais velocidade, com uma percussão mais forte, e geralmente exige que a bailarina(o) dê toda a energia que tiver para fazer uma saída triunfal.

Com exceção da "saída triunfal", entendo o resultado dessa dissertação como algo muito similar a essa estrutura presente nos *mejances* de bailarinas. Diferentemente de um número aprofundado em um tema, a ausência de pesquisa sobre a profissão da dançarina do ventre e bailarina oriental no Brasil acabou me convocando, como pesquisadora-participante, a buscar quais problemáticas poderiam existir no campo profissional.

No primeiro capítulo, no ritmo *"laff"* dessa dissertação, apresentei um breve contexto sobre os territórios acadêmicos por onde a dança do ventre tem passado no Brasil, bem como algumas pesquisas que serviram de base para compreender as diversas narrativas históricas espalhadas na malha[4] da dança do ventre. Esse momento, de entrada em cena, a(o) bailarina(o) costuma deslocar na meia-ponta, a andar com uma certa rapidez, quase desfilar, apresentando-se ainda sem profundos movimentos de quadril ou ondulatórios, já que a velocidade não permite isso.

O segundo capítulo, no ritmo "*masmoudi saghir*", os pés já começam a se assentar no chão e se inicia um momento *baladi* em que, em termos de dança, tem base nos movimentos fundamentais e básicos da dança do ventre. Batidas de quadril, ondulações e shimmies são mais aprofundados. As bases da técnica oriental estão mostradas ali. Da mesma forma, insiro algumas discussões e teorias que foram bases fundamentais dessa "dissertadança".

[4] O termo "malha" para entender a cena da dança do ventre em São Paulo foi proposto por Giesbrecht (2009) a partir da concepção de Ingold (2008 *apud* GIESBRECHT, 2009) que, inspirado em Deleuze e Guatari, pelas imprecisas linhas de devir, "percebe que é através delas que a vida se desenvolve, sendo o ambiente um grande emaranhado dessas linhas. (...) As relações entre essas trilhas, ou linhas, acontecem "ao longo de" sua constituição e não "entre" elas." (GIESBRECHT, 2009, p. 153). Aludindo às aranhas, cujos fios são destilados de seus corpos e organizados por seus movimentos, "cada um dos agentes dessas linhas contribui na formação de uma malha em contínuo crescimento e movimento, como a teia de aranha" (Ibidem).

O terceiro capítulo é composto por dois momentos rítmicos: o *saidi* e o *wahda wa nos*. O momento folclórico inicial, aqui ilustrado pelo ritmo *saidi*, faz menção a danças que são consideradas raízes da *raqs sharqi*, conhecida como dança do ventre, às danças que são seus pés no chão. A metodologia dessa pesquisa se iniciou com bases firmes em propostas desenvolvidas anteriormente na antropologia visual e na psicologia social do trabalho.

No entanto, houve uma mudança drástica rítmica que me convocou a dançar em outro tempo, o momento *wahda wa nos* da metodologia, o qual compreendo como o *taqsim* da pesquisa. De certa forma, os caminhos metodológicos foram convocados a caminhar em outros territórios sonoros apresentados pela vida ao redor, sem sair da tônica fixa que foi delimitada na introdução. A(o) bailarina(o) oriental mantém relação com a música. Não necessariamente capta todas as suas nuances melódicas, mas preserva laços com ela o tempo todo. A pandemia do covid-19 talvez tenha sido a mudança melódica mais drástica, que pareceu quase alterar a música. Mas o fio condutor, da tônica fixa, ainda estava lá, como costuma ser nas músicas orientais árabes. O fio condutor, era a raiz, o campo pesquisado. Inicialmente, a proposta era ser uma pesquisa de iconologia com imagens capturadas no campo. Porém, por conta de questões éticas relativas ao sigilo, acabei optando por não publicar as imagens, o que foi uma decisão bastante difícil por um lado, por conta do rico material imagético que essa pesquisa reuniu.

O quarto capítulo, com ritmo "*laff*", anunciando o término da dissertação, acaba por ser mais longo do que na rotina oriental costuma ser. Nele, as problemáticas levantadas em campo tanto pelas participantes, quanto por mim como pesquisadora-participante, são apresentados com sementes de discussões, as quais podem se tornar, individualmente, protagonistas em números solos posteriormente mas que, nessa dissertação, são apresentadas tanto para a comunidade acadêmica que pouca intimidade tem com esse universo, quanto para a própria comunidade de praticantes de dança do ventre e dança oriental que talvez possa se beneficiar de algumas ferramentas de pensamento aqui expostas para aprofundar algumas discussões bastante difíceis de fazer.

Por fim, a conclusão encerra com um resumo do que foi esse *mejance* mas sem uma pose final, deixando em aberto um show que precisa continuar. Entre os anexos, estão trechos e sínteses das entrevistas. Para preservar o sigilo das participantes, foram usados nomes fictícios para as dançarinas e, havendo possibilidade de pessoas do meio identificarem, os trechos foram bastante selecionados.

Para situar alguns "territórios sonoros" desse *mejance*, são importantes algumas outras considerações. Os termos "bailarina oriental" e "dançarina do ventre" são ambos utilizados pelas participantes para se referirem a si mesmas, assim como "dança do ventre" e "dança oriental" ou "dança oriental árabe" para a dança que praticam. Essas diferenças e particularidades poderão ser mais compreendidas nas entrevistas com cada uma, sendo que algumas têm uma discussão mais longa sobre os termos, outras não.

Essa pesquisa surgiu, primeiramente, de investigações pessoais quando eu estava transitando pelo campo profissional como dançarina do ventre. Eu estava tentando entender as problemáticas políticas em torno das disputas narrativas por identidades, sobre o que eu e as bailarinas deveríamos nos responsabilizar, além de práticas racistas e machistas no mercado[5] que pareciam incoerentes com os discursos do mesmo sobre a dança. Sou praticante dessa dança desde 2005 e, apesar de nunca ter tido intenção em me profissionalizar, demandas profissionais foram surgindo. Participei de muitos "mecanismos de mercado" e, nessa trajetória, vivi as funções de bailarina solo, coreógrafa de grupo, cofundadora de companhia de dança, produtora de show, bailarina integrante de companhia de dança, professora e bailarina integrante de banda. Trabalhei como dançarina do ventre em casamento, aniversário, restaurante, bar, evento corporativo, feira de construção, na Casa de Chá *Khan El Khalili*, em algumas unidades do Sesc e no *Al Janiah*.

Os trabalhos sempre ocorreram em paralelo à minha formação de psicóloga e, hoje, ao meu trabalho como psicóloga clínica e pesquisa de mestrado, até a pandemia de covid-19 começar. Mesmo assim, nos primeiros meses de quarentena junto com a banda com que trabalho, realizamos um vídeo em que cada um gravou sua performance no isolamento em sua casa[6]. Minha relação profissional foi sempre esbarrando entre o profissionalismo e o amadorismo e havia situações extremamente conflituosas. Num mercado totalmente dependente de uma malha de recursos das praticantes, restrito a iniciativas privadas, sem incentivos culturais, notei disputas narrativas sobre origens da dança, diferenças de valorização

[5] Entendendo mercado como "um tipo de troca social, aquela dos mercados, e a estruturação daquele tipo de troca social, sob as condições que chamamos de capitalistas. Esse foco inclui o estudo das firmas, dos mercados de produtos e mercados de trabalho, assim como seus elos mais amplos com fornecedores, trabalhadores e Estados, assim como o papel das culturas locais (i. e., locais no sentido de pertencer a um mercado particular), dos sistemas de significados na medida em que eles influenciam o que se pode chamar de "produtos", além do papel da moralidade na geração de tipos particulares de mercados.". In FLIGSTEIN, Neil; DAUTER, Luke. A sociologia dos mercados. Cadernos CRH, v. 25, n. 66, p. 481-499, 2012.

[6] Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pmdDHZkVnYc (acesso em 18 de outubro de 2020)

profissional com atravessamentos raciais e de gênero. E, mesmo em situações de competitividade, vi mulheres sendo muito colaborativas entre si, formando redes de apoio.

O ano em que Bolsonaro foi eleito, o mercado da dança do ventre também ficou polarizado. E, com o aumento da violência contra as mulheres, alguns grupos de bailarinas passaram a se unir não apenas para falar de dança, mas para oferecer uma rede de apoio. Principalmente as professoras que têm muitas alunas acabam por estar constantemente em contato com mulheres que relatam ter sofrido algum tipo de violência de gênero. De alguma maneira, os espaços de convivência pelos quais passei acabaram se tornando também um lugar de confiança e acolhimento onde mulheres eram valorizadas.

E, quando converso com leigos sobre dança do ventre, invariavelmente vem comentários da seguinte natureza: "é uma dança para seduzir homens"; "é uma dança que dá barriga", "é uma dança de um povo machista", "é uma dança atrasada", "é uma dança de mulher submissa", "é uma dança vulgar", "é uma dança de puta". E, de certa forma, isso acontece em ambientes também intelectualizados e em circuitos culturais, mas de forma mais velada. Estas designações foram coletadas de modo informal.

Observando relações de hierarquia e opressão no mercado da dança do ventre marcados por raça e gênero, disputas narrativas de identidade da dança, situações de preconceito fora dele e pouca ou nenhuma regulamentação, deixando as profissionais relegadas à iniciativa privada; mas entendendo que as praticantes e profissionais de dança do ventre são o motor principal desse mercado; como praticante, amadora e às vezes profissional, de dança oriental (e essa confusão já fala sobre algumas dificuldades de delimitar esse campo), busquei através da pesquisa de campo uma compreensão para além da minha experiência pessoal sobre essas questões, como as participantes relatam suas experiências e que questões podem surgir desse campo relacional da pesquisa.

Capítulo 1 | *Laff*

Dança do ventre, dança oriental ou *Raks Sharki* como tema de pesquisas

1.1. A profissão de bailarina oriental como fenômeno de pesquisa

Muitas pesquisas apontam resultados positivos para a saúde física e mental de praticantes de dança do ventre. TIGGEMANN, M.; COUTTS, E.; CLARK, L. (2014)[7] demonstraram que as participantes de sua pesquisa praticantes de dança do ventre obtiveram uma pontuação mais elevada em imagem corporal positiva, e mais baixa em insatisfação e auto-objetificação, do que o grupo de não praticantes. Já o artigo "Efeito da dança do ventre na imagem corporal e autoestima de mulheres com câncer de mama – estudo piloto"[8] realizado na Universidade do Estado de Santa Catarina (UESC) de CARMINATTI, M. et al. (2019) concluiu que após 12 semanas de intervenção houve melhora da imagem corporal das mulheres com influência da dança do ventre. Em "A contribuição da dança do ventre para a educação corporal, saúde física e mental de mulheres que frequentam uma academia de ginástica e dança" de ABRÃO, A. C. P.; PEDRÃO, L. J. (2005) concluiu-se que a dança do ventre é uma prática benéfica que melhora a saúde e qualidade de vida das mulheres.

BARCAROLO, A.; CANCI, B. T.; ALVES, M. K.; BAZZO, K. O. (2017)[9], com objetivo de avaliar se a prática auxilia no alívio do estresse, concluiu que os dados sugerem que a prática de dança do ventre influencia na diminuição do cortisol salivar e, portanto, no alívio do estresse.

HOYER, B., TEODORO, V., & BORGES, S. (2015) observaram melhora significativa em sintomas depressivos em idosas de uma comunidade com a prática de dança do ventre. RODRIGUES, P. C.; PEREIRA, J. L. S.; SILVA, N. C. de O. V. (2020) demonstraram que todas as participantes de sua pesquisa, praticantes de dança do ventre, tiveram percepção positiva sobre os efeitos psicológicos e físicos da dança do ventre. Os principais foram

[7] TIGGEMANN, M., COUTTS, E. & CLARK, L. (2014). Belly Dance as an Embodying Activity?: A Test of the Embodiment Model of Positive Body Image. Sex Roles 71, 197–207. Disponível em: https://doi.org/10.1007/s11199-014-0408-2. Acesso em: 30 nov. 2020.

[8] CARMINATTI, Micheli et al . EFFECTS OF BELLY DANCING ON BODY IMAGE AND SELF-ESTEEM IN WOMEN WITH BREAST CANCER – PILOT STUDY. **Rev Bras Med Esporte**, São Paulo , v. 25, n. 6, p. 464-468, Dec. 2019 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-86922019000600464&lng=en&nrm=iso>. access on 05 Dec. 2020. Epub Nov 11, 2019. https://doi.org/10.1590/1517-869220192506220067.

[9] BARCAROLO, A. A.; CANCI, B. T.; ALVES, M. K.; BAZZO, K. O. Variações do nível de cortisol salivar em praticantes de dança do ventre. **RBNE - Revista Brasileira de Nutrição Esportiva**, v. 11, n. 65, p. 529-535, 8 set. 2017.

condicionamento físico, lazer, saúde, melhoria na disposição, convívio social, sensualidade, redução da timidez e novas amizades. Já os resultados da pesquisa de PETO (2004)[10] demonstraram que a prática de dança do ventre auxiliou no tratamento no CAPS das participantes, contribuiu para melhora da autoestima e autoconfiança, e trouxe benefícios para saúde física e mental. Essas pesquisas todas, no entanto, não são restritas a praticantes profissionais da dança do ventre.

Além dos benefícios para saúde proporcionados às praticantes de dança do ventre bastante pesquisados, minha breve experiência profissional de dançarina do ventre me convocou a refletir sobre algumas situações que não só vivenciei nos trabalhos que realizei, como também observei como aluna, professora, dançarina, produtora, colega e amiga de dançarinas, trazendo diferentes camadas na experiência psicológica com a dança do ventre e que carecem de cuidado.

São as seguintes: **1**. diferença de tratamento e remuneração entre dançarinas do ventre (sempre mulheres) e músicos (sempre homens) em um mesmo evento; **2**. pouco espaço para a dança do ventre em espaços culturais como grandes teatros, a exemplo do Sesc, entre outros – geralmente a dança entra como um elemento da música oriental, raramente sendo o evento principal -; **3**. a constante presença de homens que, mesmo em menor número no mercado, ocupam proporcionalmente muitas funções de poder ditando regras sobre um trabalho majoritariamente realizado por mulheres; **4.** o sentimento de desvalorização social acerca do trabalho com dança do ventre, inclusive entre outros profissionais da dança; **5**. a confusão entre erotismo e pornografia; **6**. A disputa de narrativas sobre origens da dança do ventre e a porção de regras criadas a partir delas; **7**. uma dança que se vende democrática, para todos os corpos, e até como "empoderadora", mas cujas representantes profissionais, as que recebem maior destaque, seguem um padrão de beleza limitado de magreza e branquitude; **8**. uma dança reclamada pelas(os) importantes dançarinas(os) egípcias(os) como delas(es), como uma dança egípcia, falando de um Egito em que *ibn el raqa'sa*[11] é um xingamento, enquanto pesquisadoras(es) estadunidenses dão mais protagonismo ao colonialismo presente nos

[10] PETO, A. C. A contribuição da dança do ventre na educação corporal, saúde física e mental de mulheres que freqüentam um centro de atenção psicossocial. 2004. Dissertação (Mestrado em Enfermagem Psiquiátrica) - Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2004. doi:10.11606/D.22.2004.tde-25062007-090553. Acesso em: 2020-05-13.

[11] Do árabe dialetal egípcio significa "filha da dançarina" (DINA, 2011, p. 28).

processos de engendramento da dança do ventre do que na resposta dos egípcios às violências simbólicas das invasões francesas e britânicas, ocorridas entre os séculos XIX e XX.

Mesmo diante de condições às vezes precárias de trabalho, da desvalorização social e das opressões estruturais – que fazem a prática contradizer a publicidade que se faz dessa dança -, há uma significativa diversidade de corpos praticando dança do ventre nas salas de aula no Brasil. Muitas pessoas que se identificam com constructos sociais femininos buscam aprender essa dança. Além disso, é muito comum que as praticantes – profissionais ou amadoras – permaneçam por muito tempo envolvidas com essa dança, às vezes por toda a vida desde que entram em contato. Provavelmente por isso há tantas pesquisas sobre dança do ventre no campo da saúde das mulheres. E apesar de toda a desvalorização profissional, dançarinas muitas vezes se desdobram em múltiplas funções, ou até no desenvolvimento de carreiras paralelas para realizar a dança do ventre como profissão, renunciam uma vida mais confortável apostando unicamente nessa carreira que geralmente é bastante instável e alvo de preconceitos. Diferentemente da prática amadora ou como hobby, a prática profissional insere outras problemáticas e, portanto, outros sentidos para a experiência com essa dança.

Considerando a "dança do ventre", "dança oriental", ou "raqs sharqi", como uma dança que produz uma estética entendida como "feminina" que "(...) centrada no belo, visa criar o feminino sensual como objeto de contemplação estética: a bailarina." (REIS, A., ZANELLA, A. 2010), como imagens da experiência profissional das dançarinas nos permitem refletir, junto da experiência dançante-artística, a conjugação dessa com o campo do trabalho: o **ser-mulher-trabalhadora-artista-dançarina-oriental**? Numa sociedade patriarcal, capitalista e racista, como constroem táticas - a partir da concepção de Certeau (2009) - para lidar com opressões do mercado? Como se relacionam com as ideias de feminino e beleza? E como narram e nomeiam a dança que aqui ficou mais conhecida como dança do ventre? Estas são perguntas norteadoras que me auxiliaram ao longo das entrevistas, fotografias e filmagens de performances, e troca de material visual de 5 dançarinas do ventre profissionais atuantes na cidade de São Paulo, que têm dedicação integral à carreira com a dança do ventre.

No mercado, os termos "dança do ventre" e "dança oriental" são ambos utilizados pelas profissionais, sendo que algumas têm marcadamente preferência por um ou outro, enquanto para outras isso não é tão relevante. Há quem se nomeie "bailarina oriental árabe", "bailarina oriental" ou "bailarina de dança do ventre". O termo "dançarina do ventre" quase não é utilizado apesar de ser a categoria em que essas profissionais são encaixadas no Registro Profissional na

Delegacia Regional do Trabalho – DRT - caso queiram se registrar. Nessa pesquisa não tenho pretensão de resolver essa questão da nomenclatura. Tanto o termo "bailarina oriental" quanto o "dançarina do ventre" serão usados ao longo da pesquisa para se referir às profissionais de dança do ventre.

O DRT de dançarina só foi comentado, por alto, por uma das bailarinas orientais participantes da pesquisa. As profissionais falam que na banca, para conseguir o registro, não há nenhuma profissional de dança do ventre para avaliar sua performance. Estou aguardando resposta do Sindicato para compreender melhor como se faz essa distinção entre bailarina e dançarina e o entendimento da diferença de valores. Por conta de o sindicato não parecer ser um órgão de regulamentação significativo para as dançarinas do ventre, o mercado da dança do ventre acabou criando seus próprios meios, de iniciativa privada, que acabam criando regras a partir de seus próprios interesses os quais nem sempre estão alinhados com as necessidades das bailarinas orientais.

Na busca de tentar compreender melhor como as dançarinas percebem e lidam com essas situações do campo profissional e, na ausência de pesquisas anteriores que sejam especificamente sobre a experiência profissional das dançarinas do ventre brasileiras, as leituras e pesquisas de campo buscaram privilegiar o levantamento de temas e discussões que possam ser pertinentes para o mercado da dança do ventre, mais especificamente em São Paulo.

1.2."Dança do Ventre" como objeto de pesquisa

Procurando por "dança do ventre" nas bases de dados para compreender o que já foi pesquisado sobre o tema na língua portuguesa, encontro algumas pesquisas focadas nos benefícios da prática para a saúde física e mental e algumas outras que dialogam com alguns eixos de reflexão dessa pesquisa como gênero e orientalismo.

Boa parte das pesquisas mais importantes para esse trabalho foram publicadas depois da primeira pesquisa que fiz, em 2017, para a realização do projeto de pesquisa. A revisão bibliográfica mais recente para a realização desse capítulo foi feita ao longo do processo de escrita da dissertação, no primeiro semestre de 2020.

A começar pelo acervo da instituição em que estou inserida, a Universidade de São Paulo, encontro as seguintes pesquisas na Biblioteca Digital da USP[12] com o termo "dança do ventre", seis resultados e todos dissertações de mestrado: "A dança do ventre: movimento e

[12] Endereço: https://www.teses.usp.br/

expressão" de BAPTISTA, T. da S. (2018), "Coreografias do feminino: produção, apreensão e performatização de femininos na dança do ventre em São Paulo" de MAHE, P. A. de A. (2018), "Possibilidades e limites da dança para o empoderamento das mulheres: um olhar da saúde coletiva" de OSORIO, G. P. A. (2015), "A contribuição da dança do ventre na educação corporal, saúde física e mental, de mulheres que frequentam um centro de atenção psicossocial" de PETO, A. C. (2004), "Taxonomia psicomotora de um sistema de atividade motora de dança para seis estilos de dança: uma validação do método de consenso Delphi" de PITTA, F. M. (2019) e "Prática corporal, gênero e feminismo: a dança do ventre como lócus de pensamento, ação e reflexão" de SILVEIRA, M. B. (2018).

Não foi encontrada nenhuma tese de doutorado fazendo busca com o termo "dança do ventre" e nem com o termo "dança".

Já no portal de periódico da CAPES na busca por assunto "dança do ventre" refinando a pesquisa para artigos publicados desde 2010 em português, há 11 resultados, dos quais 5 têm dança do ventre como objeto de pesquisa ou tema importante nela. Entre elas, 1 de antropologia, 2 de psicologia, 1 de medicina e 1 de enfermagem.

A dissertação "Entre Ghawazee, Awalim e Khawals: Viajantes inglesas da Era Vitoriana e a "Dança do Ventre" de Naiara Müssnich Rotta Gomes de Assunção, fruto de um mestrado no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, abordou diversos temas bastante nebulosos acerca das narrativas históricas sobre origens da "dança do ventre" a partir de perspectivas feministas pós-coloniais e decoloniais, aprofundando a discussão sobre construções históricas dessa dança de maneira bem crítica e rigorosa e foi uma fonte preciosa de pesquisa. Ela contém uma narrativa sobre a dança do ventre que, assim como a dos pesquisadores Anthony Shay e Barbara Sellers-Young, considera a dança do ventre uma dança híbrida engendrada no contexto de violência colonial, com uma imensa assimetria de poder.

Junto a essas reflexões que fizeram o apontamento acerca do colonialismo, imperialismo, heteronormatividade ocidental e do orientalismo no engendramento da dança do ventre, entendendo-a como uma dança transnacional, um outro caminho de pensamento pareceu importante citar, o qual está no livro *Egyptian Belly Dance in Transition – The Raqs Sharqi Revolution, 1890-1930* de Heather Ward, que também parte da ideia de que não há evidências científicas de ser uma arte milenar, mas sim um conjunto de matrizes estéticas que surge entre os séculos XIX e XX. A diferença nessa pesquisa está em frisar a identidade egípcia dessa dança

Para trilhar essa narrativa, Heather Ward comenta autores como Anthony Shay e Barbara Sellers-Young, que desenvolvem a narrativa de uma dança transnacional, criticando o uso de apenas fontes secundárias para a compreensão das raízes históricas da *raqs sharqi*, a dança oriental. Em sua pesquisa, ela utilizou fontes primárias, ressaltando sua importância, e buscou demonstrar a forte presença estética das artes egípcias no engendramento da dança do ventre, principalmente a partir de dois grupos de performers: as *ghawazi* e as *awalim*. Ela está ciente e considera que houve hibridismos, absorção de valores estéticos ocidentais na dança, assim como de outras danças do Oriente Médio e norte da África, mas segundo ela, mesmo no clima forte de colonização, não havia passividade na absorção desses valores, os egípcios teriam sido ativos na escolha dos elementos a serem incorporados, sempre em função dos interesses deles. Assim, a autora argumenta que a *raqs sharqi* é uma dança egípcia, de origem egípcia.

O compilado de artigos de Anthony Shay e Barbara Sellers-Young publicado no livro *Orientalism, Transnationalism & Harem Fantasy*, de 2005, também são uma fonte bibliográfica importante para a contextualização histórica da dança do ventre.

Todas essas histórias serão mais aprofundadas no capítulo 4**.** Elas são importantes para compreender contextos narrativos de onde se inspiram práticas de dança do ventre, já que cada participante da pesquisa possui referências históricas diferentes que impactam na sua imaginação e experiência estética com a dança.

Também foram publicações relevantes para essa pesquisa, de autoras brasileiras e com as quais entrei em contato não nas pesquisas dos bancos de dados, mas pelas redes sociais que tenho com outras bailarinas e pesquisadoras brasileiras: "Ventre Colonizado: Representações da Mulher Árabe e suas Danças na Pintura Orientalista do Século XIX", de Nina Ingrid Caputo Paschoal (2019), a tese de doutorado em antropologia social "Um Longo Arabesco" Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre", de Roberta da Rocha Salgueiro, e o artigo "Dança do ventre em São Paulo: cena, mercado e sustentabilidade em uma prática de dança local" de Érica Giesbrecht publicado em 2019.

Também são pesquisas bastante importantes que ajudaram a compreender a carga histórica da marginalização e inferiorização social das mulheres profissionais bailarinas de dança do ventre, as publicadas nos livros *'A Trade like Any Other': Female Singers and Dancers in Egypt*, de Karin van Nieuwkerk, que demonstra como a forma e o contexto do entretenimento são decisivos no status social do performer, e *Before They Were Belly Dancers – European Accounts of Female Entertainers in Egypt, 1760-1870*, de Kathleen Fraser. Por fim,

o conjunto de artigos publicado em *Les danses dans le monde arabe ou l'héritage des almées*, organizados por Djamila Henni-Chebra e Christian Poché

1.3.Algumas considerações sobre a dança do ventre no Brasil

Segundo Paschoal (2019, p. 38), a primeira apresentação de Dança do Ventre realizada no Brasil foi em 1951, por Zuleika Pinho, mas foi introduzida mais solidamente no início dos anos 70 em apresentações de restaurantes árabes, com público predominantemente árabe e, desde então, se constituiu num mercado pouco regularizado.

Assunção (2018) associa a desvalorização profissional da dança do ventre aqui no Brasil a uma série de preconceitos e estereótipos discutidos em sua dissertação:

> (...) a desvalorização artística e profissional da Dança do Ventre, de nosso lado do globo, também está ligada a toda a série de estereótipos que procurei discutir neste trabalho. Busquei demonstrar que tais lugares-comuns e preconceitos possuem raízes históricas específicas e estão relacionados à percepção da bailarina como um objeto "racializado" (que performa um ser não-ocidental e, portanto "exótico"), incontido (a partir do ideal de estética feminina clássica) e que expõe de uma maneira incômoda e incompreensível ao olhar objetificante ocidental. Na maioria dos casos, esta visão "assustadora" de um corpo feminino ativo e com torso, tronco, barriga e pernas à mostra, impede o ocidental de perceber a dança que é executada por esse corpo e a sua recepção como uma expressão artística. No fim, a única avaliação que é capaz de fazer é se este corpo atende, ou não, aos padrões de consumo, relegando a dança e seu significado a um segundo plano. (ASSUNÇÃO, 2018, p. 168)

Essa conclusão da autora dialoga com as discussões que levantei ao longo da pesquisa, expostas mais categoricamente no capítulo 4. Mas de maneira ampla, algumas características são importantes para compreender o cenário da dança do ventre no Brasil: ela chega num país construído a partir de relações coloniais, de escravidão e exploração, sendo estruturalmente racista, machista e classista, onde o discurso de poder predominantemente branco, cristão e europeu (do colonizador) provoca epistemicídio[13] de outras formas de conhecimento, um genocídio humano e cultural de pretas(os) e indígenas de tal forma que o olhar para a dança do ventre passa por essas lentes também. Então ao mesmo tempo em que a dança do ventre encanta e interessa muitas(os) brasileiras(os), fantasmas das fantasias e do imaginário ocidental europeu sobre essa dança provavelmente estão por aqui.

Porém, o que é muito importante para compreender nessa pesquisa é que, apesar desse imaginário dominante, há movimentos marginais. Movimentos que ficam na margem dos

[13] Termo cunhado por Boaventura de Sousa Santos. Trata-se da "destruição de algumas formas de saber locais, à inferiorização de outros, desperdiçando-se, em nome dos desígnios do colonialismo, a riqueza de perspectivas presente na diversidade cultural e nas multifacetadas visões do mundo por elas protagonizadas" (SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. (Orgs.), 2009, p. 183).

poderes executivos, legislativos e judiciário, na margem das universidades, das grandes mídias, e que têm sua potência. É nessa marginalidade que habita o não branco, o não europeu, o não homem, o não masculino... a maioria silenciosa.

> A figura atual de uma marginalidade não é mais a de pequenos grupos, mas uma marginalidade de massa; atividade cultural dos não produtores de cultura, uma atividade não assinada, não legível, mas simbolizada, e que é a única possível a todos aqueles que no entanto pagam, comprando-os, os produtos-espetáculos onde se soletra uma economia produtivista. Ela se universaliza. Essa marginalidade se tornou maioria silenciosa.
>
> Isso não quer dizer que ela seja homogênea. (CERTEAU,[1980] 2009, p. 43)

A(o) bailarina(o) oriental brasileira(o), como veremos nas análises das imagens e entrevistas, carrega uma experiência de marginalidade, tanto pelo olhar orientalista, traço também da herança colonizadora e que permanece no contexto imperialista, assim como opressões patriarcais. Nessa marginalidade, se por um lado há reproduções das estruturais opressões, por outro lado a forma como as dançarinas se apropriam dessa estrutura nos próprios termos é onde residem sementes de pequenas subversões. Seria muito superficial descrever as(os) bailarinas(os) como passivas reprodutoras de estruturas de opressão, sem entender como elas(es) se apropriam das regras e criam seus próprios poderes. As pessoas ainda são encaixadas dentro de uma lógica binária e veremos que a dança do ventre, apesar de reforçar imageticamente esse binarismo estando restrita à ficção binária, propicia possibilidades mais amplas e criativas de ser que contradizem algumas "regras" do patriarcado, o qual cumpre uma função estratégica na sociedade.

> Patriarcado, em sua definição mais ampla, significa a manifestação e institucionalização da dominância masculina sobre as mulheres e crianças na família e a extensão da dominância masculina sobre as mulheres na sociedade em geral. A definição sugere que homens têm o poder em todas as instituições importantes da sociedade e que mulheres são privadas de acesso a esse poder. Mas não significa que as mulheres sejam totalmente impotentes ou privadas de direitos, influência e recursos. Uma das mais árduas tarefas da História das Mulheres é traçar com precisão as várias formas e maneiras como o patriarcado aparece historicamente, as variações e mudanças em sua estrutura e função, e as adaptações que ele faz diante da pressão e das demandas das mulheres. (LERNER, 2019, l. 5042)

Talvez uma visão possível sobre o sucesso da narrativa da dança do ventre como origem em ritos sagrados seja compreendê-la como uma tática para afastar os corpos femininos das(os) praticantes da dimensão pornográfica e objetificante sofrida em sociedades patriarcais. Essa narrativa acaba integrando valores sexistas não científicos de essências femininas e masculinas, mas entendo que antes de ser um reforço da estratégia patriarcal, é uma tática para lidar com ele, considerando que "A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha." (CERTEAU,

2009, p. 94), diferentemente da estratégia, que tem um lugar de querer e poder próprios. (Ibidem, p. 93). No entanto, esse discurso é problemático por expressar um teor orientalista de um mundo estático, sem possibilidade de transformação, pois desconsidera os processos históricos envolvidos no engendramento da dança oriental, como se houvesse uma "essência" dessa dança a ser resgatada em um passado mítico romantizado.

Uma das ferramentas humanas que foi deturpada de forma estratégica pelo patriarcado, foi o erotismo. Em muitas pesquisas sobre dança do ventre, o "erótico" é utilizado de forma a significar uma relação objetificante sexual da mulher. Sobre isso, Audre Lorde escreve:

> O erótico é frequentemente deturpado pelos homens e usado contra as mulheres. Foi transformado em uma sensação confusa, trivial, psicótica, plastificada. Por essa razão, é comum nos recusarmos a explorar o erótico e a considerá-lo como uma fonte de poder e informação, confundindo-o com o seu oposto, o pornográfico. Mas a pornografia é uma negação direta do poder do erótico, pois representa a supressão do verdadeiro sentimento. A pornografia enfatiza sensações sem sentimento. (LORDE, 2019, p. 68)

Esse trecho é de um artigo que foi apresentado em 1978. "Erótico" vem do grego *eros*, que representa amor, criatividade, um encontro profundo com o outro. O que é muito diferente da pornografia, da linguagem pornográfica, em que mal há outro: o outro é objetificado, reduzido a genitais ou a quaisquer partes que o recortam de modo desumano. O erótico é a possibilidade do encontro com si e com o outro, de uma disponibilidade para a alteridade. Na tese de Salgueiro, observamos que existe um incômodo das participantes, praticantes de dança do ventre, em relação à fantasia erótica que se tem da dança do ventre:

> Por concentrar grande parte de sua técnica nos quadris (...), e pela languidez dos movimentos de braços e ombros, a dança do ventre é considerada um código corporal de forte apelo erótico. Todavia, a noção de que a dança do ventre é uma dança erótica incomoda as praticantes. Em um formulário submetido a um grupo de discussão via internet em 2002 e respondido por vinte e nove praticantes de todo o Brasil (entre profissionais e estudantes), treze apontaram a erotização como o aspecto da dança que mais as incomoda. Ou seja, praticamente a metade das que responderam (44,8%) sente-se perturbada com a associação entre sensualidade e erotismo. Nas respostas selecionadas abaixo pode-se perceber que o preconceito contra a dança por sua associação com práticas eróticas é motivo de desconforto para praticantes de diversas partes do Brasil. (SALGUEIRO, 2012, p. 156)

Esse "roubo" da palavra "erótico" nos deixa com uma noção muito confusa sobre as possibilidades de dançar, limitando e categorizando as(os) praticantes de dança do ventre entre decentes e indecentes, ou seja, em função das etiquetas do patriarcado. E, em resposta a essa categorização, surgem duas táticas entre as praticantes: 1. Uma tentativa de afastamento de todo movimento, música ou figurino que reforcem o que socialmente é considerado como vulgar e indecente, para se proteger e proteger a "dança do ventre" de uma redução objetificante; 2. Uma

tentativa de aproximação e até incorporação de toda estética que é socialmente considerada vulgar e indecente, como forma de questionamento e provocação dos julgamentos, de modo a proteger uma ideia de liberdade. Ambas ainda são formas de dançar que surgem em função de uma narrativa patriarcal sobre o corpo da mulher, mas que refletem um incômodo, são respostas.

Entendo a reação defensiva à palavra "erótico", por seu significado ter ganhado um teor "pornográfico", no sentido objetificante. Mas o contínuo uso dessa palavra de forma pejorativa em pesquisas acadêmicas parece problemático. A experiência do erótico pode ser profundamente estética. A sensualidade e o erotismo são experiências humanas que estão muito distantes do que chamam de "vulgar" (que significa "comum") ou do pornográfico. Negar essas experiências na prática da dança do ventre, ou na vida, é encarcerar o corpo para possibilidades potentes da vida. Essas conversas e discussões são muito presentes entre as bailarinas orientais quando preocupadas sobre a valorização profissional dessa dança.

No artigo de Érica Giesbrecht "Dança do ventre em São Paulo: cena, mercado e sustentabilidade em uma prática da dança local" publicado em agosto de 2019, a autora situa a cena da dança do ventre como um mercado na margem de São Paulo e inclusive da própria dança.

> Essa situação de margem se estende para o plano do circuito cultural num centro urbano como São Paulo. Espetáculos de dança do ventre não ocupam os palcos das unidades do Sesc, da Funarte ou de outros centros culturais espalhados pela cidade. Tampouco constam em sites de cultura, que oferecem programação diária de opções de lazer. Menos ainda têm chances de receber apoio de políticas de fomento à cultura, como é o caso de vários dos artistas que se apresentam nesses centros culturais. A cena da dança do ventre, no entanto, se mantém em alguns espaços de apresentação, como os já comentados restaurantes, mas também em certos estabelecimentos especializados na dança, além de inúmeros eventos organizados por suas praticantes. Para o entendimento dessa cena, é necessário olhar para além da prática da dança e perceber que também envolve músicos profissionais e amadores, escolas de dança, estilistas, vendedores de roupas e demais acessórios, produtores de shows, além dos próprios restaurantes árabes. (GIESBRECHT, 2019, pp. 143-144)

Giesbrecht (2019) conclui que a existência desse mercado, que ela chama de cena/malha, dependente exclusivamente das ações das pessoas inseridas nela, não havendo nenhuma estabilidade ou incentivo externo. Além disso, ela descreve que essa cena é basicamente nutrida por pessoas de classe média que disponibilizam recursos privados para alimentar o mercado. É nesse cenário que estão inseridas as bailarinas participantes dessa pesquisa.

1.4. Orientalismo e hibridismo

Tanto o conceito de "Orientalismo" proposto por Said ([1978] 2007) quanto a discussão teórica sobre hibridismo oferecem camadas de pensamento importantes para pensar o fenômeno da dança do ventre, ainda que não inseridos no campo da psicologia.

1.4.1. Orientalismo

Os franceses e britânicos tiveram um "modo de abordar o Oriente que tem como fundamento o lugar especial do Oriente na experiência ocidental europeia" (SAID, 2007, p. 27), uma tradição que Edward W. Said[14] nomeia como Orientalismo na sua obra "Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente" publicada pela primeira vez em 1978. "O Oriente não é apenas adjacente à Europa; é também o lugar das maiores, mais ricas e mais antigas colônias europeias, a fonte de suas civilizações e línguas, seu rival cultural e uma de suas imagens mais profundas e mais recorrentes do Outro." (Ibidem, p. 28.).

O orientalismo também expressa valores culturais e ideológicos baseados em imagens e estilos coloniais da época. Também foi, nesse contexto do século XVIII, uma forma ocidental de fazer estudos e afirmações a respeito do Oriente, descrevendo-o, ensinando-o, colonizando-o, como "um estilo ocidental para dominar, reestruturas e ter autoridade sobre o Oriente" (Ibidem, p. 29). Foi, principalmente, um empreendimento cultural britânico e francês. Said compara o modelo de dinâmica de força entre Ocidente e Oriente, com a relação entre Flaubert e Kuchuk Hanem: ele, homem, estrangeiro e relativamente rico, falava por ela e descrevia a seus leitores como ela seria "tipicamente oriental" (Ibidem, p. 33), enquanto ela nunca falava de si mesma.

No entanto, Said (2007) frisa que não se deve supor o Orientalismo como uma estrutura de mentiras, nem como um discurso verídico sobre o Oriente. Ele considera valioso entendê-lo como um discurso que expressa o poder europeu-atlântico sobre o Oriente. "O Orientalismo, portanto, não é uma visionária fantasia europeia sobre o Oriente, mas um corpo elaborado de teoria e prática em que, por muitas gerações, tem-se feito um considerável investimento material" (Ibidem, p. 33).

[14] "Edward W. Said nasceu em Jerusalém em 1935. Filho de árabes cristãos, foi educado no Cairo e, mais tarde, em Nova York, onde lecionou literatura na Universidade Columbia. Considerado um dos mais importantes críticos literários e culturais dos Estados Unidos, Said escreveu dezenas de artigos e livros sobre a questão palestina. Morre em 2003." (SAID, 2007, p. 523).

Para entender a força do Orientalismo, Said recorre ao conceito de hegemonia de Gramsci, que é a forma como certas culturas e ideias predominam e são mais influentes do que outras. E, também, faz aproximação com uma noção coletiva de hegemonia europeia em que a identidade europeia seria superior a povos e culturas não europeias (Ibidem, p. 34).

No contexto da hegemonia ocidental, surgiram materiais complexos sobre o Oriente que eram objetos de estudo na academia, de observação antropológica, para exibição em museus e feiras.

> Além disso, a indagação imaginativa das coisas orientais era baseada mais ou menos exclusivamente numa consciência ocidental soberana, de cuja centralidade não questionada surgia um mundo oriental, primeiro de acordo com ideias ferais sobre quem ou o que era um oriental, depois de acordo com uma lógica detalhada regida não apenas pela realidade empírica, mas por uma bateria de desejos, repressões, investimentos e projeções. (Ibidem, p. 35)

As ideias orientalistas viam o oriental como uma abstração imutável e ideal. Talvez essas ideias permaneçam em discursos que se propõem a defender uma dança do ventre "tradicional" e "pura".

Said insere a pergunta de como pode ser possível estudar outras culturas a partir de uma perspectiva libertária, não repressiva e não manipuladora (Ibidem, p. 55) e admite ser uma tarefa ainda em aberto. Compreendendo a dança do ventre como engendrada em meio a discursos orientalistas, essa discussão é importante para que nós como dançarinas/bailarinas entendamos as dimensões políticas dessa dança, pois as narrativas e imagens que reproduzimos, construímos e reconstruímos, acabam, ainda, por referenciar outras culturas no imaginário – seja pela música, pelo figurino, e até pelos cenários e contextos em que performamos ou somos fotografadas, construindo e veiculando novas imagens do que seria uma "bailarina oriental" ou "dançarina do ventre".

A outra questão importante que Said coloca, é se seria possível dividir a realidade humana em "culturas, histórias, tradições, sociedades, até raças claramente diferentes, e sobreviver humanamente às consequências?" (Ibidem, p. 80). Ele entende que as divisões "nós" e "eles", historicamente, imprimem diferenças para fins, em geral, não admiráveis, numa relação de hostilidade.

Apesar de não escrever diretamente sobre dança do ventre em "Orientalismo", Said oferece questionamentos e pensamentos importantes para quem pretende ter uma relação mais profunda com uma dança que foi engendrada junto de discursos orientalistas.

> Os momentos mais famosos da viagem oriental de Flaubert têm a ver com Kuchuk Hanem, uma célebre dançarina e cortesã egípcia que ele encontrou em Wadi Halfa. Ele lera em Lane sobre as *almehs* e os *khawals*, garotas e garotos dançarinos, respectivamente, mas foi antes a sua imaginação, e não a de Lane, aquela capaz de compreender imediatamente, bem como saborear, o paradoxo quase metafísico da profissão de *almeh* e o significado de seu nome (...). *Alemah* em árabe significa uma mulher instruída. Era o nome dado a mulheres, na sociedade egípcia conservadora do século XVIII, que recitavam poesia com perfeição. Pela metade do século XIX, o título era usado como termo geral para as dançarinas que também eram prostitutas, e Kuchuk Hanem era uma dessas moças. (...) O que sobretudo lhe agradava na dançarina era que ela não parecia exigir-lhe nada, enquanto o "odor nauseante" dos percevejos de sua cama se misturava encantadoramente com "o aroma de sua pele, que gotejava sândalo". Depois de sua viagem, ele escrevera tranquilizadoramente a Louis Colet que "a mulher oriental não passa de uma máquina: ela não faz distinção entre um homem e outro homem. (Ibidem, p. 259)

A ideia de uma "mulher oriental" é também uma construção orientalista, "um espetáculo de feminilidade impressionante, mas verbalmente inexpressiva" (Ibidem, p. 259). E não seria essa também a mulher ideal do capitalismo patriarcal? Nesse sentido, o Orientalismo também impunha uma visão masculina de mundo. Era, segundo Said, uma "província exclusivamente masculina" (Ibidem, p. 281). Ele

> (...)via a si e a seu tema com vendas sexistas sobre os olhos. Isso é evidente de maneira particular nos escritos de viajantes e romancistas: as mulheres são em geral criaturas de uma fantasia de poder masculina. Manifestam uma sexualidade ilimitada, são mais ou menos estúpidas e, acima de tudo, insaciáveis. Kuchuk Hanem de Flaubert é o protótipo dessas caricaturas, bastante comuns em romances pornográficos (por exemplo, Aphrodite, de Pierre Louÿs) cuja inovação era valer-se do Oriente para despertar interesse. Além disso, a concepção masculina do mundo, no seu efeito sobre o orientalista praticante, tende a ser estática, congelada, eternamente fixa. A própria possibilidade de desenvolvimento, transformação, movimento humano – no sentido mais profundo da palavra – é negada ao Oriente e ao oriental. (Ibidem, p. 282).

Enfim, o Orientalismo, acaba por exercer a função de doutrina política de modo a manter a diferença que enfraquece o Oriente perante o Ocidente (Ibidem, p. 277). "A própria presença de um "campo" como o Orientalismo, sem equivalente correspondente no próprio Oriente, sugere a força relativa entre Oriente e Ocidente" (Ibidem).

As palavras "Oriente" e "Ocidente", segundo Said, não correspondem a nenhuma realidade natural, estável. E a construção de identidade "está ligada com a disposição de poder e de impotência em cada sociedade, sendo portanto tudo menos meras abstrações acadêmicas" (Ibidem, 442).

1.4.2. Uma dança híbrida "entre-lugares"?

A primeira definição que Canclini oferece em "Culturas Híbridas" é: "entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de

forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (CANCLINI, [1997] 2019, p. XIX), sendo que a palavra "discretas" está relacionada a fontes não "puras".

A hibridação surge da criatividade coletiva ou individual, em que se busca reconverter um patrimônio "para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado" (Ibidem, p. XXII). É um processo que interessa tanto aos setores hegemônicos quanto aos populares que "querem apropriar-se dos benefícios da modernidade" (Ibidem).

No texto também de Canclini, "Culturas hibridas y estratégias comunicales" de 1997, o autor continua a discussão que ocorre no seu livro. Uma perspectiva importante que ele traz, é que não se deve compreender toda política hegemônica como mera imposição do mais forte sobre o mais fraco.

> *Los estudios sobre hibridacion han desacreditado a los enfoques maniqueos que oponian frontalmente a dominadores y dominados, metropolitanos y perifericos, emisores y receptores, y, en cambio, muestran la multipolaridad de las iniciativas sociales, el caracter oblicuo de los poderes y los prestamos reciprocos que se efectuan em medio de las diferencias y desigualdades*.[15] (CANCLINI, 1997, p. 113)

Canclini cita Stuart Hall, que compreende que para entendermos as formas atuais de poder econômico e cultural é preciso lidar com o seguinte paradoxo: vivemos num mundo multinacional, mas descentrado. Ele também coloca que a hegemonia estadunidense não deve ser vista apenas como eliminação do diferente e observa múltiplos caminhos através dos quais a cultura latino-americana pode ser repenetrada sem ter suas peculiaridades destruídas.

Outro autor citado é Homi K. Bhabha que faz distinção entre hibridizações dominadas e de resistência. Bhabha dimensiona o fenômeno da hibridização como objeto linguístico situando-a em meio às relações de poder, cujas entidades promovem um espaço "*in between*" – "estar-entre" - que desafia as divisões binárias e reconhece as complexidades de seus entrelaçamentos.

Canclini também se dedica a questões e reflexões sobre o mal-estar causado pela hibridização no contexto da globalização, como o que ele chamou de homogeneização recessiva. Ele traça um panorama histórico mostrando que as políticas privatizadoras e transnacionalizadoras foram aplicadas de forma uniforme em todas as econômicas latino-americanas e relaciona isso com a deterioração da qualidade de vida de seus habitantes, do

[15] Tradução livre: "Os estudos de hibridização desacreditaram as abordagens maniqueístas que se opunham frontalmente a dominadores e dominados, metropolitanos e periféricos, emissores e receptores e, em vez disso, mostram a multipolaridade das iniciativas sociais, o caráter oblíquo dos poderes e os empréstimos recíprocos que ocorrem em meio a diferenças e desigualdades."

aumento da dívida externa e consequente redução do investimento em serviços públicos. Publicado em 1997, seu texto permanece atual quando descreve a precarização da cultura na América Latina a partir da decadência da produção de livros, filmes, fechamento de cinemas e livrarias e que há um discurso dominante de que a cultura deve se autofinanciar, gerar lucros e que é melhor ser deixada para a iniciativa privada. O mercado da dança do ventre pode ser um exemplo do que acontece quando a cultura fica restrita à iniciativa privada.

Ele aponta duas vertentes, que se dialogam entre si, que problematizam a questão da homogeneização recessiva: 1. Integração e Segregação; 2. Hibridização Equalizada.

Sobre a primeira vertente, Canclini aponta que a globalização, ao mesmo tempo que integra todos os setores no consumo, em que os consumidores definem suas práticas culturais de acordo com informações e estilos homogeneizados, ela também segrega, pois há um desigual acesso aos meios de comunicação. Ele conclui que é difícil desenvolver formas democráticas de cidadania se não houver acesso generalizado a todos esses meios de comunicação.

O segundo tópico que ele problematiza é o da hibridização equalizada, questionando o que ocorre nos meios de comunicação em que os bens simbólicos se oferecem massivamente a todos os públicos. A equalização seria um procedimento de hibridização tranquilizador que reduz pontos de resistência entre as estéticas. É como uma aparente conciliação amável entre culturas, mas que esconde a ideia de que podemos estar perto um dos outros sem nos preocuparmos em nos entendermos.

O conceito de hibridismo cultural ajuda a compreender a multiplicidade de expressões da dança do ventre nos múltiplos espaços-tempos em que elas ocorrem. Pode a dança do ventre ser pensada como não apenas como fruto de imposições coloniais, mas também como decorrente de uma interação que, ainda que fosse de poder, mantivesse um espaço entre essas forças que permitisse uma expressão não necessariamente colonizada? Nos "entre-lugares"?

> De que modo se formam sujeitos nos "entre-lugares", nos excedentes da soma das "partes" da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero etc.)? De que modo chegam a ser formuladas estratégias de representação ou aquisição de poder [empowerement] no interior das pretensões concorrentes de comunidades em que, apesar de histórias comuns de privação e discriminação, o intercâmbio de valores, significados e prioridades pode nem sempre ser colaborativo e dialógico, podendo ser profundamente antagônico, conflituoso e até incomensurável? (BHABHA, [1949] 2019, p. 20)

A dança oriental parece transitar nesses entre-lugares: entre o colonialismo, o racismo e o machismo, ela persiste e insiste em ocupar territórios hostis, agradando e incomodando.

Capítulo 2 | *Masmoudi Saghir*

Territórios na Psicologia Social

Esse capítulo visa apresentar "territórios" da Psicologia Social em que trilhei com mais intensidade: a psicologia social do trabalho, experiência estética e exercícios do olhar pelas imagens fotográficas.

2.1.Psicologia Social do Trabalho e a Multidimensionalidade de raça, gênero e classe

Entendo que essa pesquisa se insere no campo da psicologia social da arte e do trabalho pois ao buscar compreender a experiência de bailarinas orientais profissionais, foi preciso buscar elementos das estruturas sociais que compõem o atravessamento de seus/nossos corpos para entender os sentimentos de desvalorização social profissional, ao mesmo tempo em que desenvolvem suas práticas estéticas.

É uma dança que é vendida para mulheres como "empoderadora" e para "todos os corpos", mas cujas representantes são mulheres que atendem aos estritos padrões estéticos do entretenimento e com significativos protagonistas homens ditando regras numa posição hierarquicamente superior. Uma dança que se vende com narrativas de cura e autoconhecimento, mas que reforça estereótipos de gênero, e reproduz no mercado outras opressões. Uma dança que se vende com a narrativa da possibilidade de conhecimento de outras culturas, mas que, por vezes, reforça estereótipos orientalistas. Mas também uma dança que, ao reunir mulheres, muitas vezes acaba por criar diversas redes de apoio e encontros criativos, inclusive com outras culturas.

Se as estruturas sociais não forem levadas em consideração nesses fenômenos, fica muito difícil de compreender essas aparentes contradições. E penso se existiria alguma possibilidade de compreender qualquer fenômeno psicológico brasileiro sem minimamente tentar entender algumas de suas estruturas.

> O mundo que habito como acadêmica é um mundo *branco*. (...) Discursos acadêmicos sobre o social construíram a *negritude* como a/o 'Outra/o' inferior, de modo que, mesmo ao ser nomeada, a *negritude* contém um problema de relacionalidade com a *branquitude*. (...) Neste mundo *branco* eu sou um peixe de água doce nadando na água do mar. Eu sinto o peso da água... no meu corpo (NKWETO SIMMONDS, 1997, p. 226-7 *apud* KILOMBA, 2019, p, 64)

Estudar estruturas sociais fez com que eu ressignificasse toda minha formação de psicóloga na Universidade de São Paulo. Provavelmente minha pouca consciência sobre minha branquitude fez com que eu deixasse passar acriticamente pela enorme lista de zero autoras(es)

negras(os) na minha formação acadêmica num país chamado Brasil, com 56,10% da população declarada negra[16]. Perceber as estruturas sociais envolvidas no meu fenômeno de pesquisa aconteceu simultaneamente a minha experiência vivida, incluindo a vida acadêmica. Seria possível analisar um fenômeno marginal a partir das lentes de autores inseridos no centro das estruturas, naturalizados na "água do mar" de discursos que os privilegiam e que marginalizam o assunto dessa pesquisa?

Será que marcadores sociais importam para a formação da(o) psicóloga(o) brasileira(o)? Raça e gênero foram brevemente discutidos em aulas de Psicologia Social, mas não houve articulação significativa com a clínica. O tema mais aprofundado foi o da desigualdade social, com foco principalmente nas pessoas em situação de pobreza. Mas depois de Angela Davis e Lélia Gonzalez romperem com o apagamento das mulheres negras em espaços de produção de conhecimento e de poder público respectivamente nos EUA e no Brasil, parece ainda muito pouca a importância que se dá às estruturas sociais que analisam gênero e raça comparada a que se dá à classe na formação obrigatória da(o) psicóloga(o) brasileira(o) uspiana(o). O que isso diz sobre a formação que eu, junto com meus colegas da USP, tivemos?

Ainda que discutíssemos sobre uma não neutralidade da ciência, sobre a subjetividade dos autores e como isso inclusive se relacionava com as psicologias que nos foram ensinadas, os textos da formação clínica geral, onde compúnhamos noções básicas do psicológico individual vinham de contextos de uma sociedade europeia, branca, do século XX. A mulher, quando aparecia, geralmente estava no papel de paciente. Mas quando compreendemos que vivemos num país profundamente marcado por opressões da herança colonial, inserido num contexto imperialista, estruturalmente racista e sexista, com uma das maiores desigualdades sociais do mundo, que psicologia clínica é essa ensinada que pouco leva em conta os atravessamentos psíquicos das estruturas sociais tão significativos de nossa experiência, como o racismo e o sexismo?

"A desgraça e a desumanidade do branco consistem em ter matado o homem em algum lugar. Consiste, ainda hoje, em organizar racionalmente essa desumanização." (FANON, 2008, p. 190). Quem estamos matando com nossa epistemologia branca, masculina e europeia na formação do psicólogo brasileiro? E, sem ter uma sólida formação acerca dessas estruturas sociais, que ideologia está por trás dessa formação?

[16] Fonte: https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2019/11/20/consciencia-negra-numeros-brasil/ (acesso em 08 de agosto de 2020).

> Meu interesse aqui é sugerir que o consenso liberal geral de que o "verdadeiro" conhecimento é fundamentalmente apolítico (e, inversamente, que o conhecimento manifestamente político não é conhecimento "verdadeiro") confunde as circunstâncias políticas altamente organizadas, embora de forma obscura, que prevalecem no momento em que o conhecimento é produzido. É ainda mais complicado compreender isso hoje em dia, quando o adjetivo "político" é usado como um rótulo para desacreditar qualquer obra que ousa violar o protocolo da pretensa objetividade suprapolítica. (SAID, [1978] 2007, p. 38)

Quais são as circunstâncias políticas altamente organizadas por traz do conhecimento em psicologia? Essa situação abriu o chão em que eu caminhava a ponto de eu considerar que, talvez, aqui não fosse lugar para discutir sobre dança oriental. Isso vai se refletir em uma pesquisa pouco teorizada em psicologia, mas que procura, na prática, ser uma forma de cuidado com esse grupo, do qual também faço parte, de dançarinas orientais em São Paulo, a partir da experiência compartilhada com essas participantes.

Uma pesquisa mais aprofundada sobre essa formação da Universidade de São Paulo talvez precise ser feita. De qualquer forma, foi na psicologia social que encontrei a possibilidade de aprofundar a compreensão de algumas experiências humanas dialogando com esses recortes sociais que nos atravessam. Essa pesquisa, portanto, é ainda marcada por essa formação branca, masculina e eurocêntrica. Há a inserção de autoras(es) marginais nesta formação, autoras(es) estas(es) que me auxiliaram e com as(os) que ainda estou aprendendo a perceber o eurocentrismo colonialista de algumas lentes que me formaram e ainda formam psicólogas(os) num espaço poderosamente simbólico no Brasil, que é a Universidade de São Paulo. Essa pesquisa é um exercício de olhar em transição.

Minha atenção maior para a questão de gênero, que me fez querer investigar isso mais profundamente, se iniciou com provocações artísticas. Não foi em ambientes educacionais, mas nos museus, na dança, na literatura. Mesmo tendo sofrido, como mulher, muitos assédios e silenciamentos ao longo da vida, eu estive imersa numa ficção social de naturalização desses eventos. Mas se como psicóloga clínica eu não souber nomear um episódio de racismo, como poderei efetivamente trabalhar com uma(um) paciente racializada(o)? Se eu não souber nomear junto da paciente mulher que ela sofreu um estupro do marido, que escuta ofereço?

Segundo Kilomba (2019, p. 94), raça e gênero são inseparáveis.

> "Raça" não pode ser separada do gênero nem o gênero pode ser separado da "raça". A experiência envolve ambos porque construções racistas baseiam-se em papéis de gênero e vice-versa, e o gênero tem um impacto na construção de "raça" e na experiência do racismo. O mito da mulher *negra* disponível, o homem *negro* infantilizado, a mulher muçulmana oprimida, o homem muçulmano agressivo, bem como o mito da mulher branca emancipada ou do homem branco liberal são exemplos de como as construções de gênero e de "raça" interagem. (KILOMBA, 2019, p. 94)

Mesmo entre tantas mulheres acadêmicas no Instituto de Psicologia, tive dificuldade no início das investigações na pós-graduação em compreender a pouca importância desse assunto. Mas a citação acima me fez perceber que, talvez, o Instituto de Psicologia da USP, mesmo com bastantes mulheres, na época em que fiz graduação (2010-2014) eram ainda mulheres vivendo o mito da mulher branca emancipada, o mito que também pairava (e ainda às vezes paira) sobre mim.

Considero a arte, então, a porta de entrada para as questões que me trouxeram aqui e a psicologia social uma possibilidade de caminho em que precisei dar uma certa cavada. Não pretendo responder a todas essas problemáticas levantadas, mas deixar registrado um desabafo acadêmico que permeia a trajetória dessa pesquisa.

O recorte para o campo do trabalho se deu porque, diferente do campo amador, as opressões e preconceitos ficam mais evidentes pelas relações que envolvem poder e dinheiro. Ao recortar a experiência das bailarinas orientais no campo profissional, essa pesquisa acaba por se inserir também no campo da Psicologia do Trabalho. No entanto, a leitura de base que me auxiliou a pensar a questão do corpo mulherificado e racializado no trabalho, foi a pesquisa de Silvia Federici publicada no livro *"Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva"*; o texto "Trabalho feminino e sexualidade" de Margareth Rago publicado em *"História das Mulheres no Brasil"*, "A Mulher negra no mercado de trabalho" de Beatriz Nascimento, o livro "Gênero e trabalho no Brasil e na França: perspectivas interseccionais" organizado por Abreu, Hirata e Lombardi.

Entendo que, pelo menos no contexto brasileiro, é muito difícil pensar o campo do trabalho sem levar em consideração a multidimensionalidade de raça, gênero e classe.

Rago nos oferece um breve histórico do trabalho feminino no Brasil. Segundo a autora, "lidamos muito mais com a construção masculina da identidade das mulheres trabalhadoras do que com sua própria percepção de sua condição social, sexual e individual" (Rago, 2017, p. 579). Com a industrialização brasileira iniciada entre 1840 e 1860, havia uma presença significativa de mulheres e crianças imigrantes, força de trabalho abundante e barata, principalmente em indústrias de fiação e tecelagem. Chegavam a trabalhar 18 horas por dia em algumas fábricas. Conforme a industrialização foi avançando, as mulheres foram gradativamente sendo expulsas das fábricas.

> As barreiras enfrentadas pelas mulheres para participar do mundo dos negócios eram sempre muito grandes, independentemente da classe social a que pertencessem. Da

> variação salarial à intimidação física, da desqualificação intelectual ao assédio sexual, elas tiveram sempre de lutar contra inúmeros obstáculos para ingressar em um campo definido – pelos homens – como "naturalmente masculino" (RAGO, 2017, p. 582)

Com essa expulsão, enquanto em 1872 as mulheres eram 76% da força de trabalho nas fábricas, em 1950 eram apenas 23%.

> As mulheres negras, por sua vez, após a Abolição dos escravos, continuariam trabalhando nos setores os mais desqualificados recebendo salários baixíssimos e péssimo tratamento. Sabemos que sua condição social quase não se alterou, mesmo depois da Abolição e da formação do mercado de trabalho livre no Brasil. (...) Contrastando com o texto das notícias que relatavam crimes passionais ou "batidas policiais" nos bordéis e casas de tolerância, nos jornais, as fotos ilustrativas revelavam meretrizes brancas, finas e elegantes, lembrando muitas vezes as atrizes famosas da época. (Ibidem)

Ou seja, historicamente, além da mulher ser desvalorizada como trabalhadora, o recorte racial se faz fundamental para entendermos com mais profundidade as opressões que atuam no campo do trabalho socialmente constituído como feminino. Além disso, igualmente a essa época descrita por Rago, as capas das revistas de dança do ventre dos últimos anos são majoritariamente estampadas por bailarinas orientais brancas. A primeira bailarina oriental negra a estampar a capa da Revista Shimmie, uma revista famosa no mercado da dança do ventre desde 2010, foi em 2017.

Também chama atenção aos olhos de Rago (2017) a frequente associação entre a mulher no trabalho e a moralidade social. "No discurso de diversos setores sociais, destaca-se a ameaça à honra feminina representada pelo mundo do trabalho" (RAGO, 2017, p. 585). Uma visão que, segundo esta autora, está associada a direcionar a mulher para a fora da vida pública. Muitos argumentavam (e até hoje escutamos isso, como na fala da atual "Ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos", Damares, de que a mulher deveria ficar em casa[17]) que o trabalho fora de casa destruiria a família. Nesse sentido, o governo brasileiro atual parece estar bastante alinhado com o machismo do século XX.

Lá pelos anos 20 do séc. XX, as mulheres da classe média e operária passaram a participar mais ativamente do universo social e cultural que estava emergindo. Mas mesmo com a modernização, "as relações familiares continuavam a se pautar por um forte moralismo, tanto nas camadas ricas quanto nas mais pobres da sociedade" (Ibidem, p. 587).

Ainda na década de 1920, com a modernização, mulheres foram sendo incorporadas no mercado de trabalho e esfera pública, mas com questões relativas ao seu corpo sendo sempre

[17] Ver em: https://revistaforum.com.br/mulher/cotada-para-ministra-pastora-damares-cre-que-mulher-nasce-para-ser-mae-e-deveria-ficar-em-casa/ (acesso em 18 de agosto de 2020)

amplamente discutidas. “Enquanto o mundo do trabalho era representado pela metáfora do cabaré, o lar era valorizado como o ninho sagrado que abrigava a “rainha do lar” e o “reizinho da família”.” (Ibidem, p. 588). Já se passou um século e o conflito dessas imagens, do cabaré e da dona de casa, na mulher que trabalha, ainda estão presentes.

Fazendo um recorte de classe, Rago descreve que as mulheres da elite ao iniciarem suas carreiras como médicas, advogadas, pintoras, pianistas, eram constante alvos do moralismo dominante, sendo acusadas de desagregarem a família. Já as trabalhadoras pobres eram consideradas ignorantes, irresponsáveis e incapazes, “tidas como mais irracionais que as mulheres das camadas médias e altas, as quais, por sua vez, eram consideradas menos racionais que os homens” (Ibidem, p. 589).

É importante ressaltar a seguinte citação sobre o trabalho braçal, muito atrelado ao trabalho corporal no imaginário das classes dominantes:

> No imaginário das elites, o trabalho braçal, antes realizado em sua maior parte pelos escravos, era associado à incapacidade pessoal para desenvolver qualquer habilidade intelectual ou artística e à degeneração moral. Desde a famosa “costureirinha”, a operária, a lavadeira, a doceira, a empregada doméstica, até a florista e a artista, as várias profissões femininas eram estigmatizadas e associadas a imagem de perdição moral, de degradação e de prostituição. (Ibidem, p. 589).

Observamos, desta maneira, que assim como no Egito, o Brasil também carrega historicamente uma estigmatização social do trabalho feminino artístico, costumeiramente associado à prostituição. Também nos anos 20 e 30,

> (...) a figura da “mãe cívica” passa a ser exaltada como exemplo daquela que preparava física, intelectual e moralmente o futuro do cidadão da pátria, contribuindo de forma decisiva para o engrandecimento da razão. A imagem de Santa Maria foi fortemente valorizada, enquanto nas artes a figura da “mulher fatal”, poderosa, ameaçadora e demoníaca, como Salomé, invadia o palco e fazia grande sucesso. Quase todas as atrizes desse período, Theda Bara e Louis Brooks no cinema, interpretaram Cleópatra, Laís, Circe, Eva, Dalila ou Salomé, esta que, com a dança voluptuosa dos sete véus, conseguira a cabeça de João Batista. (Ibidem, p. 592)

A dança do ventre está inserida no imaginário coletivo como uma dança da mulher fatal, como uma dança em que as mulheres transitam por essa imagem. Mas no contexto brasileiro, o conflito com a imagem da “Santa Maria” é recorrente. Rago, nesse texto que aprofunda outras movimentações históricas importantes como as mulheres nas lutas de classe, aponta os contextos em que uma série de códigos sociais e morais foram estabelecidos.

Enquanto o período de modernização brasileiro foi significativo para a construção de valores morais e culturais sobre a presença da mulher branca no trabalho, o período colonial deixou marcas no lugar social que até hoje repercutem no trabalho e na vida das mulheres

negras. Segundo Beatriz Nascimento, a "grosso modo", o papel das mulheres negras não mudou muito em relação ao período escravocrata. É preciso entender que na época colonial, as hierarquias eram assim estabelecidas. A análise histórica de Nascimento mostrou que mulheres negras ainda se encontram na mais baixa posição da hierarquia social, e que ainda sofrem com o imaginário que foi construído sobre sua existência marcada pela subordinação e exploração sexual.

> Com representações baseadas em estereótipos de que sua capacidade sexual sobrepunha a das demais mulheres, de que sua cor funciona como atrativo erótico, enfim, de que o fato de pertencer às classes pobres e a uma raça "primitiva" a faz menos oprimida sexualmente, tudo isso facilita a tarefa do homem em exercer sua dominação livre de qualquer censura, pois a moral dominante não se preocupa em estabelecer regras para aqueles carentes de poder econômico. (ARRUDA, A. et al, 2019, p. 263).

Além disso, segundo Nascimento, elas são geralmente recrutadas para trabalhos domésticos nas áreas urbanas e permanecem como trabalhadoras nas áreas rurais e esse papel, como herança do período colonial, se deve às mulheres serem negras e a seus ascendentes terem sido escravizados.

Entre as participantes da pesquisa, apenas uma se identifica como negra. Uma se identifica como parda, uma como latina e duas como brancas. Acho importante ressaltar que a busca das profissionais, inicialmente, tinha sido em função do destaque que elas têm na cena atual da dança do ventre em São Paulo e pelas diferentes visões que apresentam sobre a dança oriental. Giesbrecht (2019), no entanto, já fez um recorte social preciso da maioria das praticantes de dança do ventre em São Paulo, sendo elas(es) inseridas principalmente na classe média. O processo de profissionalização, assim como o de muitas carreiras, envolve um investimento financeiro inicial em cursos, figurinos e até viagens que podem ser empecilhos para mulheres de classes sociais mais baixas.

Entre a margem e o centro, as bailarinas orientais profissionais que pesquiso são mulheres trabalhadoras, artistas, brasileiras. Como classe trabalhadora, achei importante ressaltar esse breve contexto histórico. No entanto, numa sociedade que atribui desvalor ao corpo de mulheres sempre em função da sexualidade, isso toma outras proporções nas tensões vividas por bailarinas orientais que já recebem o estereótipo orientalista da "mulher oriental", que estaria disponível para servir sexualmente o homem. A constante associação entre bailarinas orientais e prostituta, carrega essa historicidade, tanto quanto quaisquer mulheres desviantes de uma imagem virginal.

Silvia Federici, ao traçar o desenvolvimento do capitalismo de uma perspectiva feminista, demonstra em *Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva* como processos históricos ocorridos na Europa entre o feudalismo e o capitalismo são responsáveis por uma intensa desvalorização da mulher que está presente até hoje em sociedades com sistema econômico capitalista. Segundo Federici, foram "sujeitos femininos que o capitalismo precisou destruir: a herege, a curandeira, a esposa desobediente, a mulher que ousa viver só, a mulher *obeah* que envenenava a comida do senhor e incitava os escravos à rebelião" (2017, p. 24). Uma das motivações para a escrita deste livro, é o que ela considerou ser um retorno à caça às bruxas e, um dos países citados, foi o Brasil, além da intensificação da violência contra mulheres.

Primeiramente, é importante ressaltar que Federici (2017) utiliza embasamentos teóricos de Marx e Foucault, porém com certos afastamentos inserindo seu olhar feminista. Sustenta a tese de que o capitalismo se fundamenta em acumulação primitiva, e se afasta de Marx em duas vias. A primeira é que:

> Enquanto Marx examina a acumulação primitiva do ponto de vista do proletariado assalariado de sexo masculino e do desenvolvimento da produção de mercadorias, eu a examino do ponto de vista das mudanças que introduziu na posição social das mulheres e na produção da força de trabalho. Daí que a minha descrição da acumulação primitiva inclui uma série de fenômenos que estão ausentes em Marx e que, no entanto, são extremamente importantes para a acumulação capitalista. Entre esses fenômenos estão: i.) o desenvolvimento de uma nova divisão sexual do trabalho; ii.) a construção de uma nova ordem patriarcal, baseada na exclusão das mulheres do trabalho assalariado e em sua subordinação aos homens; iii.) a mecanização do corpo proletário e sua transformação, no caso das mulheres, em uma máquina de produção de novos trabalhadores. E, o que é mais importante, coloquei no centro da análise da acumulação primitiva a caça às bruxas dos séculos XVI e XVII: sustento aqui que a perseguição às bruxas, tanto na Europa quanto no Novo Mundo, foi tão importante para o desenvolvimento do capitalismo quanto a colonização e a expropriação do campesinato europeu de suas terras. (FEDERICI, 2017, p. 26)

Outro ponto em que ela se distancia de Marx, é que mesmo que ele tivesse consciência das atrocidades do desenvolvimento capitalista, ele o considerava como uma fase importante para a libertação humana. Nisso, Federici (2017) discorda diametralmente, considerando que a cada avanço da globalização capitalista, aspectos da mais violenta acumulação primitiva aconteciam sendo que entre elas está a degradação da mulher. Segundo ela, Marx nunca teria feito aquela suposição caso tivesse visto a história do ponto de vista das mulheres.

Na sociedade capitalista, a

> "feminilidade", assim, foi construída como uma "função-trabalho que oculta a produção da força de trabalho sob o disfarce de um destino biológico, a história das mulheres é a história das classes, e a pergunta que devemos nos fazer é se foi

> transcendida a divisão sexual do trabalho que produziu esse conceito particular" (Ibidem, p. 31)

O corpo, "a respeito do controle exercido sobre a função reprodutiva das mulheres, dos efeitos dos estupros e dos maus-tratos e da imposição da beleza como uma condição de aceitação social" (Ibidem, p. 32), sempre foi uma pauta para o movimento das mulheres, ativistas e teóricas feministas. Uma das linhas demonstradas por Federici é que na sociedade capitalista

> (...) o corpo é para as mulheres o que a fábrica é para os homens trabalhadores assalariados: o principal terreno de sua exploração e resistência, na mesma medida em que o corpo feminino foi apropriado pelo Estado e pelos homens, forçado a funcionar como um meio para a reprodução e a acumulação de trabalho. (...) Calibã e a bruxa também corrobora o saber feminista que se nega a identificar o corpo com a esfera do privado e, nessa linha, fala de uma "política do corpo". Além disso, explica como para as mulheres o corpo pode ser tanto uma fonte de identidade quanto uma prisão, e por que ele tem tanta importância para as feministas, ao mesmo tempo que é tão problemática a sua valoração. (Ibidem, p. 34)

As bailarinas orientais, como todas as mulheres trabalhadoras no sistema capitalista, vivem essa dicotomia: a exploração de seus corpos e movimentos de resistência para lidar com um sistema que historicamente as desumaniza e as desvaloriza. Essas raízes históricas nos ajudam a compreender, por exemplo, a associação recorrente de algumas bailarinas orientais entre beleza e poder. Se submeter a padrões de beleza agrega mais valor social e é por isso que tantas mulheres investem tanto em produtos de beleza – mesmo quando dizem que é para se sentirem bem consigo mesmas, é difícil dissociar do aprendizado que se têm ao longo da vida de serem mais valorizadas e sentirem mais bem-estar quando são socialmente aceitas ou desejadas pela sua aparência física, conferindo-lhe o sentimento de mais poder -. Ter seu valor como trabalhadora e/ou artista dependente disso é desumano, pois padrões de beleza só podem ser concretizados nas imagens manipuladas, só podem ser realizados no campo do objeto. Há quem negue a beleza por isso, por ter a compreensão de que é um recurso do capitalismo para manter a existência de seres não homens cis hetero branco, subalternizados, cuja aceitação como ser humano depende de uma série de regras de beleza. Quando mulheres expressam sua humanidade, elas são podadas para retornarem ao lugar de objeto.

No entanto, há uma maneira como essas bailarinas se apropriam da beleza, para si mesmas e na forma de ensinar suas alunas, ampliando os significados de beleza, de uma forma não restrita aos padrões socialmente impostos – o que talvez nos ajude a compreender essa frequente associação entre beleza e poder -. Como as mulheres se apropriam da beleza e a ressignificam é algo importante. Olhar para as bailarinas orientais profissionais como submissas aos padrões de beleza, sem olhar mais profundamente como elas se apropriam disso, seria

também a repetição de um olhar machista que as subjuga, as subestima, as inferioriza, e a repetição de um olhar orientalista que imagina a mulher "oriental" e/ou "árabe" como submissa. Esse olhar é raso e pouco frutífero para compreender a relação que elas têm com a beleza. Mas é importante sim ressaltar que os padrões de beleza estão presentes e que no campo profissional isso é mais exigido das bailarinas, isso faz a diferença sobre quem é chamada para dançar num casamento ou num evento importante, para compor uma companhia de dança ou um grupo profissional. Às vezes a forma do corpo da bailarina é mais importante do que sua técnica e experiência com dança. Mesmo que bailarinas orientais profissionais tenham corpos mais diversos do que bailarinas clássicas, a ponto de ser uma pergunta muito frequente: "dança do ventre dá barriga?", já que ainda não estamos acostumadas(os) a ver bailarinas e dançarinas com mais gordura abdominal, vide bailarinas do Faustão (só tem mulheres com pouca gordura abdominal dançando), existe uma estrutura poderosa da qual ainda não conseguimos nos livrar e que ainda nos aprisiona com certas regras. Por isso os conceitos de "estratégia" e "tática" de Michel de Certeau serão tão importantes para compreendermos um pouco melhor essas experiências e suas funções.

2.2. Estética social

Segundo Berleant (2005a), experiência estética se refere a um conjunto de fatores que acontecem em integração. São eles: aceitação, percepção, sensibilidade, descoberta, singularidade, reciprocidade, continuidade, engajamento e multiplicidade.

A aceitação implica uma abertura para a experiência, com suspensão do julgamento. A percepção, experiência básica humana, é predominante na apreciação estética. Não é pura sensação, já que muitos fatores moldam nossa consciência sensorial:

> *Many factors shape our sensory awareness, from the phisiology of the brain and other organic functions, to the formative influences of education and the other cultural institutions and practices that construct our belief system, affect our responses, and contribute to the many-layered complexity of perception.*[18] (BERLEANT, 2005a)

A sensibilidade é o centro da experiência perceptiva, por meio dos sentidos: visão, audição, tato, olfato, paladar e cinestesia. Eles acontecem juntos na apreciação estética. A descoberta se refere a situações antes não percebidas ou ignoradas, que se tornam importantes, abrindo a possibilidade perceptiva para novos objetos e situações. A singularidade da

[18] Tradução livre: "Muitos fatores moldam nossa consciência sensorial, desde a fisiologia do cérebro e outras funções organizacionais, até as influências formativas da educação e outras instituições e práticas culturais que constroem nosso sistema de crenças, afetam nossas respostas e contribuem para a complexidade multifacetada de percepção."

experiência estética tem a ver com a natureza única da percepção de cada corpo, em cada temporalidade, historicidade, repertório pessoal e cultural. A reciprocidade é a afetação entre os elementos inseridos na relação da experiência estética, e a continuidade é característica da experiência vivida, em que esses fatores se mesclam um com os outros - as divisões se dissipam em continuidades.

O conceito de engajamento estético une todas essas características de uma estética contextual e renuncia à tradicional ideia que separa a(o) apreciadora(or) de um objeto de arte, pois segundo Berleant (2005a) isso é uma barreira para o envolvimento participativo que a arte encoraja. E multiplicidade é concernente à característica da própria experiência que não é confinada a um tipo de objeto ou lugar: as ocasiões para a experiência estética são ilimitadas. O campo estético é onde as dimensões objetivas, perceptuais, criativas e performativas são vividas como um todo.

Ampliando esse campo para situações sociais, outros fatores são incluídos para compreender a experiência estética: participante, local, condições sociais, historicidade, temporalidade, cultura, tradições. Assim, segundo Berleant (2005a) a estética social é a estética da situação, é contextual. Engloba a integração entre pessoal e social.

No contexto social, uma das funções da arte é alterar a percepção e ampliar as possibilidades da experiência. E inclui, segundo Berleant (2005b), acostumar pessoas a ideias não familiares, cultivando sensibilidade.

> *The social evaluation of a work of art rests, then, on how it contributes to the development and enhancement of perceptual consciousness, consciousness that is always bound to history and culture. While not the only source of artistic value, the social domain is always present as an important factor.*[19] (BERLEANT, 2005b, p. 193)

Além disso, Berleant (2005b) também escreve que as artes não só performam uma função social por seus processos internos, mas também demonstram as sociedades a que servem. E seu valor social reside em criar experiências e nos confrontar com as múltiplas camadas de sensações, significados e ações (Ibidem, p. 195). Os fundamentos para avaliar a arte, nesse sentido, estão relacionados ao grau de presença e consciência que elas oferecem num tempo e espaço particulares. Uma arte que nos coloca em letargia, nos afasta da presença do

[19] Tradução livre: "A avaliação social de uma obra de arte repousa, então, em como ela contribui para o desenvolvimento e a valorização da consciência perceptiva, consciência que está sempre ligada à história e à cultura. Embora não seja a única fonte de valor artístico, o domínio social está sempre presente como um fator importante."

mundo, teria menos valor social. Berleant, então, conclui: "*My conclusion, then, is paradoxical: The social value of the arts is greatest when they follow their own genius free of social and political constraints. And their success in engaging us in the world of their time and place is the mark of that value.*"[20] (Ibidem p. 196).

Por fim, Berleant (Ibidem, p. 197) entende que forças que atuam externamente para moldar as atividades artísticas (políticas, econômicas, sociais, religiosas e ideológicas) restringem e diminuem essa fonte criativa de cultura.

Assim, a arte tem potencial de nos engajar esteticamente com o mundo, no seu tempo e espaço específicos. E a ampliação de experiências provocadas pelas descobertas, tem potencial de ampliar nossa consciência para as ideologias sobre as quais estão apoiadas a estratégia vigente. Mas não sendo isso do interesse dos privilegiados por ela, essas artes só poderiam vir das práticas táticas, onde há, teoricamente, mais restrição de atuação, mas também onde a criatividade é função de resistência subjetiva.

Adorno, um dos filósofos da arte do século XX, entende que há uma crise da cultura no modelo capitalista em que há maior controle sobre as pessoas.

> Pressupondo-se que a criação de obras de arte depende da existência de liberdade dos seus sujeitos, a criação fica dificultada exatamente por uma tendência à colonização de todas as representações e sentimentos por parte do sistema econômico, mesmo numa situação de democracia política formal. Esta, aliás, faz que as pessoas imaginem-se livres, quando, na verdade, todo o seu comportamento é tentativamente previsto e esquematizado, no sentido de um controle cada vez maior (por exemplo, no resultado de eleições).
>
> (...)
>
> Um ponto de partida importante da estética de Adorno é que a obra de arte é algo diametralmente oposto à "mercadoria cultural". Enquanto aquela surge do impulso libertador formado na interioridade de um sujeito (digno do nome, no sentido de submisso), mediado pelo domínio técnico do seu *métier* artístico, o produto da indústria cultural é algo produzido sob medida para contemplar, de modo imediato e aprisionador, anseios não realizados das massas (e que, por definição, nunca serão satisfeitos), garantindo o lucro de hoje dos seus agentes e, por extensão, o lucro de sempre de todo o sistema capitalista oligopolizado. (DUARTE, 2012, pp. 39-40)

Compreendendo estética como teoria da sensibilidade (BERLEANT, 2015, p. 3), e como um instrumento moral e político para o desenvolvimento de novos pensamentos na estética social e política (Ibidem), outro conceito importante na teoria de Berleant é o de "*co-optation of sensibility*" (cooptação da sensibilidade). Guiado pela ideia de liberdade de Spinoza,

[20] Tradução livre: "Minha conclusão, então, é paradoxal: o valor social das artes é maior quando seguem seu próprio gênio, livre de restrições sociais e políticas. E seu sucesso em nos engajar no mundo de seu tempo e lugar é a marca de seu valor."

que considera livre o ser humano que faz escolhas a partir da razão, não se deixando levar apenas por sentimentos e opinião, o autor aborda no artigo "*The co-optation of sensibility and the subvertion of beauty*" (2015) o assunto da emancipação humana, uma preocupação moral e política no campo da estética social. Ele demonstra como nossa sensibilidade estética pode ser sutilmente apropriada e explorada para fins lucrativos. Sua crítica enfatiza esse modelo empresarial que visa apenas lucro como formato universal para a ordem social.

O ser humano possui uma necessidade estética e um impulso para o engajamento estético. "*The impulse to engage in aesthetic experience is, I think, widely shared though mostly undeveloped. It is important that we recognize it. It is important that we cultivate it.*"[21] (Ibidem, p. 6). Berleant demonstra que essa capacidade pode ser facilmente explorada:

> *When "the public" is transformed into "the consumer", everyone is vulnerable. Not only is our desire for sensbile experience taken over, our very sensibility is corrupted by isolating and exaggerating it. Our impulse for beauty, for delight, for sensory satisfaction is widely appropriated in the service of maximizing profit at the expense of the pleasure and fulfillment of individual people and of society as a whole. This is the co-optation of sensibility*.[22] (Ibidem).

Entre os diversos exemplos que o autor deste artigo fornece, está o do excesso de açúcar nos alimentos e o da pornografia. No primeiro caso, Berleant (2015) demonstra como há açúcar em boa parte dos alimentos industrializados e que o seu excesso reduz a sensibilidade de nosso paladar, além de ter implicações para a saúde sendo associado a síndromes metabólicas como obesidade, diabetes e doenças cardíacas. Além disso, é uma substância viciante e cumpre um papel no consumo de outras substâncias aditivas, como bebidas alcóolicas. Sobre o segundo caso:

> *The pornography industry profits enormously from appropriating people's normal erotic sensibility, removing it from feelings of caring and the richness of complex human relationships, narrowing it into pure titillation, and exaggerating it by excess in order to stimulate erotic feelings by focusing on pure sensuality.*[23] (Ibidem, p. 9)

[21] Tradução livre: "O impulso de se envolver na experiência estética é, creio eu, amplamente compartilhado, embora em grande parte não desenvolvido. É importante que o reconheçamos. É importante que o cultivemos".
[22] Tradução livre: "Quando "o público" se transforma em "consumidor", todos ficam vulneráveis. Não apenas nosso desejo de experiência sensível é assumido, mas nossa própria sensibilidade é corrompida por isolá-la e exagerá-la. Nosso impulso para a beleza, para o deleite, para a satisfação sensorial é amplamente apropriado a serviço da maximização do lucro em detrimento do prazer e da realização das pessoas individuais e da sociedade como um todo. Essa é a cooptação da sensibilidade."
[23] Tradução livre: "A indústria da pornografia lucra enormemente ao se apropriar da sensibilidade erótica normal das pessoas, removendo-a dos sentimentos de carinho e da riqueza de relações humanas complexas, estreitando-a em pura excitação e exagerando-a em excesso a fim de estimular sentimentos eróticos ao focar na pura sensualidade."

Os extremos sensoriais reduzem a sensibilidade perceptual, a ponto de só ser possível perceber estímulos grosseiros: "*The quality of human life declines preciptously when whole regions of perceptual experience are distorted, impaired or inaccessible*"[24] (Ibidem, p. 12).

Segundo Berleant, há um padrão por trás dessas práticas que é importante isolar e identificar. O problema não está em gostar desses estímulos excessivos, a crítica do autor consiste no objetivo lucrativo que há implícito nessa manipulação sensorial, independente de efeitos prejudiciais à saúde e ao bem-estar, prejudicando quaisquer processos de emancipação humana, contribuindo para o contrário deles. Segundo Federici

> Nada sufoca tão efetivamente nossa vida quanto a transformação em trabalho das atividades e das relações que satisfazem nossos desejos. Do mesmo modo, é pelas atividades do dia a dia, através das quais produzimos nossa existência, que podemos desenvolver a nossa capacidade de cooperação, e não só resistir à nossa desumanização, mas aprender a reconstruir o mundo como um espaço de educação, criatividade e cuidado. (FEDERICI, 2019, p. 19).

Há uma concepção implícita nesse trecho sobre o caráter desumanizador que tem o trabalho nas condições do sistema capitalista atual e compreendo haver um diálogo possível com o conceito de cooptação da sensibilidade, no sentido de que quando o lucro é o objetivo maior, apropria-se da capacidade humana para o sensível, subvertendo-a em mera consumidora e, nesse movimento, há uma certa desumanização. No ditado popular brasileiro "o trabalho dignifica o homem", muito provavelmente é o "homem", mas ainda faltou especificar que homem.

Essa discussão é importante pois, ao mesmo tempo em que verificaremos como há uma série de elementos dançantes que constroem uma potencial experiência estética engajada, outros atravessamentos ocorrem quando a dança se torna mercadoria e, se por um lado, há toda uma indústria cultural que exige um excesso de estímulos impactantes dançantes, existe, por parte das bailarinas pesquisadas, uma tentativa de resguardar certas sutilezas que exigem um relação temporal diferente das exigências do mercado, em valores como saborear os movimentos, se colocar imersa e circularmente na música, ter consciência do corpo, dos ossos à pele... elementos que serão mais profundamente discutidos ao longo dessa dissertação.

E, longe de encerrar acerca do caráter artístico da dança do ventre, nessa pesquisa ela será compreendida como uma série de práticas estéticas, atravessadas por narrativas, culturas, tradições, estruturas sociais e fantasias coletivas. Uma dança que se engendra num contexto de

[24] Tradução livre: "A qualidade de vida humana diminui vertiginosamente quando regiões inteiras de experiência perceptiva são distorcidas, prejudicadas ou inacessíveis."

intenso colonialismo e, portanto, sob uma ideologia patriarcal, eurocêntrica, racista e binária. Mas que carrega traços de resistência de grupos de pessoas que não foram passivas nesses processos. A ideia de liberdade, portanto, parece algo distante e a criatividade tática parece ser o terreno possível para essa dança. Pois, sendo a dança oriental um tipo de performance do "feminino" socialmente estabelecido, ela se limita a responder no binarismo das estruturas de poder dominantes. O que é curioso é a criatividade e a vida que se faz, apesar disso. Há multiplicidade no encontro com novas possibilidades de performar femininos, assim como a possibilidade de, nas salas de aulas, mulheres encontrarem-se e terem um espaço de expressão mais livre. Elas têm a possibilidade de performar, inclusive, "femininos" que, além dos estereótipos, podem colocar em cheque algumas noções de feminino. As manifestações diversas de dança do ventre ao redor do globo, com essa proposta de performar um "feminino", demonstram como "feminino" não é um conceito universal, mas constructos sociais que variam culturalmente.

Com pé no chão, leitura musical predominantemente percussiva e movimentos fortes, Randa Kamel[25] definitivamente não é o que se espera de um feminino delicado e sinuoso. Já a lenda viva, Dina Talaat[26], está longe de corresponder certos padrões, principalmente eurocêntricos de feminino. Sinuosa e expressiva, é uma das dançarinas mais prestigiadas no mundo. No Brasil, ela é amada ou odiada: há quem a chame de vulgar pela quantidade de pele à mostra, há quem deslegitime sua qualidade como dançarina por suas linhas posturais e "acabamentos" dos dedos, como se houvesse um jeito específico e correto para isso com base em outras danças. Essa provocação revela uma série de ideias sobre o que é "feminino", sobre o lugar do "feminino", e sobre uma ideia de dança e de arte, muitas vezes com referência no balé clássico.

Como prática estética, é finita, temporal – se for registrada, temos acesso ao vídeo da dança, à foto da dança, ao relato da dança, nunca à dança. Diferentemente de uma escultura ou de uma pintura, a dança oriental, principalmente quando solo improvisada, como no teatro ou num show de jazz, **se faz** e **é** ao mesmo tempo. No campo profissional, entende-se que o corpo da bailarina oriental precisa de um certo repertório e preparo, e que o "fazer" da obra seriam essas experiências de preparo anterior. Mas o corpo que dança leva muito mais do que um

[25] Vídeo de uma performance de mise em scene (rotina oriental que troca na entrada em cena da bailarina) da Randa Kamel em 2019: https://www.youtube.com/watch?v=MWPKDzL-8gc (acesso em 07 de setembro de 2020).
[26] Vídeo de Dina dançando Sirt el Hob (tradução livre: "falando de amor", música de Om Kalthoum) no Hotel Semiramis, no Cairo: https://www.youtube.com/watch?v=MEm2o3Kqzu8 (acesso em 07 de setembro de 2020).

repertório técnico para o palco: leva um corpo inteiro. O corpo que dança não é só um repositório de shimmies, giros e ondulações, mas um que se engaja no momento presente: dançar impõe uma relação com a gravidade, com o chão, com a temperatura, com os sons e cheiros, com outros corpos no ambiente. Se confunde com o tempo - não dá para fazer e depois mostrar, o fazer e se mostrar acontecem simultaneamente. A partir da experiência de campo, foram observadas algumas características e qualidades estéticas as quais costumam ser o motivo principal pela escolha dessa carreira.

2.3.Exercícios de olhar pelas imagens fotográficas

Michelle Perrot em *Minha história das mulheres* descreve a dificuldade de se escrever sobre história das mulheres pois seus vestígios e documentos foram e ainda são frequentemente apagados ou destruídos. No entanto, há uma "avalanche de imagens", geralmente feita por homens. "Os muros e as paredes da cidade estão saturados de imagens de mulheres. Mas o que se diz sobre sua vida e seus desejos?" (PERROT, 2017, p. 24).

> Podemos nos perguntar sobre a maneira pela qual as mulheres viam e viviam suas imagens, se as aceitavam ou as recusavam, se se aproveitavam delas ou as amaldiçoavam, se as subvertiam ou se eram submissas. Para elas, a imagem é, antes de mais nada, uma tirania, porque as põe em confronto com um ideal físico ou de indumentária ao qual devem se conformar. Mas também é uma celebração, fonte possível de prazeres, de jogos sutis. Um mundo a conquistar pelo exercício da arte, como é mostrado por Marie-Jo Bonnet num livro que renova a abordagem desse assunto (*Les Femmes dans l'art*, 2004). (...) Sem dúvida é necessário abandonar a ideia de que a imagem nos traz um painel da vida das mulheres. Mas não abandonar a ideia do poder, da influência das mulheres sobre a imagem pela maneira como a usam, pelo peso de seu próprio olhar. (PERROT, 2017, p. 25)

É esse "peso de seu próprio olhar" que interessa nessa pesquisa. Como as bailarinas orientais participantes dessa pesquisa contam sobre sua experiência profissional a partir de imagens fotográficas, junto de meu olhar como pesquisadora-participante, como também dançarina do ventre. Essa pesquisa se tornou, antes de uma pesquisa sobre imagens, uma pesquisa que utiliza imagens fotográficas e filmagens na mediação entre pesquisadora e participante. Fotos e vídeos de bailarinas orientais são até hoje referências de estudo para as bailarinas brasileiras, e os registros imagéticos da experiência temporal e finita da dança acabam por compor através desses exercícios de olhar, a experiência da própria dança.

"Numa ponta do espectro, as fotos são dados objetivos; na outra, são elementos de ficção científica psicológica" (SONTAG, [1977] 2004, p. 137). Não apenas como registros de realidade, a fotografia se apresenta como construção de narrativas, realidades. É também registro de uma relação entre quem observa e quem/o que é observado, registro de um olhar.

> Fotos são um meio de aprisionar a realidade, entendida como recalcitrante, inacessível, de fazê-la parar. Ou ampliam a realidade, tida por encurtada, esvaziada, perecível, remota. Não se pode possuir a realidade, mas pode-se possuir imagens (e ser possuído por elas) (SONTAG, 2004, p. 137).

Não se pode possuir a dança, mas pode-se possuir imagens de dança – e ser possuída por elas. Ao longo do campo vamos observar que parte dos estudos das bailarinas acontece em funções dessas imagens – fotos como referências de figurinos e maquiagens, vídeos com essas mesmas referências, mas acrescenta-se movimento, musicalidade, expressividade. Essas imagens podem tanto ser aprisionadoras como regras cristalizadas, ou inspiradoras para um aprofundamento na imaginação.

Uma das funções da fotografia observada por Sato em sua pesquisa, é o de rever-se e de significar-se (SATO, 2009, p. 223). Além disso, a fotografia também pode ser uma forma de comunicação entre pesquisadora e participante, possibilitando experiências e formas de olhar numa situação de campo de pesquisam (NOVAES, 2012, p. 279).

As fotografias são aqui compreendidas não simplesmente como registros de realidade, mas como realidades em si, que compõem e estimulam a troca de narrativas sobre a experiência profissional com dança do ventre.

> Mas a força das imagens fotográficas provém de serem elas realidades materiais por si mesmas, depósitos fartamente informativos deixados no rastro do que quer que as tenha emitido, meios poderosos de tomar o lugar da realidade – ao transformar *a realidade* numa sombra. As imagens são mais reais do que qualquer um poderia supor. (SONTAG, [1977] 2004, p. 150).

Nessa pesquisa se espera, portanto, não que as fotografias sejam registros de uma realidade a ser documentada, mas que possam constituir, com seus vestígios de realidade, memórias e imaginação, um elemento de troca de olhares entre pesquisadora e participantes, para que elas possam expressar nesse exercício de olhar-se e ser olhada seus pontos de vista sobre suas experiências, reverem-se, significarem-se, contarem-se sobre si mesmas, já que por tanto tempo as dançarinas foram contadas, imaginadas e "imagetificadas", principalmente no campo das artes, por outros que não elas.

"O domínio das imagens inscreve-se em uma vertente política, tanto dos movimentos sociais organizados quanto das lutas cotidianas por expressão e linguagem." (ANDRIOLO, A., 2017, p. 156). É muito importante nessa pesquisa, que as imagens fotográficas não sejam simplesmente um ato do olhar da pesquisadora, mas um exercício de olhar das participantes para suas próprias imagens. Para que seus corpos dançantes fossem, antes de tudo, territórios delas mesmas:

> The fact remains that "the female body is incandescent material moulded by culture". Women must put their own hands on this malleable incandescent material if they are to avoid becoming once again factory-built bodies, diminished bodies, territories of conquest for others.[27]
>
> Cristina Collu, diretora da Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea de Roma. (UGOLINA, P., MININNI, M., 2017, p. 9)

Todas as disciplinas foram importantes de alguma maneira para a construção desse mestrado, mas para a construção do método com fotografia foi especialmente importante a disciplina de Sylvia Caiuby Novaes: "Antropologia Visual: Uso de Fotografia na Antropologia" e "O Olhar para a Diferença e o Diferente: Questões Sobre o Uso da Fotografia e do Vídeo em Pesquisa de Psicologia" de Lineu Norió Kohatsu.

A revisão bibliográfica aconteceu em três momentos da pesquisa: 1. Para o projeto de pesquisa. 2. Para o relatório de qualificação; 3. Para a dissertação. No momento da dissertação, me deparei com uma produção muito maior do que eu havia encontrado nos outros dois momentos, com pesquisas brasileiras significativas para a contextualização histórica da dança do ventre.

[27] Tradução livre: "O fato é que "o corpo feminino é material incandescente moldado pela cultura". As mulheres devem colocar as próprias mãos neste material incandescente maleável se quiserem evitar se tornarem mais uma vez corpos de fábrica, corpos diminuídos, territórios de conquista para outros."

Capítulo 3

Uma metodologia de imagens em movimento

3.1. | *Saidi* | Escolhendo participantes e sendo escolhida como pesquisadora

Como pesquisadora-participante, escolhi bailarinas orientais que compreendo terem estilos de dança do ventre diferentes umas das outras, em momentos de carreiras diferentes e com quem eu teria alguma familiaridade. Das cinco bailarinas escolhidas, tenho muita familiaridade com duas. Com as outras três, alguma familiaridade ou contatos em comum que facilitaram o encontro. Segundo Sato (2009), Bourdieu

> (...)detém-se longamente na reflexão sobre as implicações de o pesquisador ter familiaridade com as pessoas pesquisadas. Para ele, a familiaridade é desejável, pois transporia o obstáculo à comunicação devido à distância social, cultural e econômica entre entrevistador e entrevistado. (SATO, 2009, p. 218)

Para uma pesquisa de curta duração, de mestrado, de fato a familiaridade se mostrou uma aliada para a pesquisa de campo, proporcionando sintonia, mútuo interesse e confiança. No início, a ideia era entrar em contato com oito participantes. Mas ao longo da pesquisa, esse número se tornou inviável.

Todas as bailarinas escolhidas, além do trabalho técnico e corporal muito singular também demonstravam, pelas mídias de divulgação de seu trabalho, algum tipo de reflexão profunda sobre cultura, musicalidade e/ou o próprio mercado. O tempo de carreira também foi um critério de escolha, escolhi propositalmente bailarinas começando carreira agora, bailarinas que estão ainda se estabelecendo no mercado, bailarinas com carreiras consolidadas, e bailarinas que estão fora ou flertam com estar fora do mercado.

As bailarinas orientais não foram todas escolhidas de uma vez só. Conforme fui escolhendo, fui entrando em contato e verificando possibilidade de uma primeira conversa. Ao total, entrei em contato com seis bailarinas. Por conta de dificuldades de termos agendas em comum, apenas com uma não consegui nem marcar a primeira conversa. Então segui o trabalho com as cinco bailarinas com as quais consegui ter uma primeira conversa, individualmente, e que tiveram adesão à pesquisa comigo.

3.2. Primeiros encontros: ficha do artista e entrevista aberta.

Depois da primeira conversa, em que fui até o local de preferência de cada uma das participantes para apresentar a pesquisa, foi marcada a primeira entrevista. Nessa primeira

entrevista, também marcada no local de preferência de cada participante, foi assinado o primeiro Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Anexo I), foi preenchida a ficha do artista (Anexo II) e, a depender do tempo disponível, já era iniciada a entrevista aberta. No momento do preenchimento da ficha do artista eu ligava o gravador do meu celular, com o consentimento delas. Era comum que, no preenchimento da ficha do artista, muitas memórias e histórias já fossem contadas. Em alguns casos, o primeiro encontro não foi suficiente para encerrar a entrevista e foi necessário marcar um segundo encontro.

3.3. Primeiras fotografias: exercitando o olhar

O plano de pesquisa, desenvolvido junto aos membros do Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte, prevê ao menos três momentos de coleta de material, além da entrevista inicial, fazemos observações enquanto acompanhamos a(o) artista em suas atividades e estabelecemos um diálogo compartilhando imagens e ideias surgidas ao longo desse processo. Como pesquisadora fiquei atenta aos shows em que as participantes iriam dançar, e elas mesmas muitas vezes me convidavam para ver um show ou outro que julgavam ser importantes. Como pesquisadora fui em pelo menos dois shows de cada participante, fotografando e filmando. Mas foram incontáveis os shows de dança do ventre que assisti ao longo da pesquisa, muitos deles com participação das participantes. Era difícil entender se eu estava como pesquisadora ou como simples plateia nesse período, já que prestigiar shows de dança do ventre é algo que faz parte da minha vida há 15 anos. Como registro de pesquisa, foram 2 shows de cada bailarina.

Além dos shows, eu também tinha muito interesse em fotografar outros momentos das participantes, como em ensaios, salas de aula, camarins, processos criativos de construção de performances e preparo corporal.

3.4. Construção de um improviso

Durante a disciplina “Antropologia Visual: Uso de Fotografia na Antropologia”, fiz um ensaio fotográfico que se tornaria base para pensar a fotografia na minha pesquisa. “Tarab - A Construção de um Improviso” foi o título desse ensaio e foi uma releitura da proposta da “fotografia de tecnologia” de Collier (1973) em antropologia visual. Este autor, após explicar a importância de se fotografar a tecnologia para a compreensão do “homem nativo”, ressalta alguns fatores importantes a serem pensados e sugere formas de conduzir a fotografia.

Ainda que a dança não seja uma tecnologia, a construção de um número pode ser pensada em etapas ou momentos, assim como a fabricação de um tapete, ainda que tenham implicações muito diferentes.

Collier destaca que é importante ter um "conhecimento suficientemente grande a respeito da tecnologia, para *sabermos* observá-la em seus aspectos *significantes*" (1973, p. 39). Para esse ensaio, considerei minha experiência com dança do ventre para observar o que poderiam ser aspectos significantes na composição desse ensaio fotográfico. Novamente, a familiaridade com o campo pode ter me auxiliado no entendimento do que seriam aspectos significantes nos cenários fotografados. No entanto, poderia também me atrapalhar se eu partisse apenas do meu olhar. Por isso a construção desse ensaio foi feita em conjunto com uma dançarina que viria a ser participante da pesquisa.

Além disso, "o perfeito manejo da câmera não garante uma boa cobertura. O esforço de um fotógrafo com uma simples máquina fotográfica pode ser superior ao de um virtuose, se for empregado um bom esquema de observação" (Ibidem, p. 40). O esquema sugerido por ele inclui: 1. Situação ambiental da tecnologia; 2. Matérias-primas armazenadas; 3. Ferramentas do ofício: um inventário da tecnologia; 4. Como as ferramentas são usadas. Inspirada nesse esquema, e sabendo que uma colega estava com um número em construção, pedi para que ela me contasse como estava sendo o processo de fazer acontecer aquela dança. Foi a partir de sua narrativa que o esquema de observação foi sendo construído, junto com meu olhar para o que poderiam ser aspectos significantes.

A dança é feita de materialidade crua, ossos, músculos, tendões, respirações, mas movida e animada por imaterialidades, o que torna difícil fotografar todos seus componentes como um "processo tecnológico" – por isso, esse ensaio foi uma releitura. Mas a fotografia tem essa possibilidade de evocar certas imaterialidades, ainda que não as capture. O paradoxo do subtítulo do ensaio "construção de um improviso" não era apenas sobre o número de dança, mas também sobre o ensaio fotográfico em si. De alguma maneira, ele foi resultado de uma construção, mas há também características de improviso: não calculei milimetricamente as imagens. Ainda que houvesse um preparo do olhar, há o improviso de captar as imagens com aquilo que é possível no momento.

Esse ensaio também foi importante para que eu pensasse a intermediação da câmera fotográfica na relação com as participantes. Mesmo que fossemos corpos familiares, eu estava

propondo fotografá-las fora do universo para o qual, inclusive, elas estão preparadas para serem vistas, filmadas e fotografadas: nos bastidores, fora do palco.

Segundo Sontag, "(...) existe algo predatório no ato de tirar uma foto. Fotografar é violá-las, ao vê-las como elas nunca se vêem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos." (SONTAG, [1977], s.d., p. 15). É na contramão dessa possibilidade que é importante a constituição de um vínculo com a fotografada, a construção conjunta de sua visibilidade.

Após a qualificação, ficou decidido que esse ensaio seria uma espécie de modelo para que eu continuasse o trabalho com as participantes. Como no mês de abril ocorre todos os anos em São Paulo o maior evento de dança do ventre do mundo, o "Mercado Persa", quis aproveitar que boa parte das minhas participantes estariam preparando números e seria uma oportunidade de realizar esses ensaios.

Como eu estava preocupada com a questão do sigilo das participantes, eu já estava preparando meu olhar para fotografar elementos significativos sem que suas identidades fossem reveladas. A ideia seria fazer a escolha das fotografias junto das participantes, que elas pudessem inclusive orientar meu olhar ou até fotografarem se quisessem. E posteriormente, faríamos uma entrevista final sobre essas imagens que auxiliaria no processo da análise iconológica das imagens.

No entanto, enquanto me organizava para encontrar as participantes nos seus processos criativos, aconteceu a pandemia da COVID-19 e, residindo com pessoas do grupo de risco, comecei meu isolamento social em 16 de março de 2020. O "Mercado Persa", que ia ser em abril, foi devidamente cancelado. Minha avó paterna veio a falecer de covid-19, o que tornou o isolamento social, particularmente, uma regra sem exceções.

3.5. | *Wahda Wa Noz* | Covid-19 e mudança de planos

A ideia de fazer um ensaio para cada participante não era mais uma opção. Eu estava com vários registros fotográficos de campo, entrevistas, planos interrompidos, e enlutada como um monte de pessoas ao redor do mundo. Com a súbita mudança de ritmo e melodia, outra dança-metodologia se fez, me mantendo no movimento improvisado, o qual implica em me convocar a manter relação com os fenômenos, com a vida/morte... talvez mais morte, acontecendo ao redor. Encontrei na pesquisa de Bosco (2009) a inspiração para uma nova possibilidade: explorar as narrativas que as participantes poderiam fazer a partir de fotografias

sobre sua experiência profissional com dança do ventre. No entanto, não considerei uma opção pedir para que elas fotografassem, como fez Bosco (2009), pois a situação de trabalho naquele momento estava muito instável e em modificação para as participantes por conta da pandemia. Era um momento de bastante angústia para todas.

Reuni o material que coletei de cada participante em dossiês e disponibilizei, para cada uma, em um link do Google Drive. Além disso, eu transcrevi todas as entrevistas e organizei as fotografias que eu tirei ao longo de 2018 e 2019 em arquivos PDFs, organizadas por evento, para que elas tivessem acesso a todo o material delas que estava comigo. Foi uma forma delas entrarem em contato com as imagens que foram produzidas delas para essa pesquisa.

Após elas receberem esses arquivos, marquei – sempre individualmente, para preservar o sigilo – uma conversa, por videochamada, para propor para elas um outro caminho de pesquisa. Pedi para que elas selecionassem 10 a 15 fotografias que tivessem elementos significativos referentes à suas experiências profissionais. E, após essa seleção, teríamos uma conversa sobre essas imagens. Todas toparam essa mudança de planos e tiveram cerca de um mês para fazer essas escolhas.

O problema é que, quando eu estava construindo a ideia de fazer os ensaios inspirados em Collier, eu tinha planos de fotografar elementos significativos em que o corpo da bailarina não aparecesse, já pensando sobre o problema ético do sigilo. Quando eu solicitei essas imagens para as bailarinas, eu não incluí essa preocupação no pedido e, no item 3.7., discuto a solução que precisei criar para isso.

3.6. Entrevista final

As entrevistas finais consistiram na conversa sobre as imagens. Algumas me enviaram as imagens por e-mail, outras por WhatsApp. Juntei as fotografias num arquivo de Power Point e, por chamada de vídeo de WhatsApp, pedi para que cada uma tivesse acesso a esse arquivo no momento da conversa de alguma forma. Com uma delas isso não foi possível, mas conseguimos pelo aplicativo Zoom fazer compartilhamento de tela, então ambas tiveram acesso às imagens no momento da conversa também.

Quando inseri as imagens no Power Point, fiz de modo aleatório. Para cada participante eu pedia que escolhesse, na ordem que quisesse, falar das imagens e eu ia modificando a ordem no Power Point conforme elas iam escolhendo. A cada imagem muitas narrativas se formavam.

Eu também fazia algumas questões buscando entender a história daquelas fotos, o que elas despertavam nas participantes.

Com uma das participantes, tivemos mais dificuldade de arranjar agenda. Essa participante escolheu 20 imagens e, o processo de entrevista final com ela foi diferente pois tivemos menos tempo e mais fotos. Em vez de falar de imagem por imagem, agrupamos as imagens por algumas temáticas que ela considerava muito relevantes e ela falou livremente sobre essas temáticas, passeando pelas imagens. Outra participante relatou ter tido dificuldade em escolher 15 fotos e acabou escolhendo 20 também. Combinamos que ao longo das entrevistas ela fosse falando em ordem de prioridade para que 15 fossem selecionadas mas, se desse tempo, poderíamos conversar das outras 5, o que realmente aconteceu.

Durante essas entrevistas finais eu não gravei, mas fui registrando por escrito, simultaneamente, o que elas estavam falando. Esse registro, no próprio Power Point, também foi compartilhado por um link do Google Drive com elas.

3.7. A questão do sigilo

Quando pedi para que as participantes escolhessem as imagens, em praticamente todas elas havia elementos que as identificavam. Para uma bailarina oriental, seu trabalho está muito presente no seu corpo. E percebi que, publicar as imagens, não seria uma opção. Resolvi recorrer a aplicativos de manipulação de imagens, de forma que ficasse apenas uma sombra de alguns elementos significativos. No entanto, algumas fotografias são tão icônicas dessas bailarinas, já estão tão divulgadas em suas redes sociais, que elas poderiam ser identificadas. Para garantir o sigilo de suas identidades, optei, portanto, em não divulgar nenhuma imagem e trabalhar com as entrevistas e narrativas intermediadas por essas imagens, além do meu diário de campo.

Além disso, optei por não colocar as entrevistas inteiras, pois elas poderiam facilmente revelar as identidades, principalmente para quem é do mercado da dança do ventre. As entrevistas, portanto, foram sintetizadas e busquei ter cuidado com os trechos expostos, considerando meu olhar como pesquisadora-participante de modo que, mesmo que venham a ser identificadas por alguém do mercado, não haja exposição de nada que possa colocá-las em alguma situação conflituosa.

Após as entrevistas finais, foram delimitadas categorias significativas da experiência profissional de dançarina oriental. Algumas que se repetiram entre todas elas, algumas que

foram singulares de cada uma. Essas categorias forneceram alguns eixos em torno das quais imagens e discursos foram organizados. Por fim, foi feita uma articulação e discussão dessas categorias “em referência à psicologia, à cultura e à sociedade, com o objetivo de integrá-la em relações de significados na rede do processo histórico e do espaço social.” (ANDRIOLO, 2017 p. 159).

Capítulo 4 | *Laff*

Categorias das experiências dançantes

4.1.Experiências dançantes

Se relacionar com a música, com o corpo, com o presente, contar histórias, convidar, provocar, ensinar, trocar, compartilhar... são algumas das experiências narradas pelas participantes. Seguem algumas categorias narradas pelas bailarinas e observadas por mim em campo.

4.1.1.O estudo solo

Alongar-se, aquecer-se, escutar a música. Se relacionar com o chão, com a gravidade. Se tiver espelho: olhar seu reflexo, movimentar-se em relação com ele. Olhar o que visualmente seu corpo pode produzir e criar junto com essa referência. Se não tiver espelho, focar mais nas sensações internas do corpo. Sentir os limites das articulações e dos tendões. Criar consciência para caminhos do corpo. Às vezes na relação com ele, às vezes a partir da memória visual que tem de outras pessoas. Cheiro de chá, perfume, incenso ou café por vezes fazem parte do ambiente. O corpo se relaciona com a música geralmente em gravações de CD ou MP3 nesses estudos solo da dançarina.

Aquilo que a dançarina escuta é metaforizado pelo corpo. Dos pés à cabeça, ela se relaciona com as possibilidades do ambiente junto com a música. O conhecimento prévio de musicalidade que permite um refinamento sensorial da escuta, faz toda a diferença no que a dançarina capta auditivamente e, por conseguinte, na sua relação dançante com a música. A disposição emocional pode influenciar na escolha da música. Às vezes, escuta várias vezes a música antes de se relacionar dançantemente com ela. Nessa experimentação com o corpo e a música, descobrem um instrumento que não haviam escutado antes, um músculo que não haviam usado antes, um dedo que está tenso, uma perna que está mais alongada, um *shimmie* que está mais potente, uma ondulação com a qual está com dificuldade... pela música, descobrem caminhos novos no corpo nunca antes trilhados, e pelo corpo descobrem sentimentos e histórias guardadas.

Cada dançarina tem uma bagagem histórica pessoal, que carrega a bagagem dançante e a bagagem das narrativas sobre o que é dança do ventre. Filmes, novelas, livros, viagens, shows

e muito estudo compõem seus repertórios com os quais se relacionam ao dançar. O corpo que se relaciona com a música tem memória, tem história. O corpo que dança também se relaciona com as novas mídias visuais, principalmente durante a pandemia: vídeos e fotos de dança. Eles formam um arcabouço imagético com o qual também se relacionam ao escutar uma música. Às vezes a relação é de rejeição, e nesse caso a dançarina se relaciona com isso buscando uma distinção.

O momento de estudo solo costuma ser um aprofundamento de suas percepções. As dançarinas do ventre trabalham muito com improviso, então apurar os sentidos do corpo para as sensações de suas articulações, músculos, pele, para sua capacidade de reconhecer visualmente o espaço, de olhar ao redor, de escutar profundamente a música, acessar memórias de caminhos do corpo, permitir que o corpo crie novos caminhos... todo o estudo teórico e prático delas é uma grande imersão sensorial que prepara o corpo para se relacionar dançantemente, para potencializar um engajamento estético.

4.1.2. Sala de Aula

O olhar sensibilizado transforma o olhar para o mundo, para as(os) outras(os). Em sala de aula a bagagem é compartilhada por meio de palavras, gestos, movimentos. A dançarina, agora professora, demonstra em seu corpo o movimento a ser ensinado. De frente para o espelho, professora vê seu reflexo e o de suas alunas. É um momento de se olhar e olhar as(os) outras(os). Os corpos são diferentes e os processos de aprender novos caminhos são singulares na experiência de cada um, precisam de tempo e, mesmo depois de aprendido, o tempo de aprofundamento é infinito. Quando a aluna tem dificuldade em acessar as partes do corpo apenas pelas referências visuais, as palavras se tornam mais importantes. Uma instrução pontual como "você precisa relaxar os joelhos" pode fazer toda a diferença no que está acontecendo.

Na sala de aula, professora também aprende com as alunas. Novos corpos trazem novos caminhos, outras bagagens. Trazem novas questões, convocando novos olhares. Nesse espaço de olhar e ser olhada(o), algumas participantes da pesquisa falam sobre a questão do cuidado. A troca de olhares constrói uma rede que pode ser de cuidado ou de competição. Nessa pesquisa, as dançarinas pesquisadas adotam uma postura de cuidado com o ambiente e suas relações. Além da teoria e da técnica, sequencias coreográficas são às vezes ensinadas. Nesse momento, as professoras compartilham não só movimentos, mas sua percepção auditiva da música e como se relaciona com ela em cada passo. E as alunas aprendem olhando a professora, se olhando no

espelho, sentindo as sensações dos caminhos que acontecem no corpo, relacionando-os com o que escutam da música e criando seus próprios caminhos.

4.1.3. Improviso: metáfora e poesia

O improviso solo de dança do ventre pode ser com música ao vivo ou com música gravada. Com música ao vivo, há junto do corpo dançante os corpos musicantes. A música oriental tem abertura e espaço para improvisos o que torna a execução ao vivo sempre o desenvolvimento de uma música singular. É importante adiantar que o improviso aqui é entendido diferentemente da de uma ótica ocidental, como será melhor explicado posteriormente nesse subcapítulo.

Segundo o "Grande Dicionário da Língua Portuguesa" da Porto Editora, um dos significados de metáfora é "recurso expressivo que consiste em usar um termo ou uma ideia com o sentido de outro com o qual mantém uma relação de semelhança" e de poético: "que por seu caráter de beleza ou encanto provoca uma emoção estética".

Dançarina e músicos metaforizam uns aos outros. A vibração do alaúde se transforma visualmente na vibração dos quadris, e o prolongamento de um braço se transforma no prolongamento de uma nota na *nay*. O engajamento estético nessa experiência pode produzir um efeito poético, um momento *Tarab*. Nem sempre as dançarinas se sentem conectadas com o ambiente, com a música ou com as pessoas do lugar quando começam uma performance, mas o objetivo é estabelecer relações com o momento, com a música, com o espaço, com os músicos, com o público, e a dança é o acontecimento temporal em continuidade com todos esses elementos.

A dança transforma música e música transforma a dança não apenas no sentido técnico, mas também da percepção. Pois a leitura musical da dançarina direciona e convoca o público a escutar a música de um jeito. Ao mesmo tempo, a leitura dançante do músico, direciona e convoca o público a observar a dança de um jeito. São todas situações muito singulares.

Com música gravada, a percepção do público da música também pode ser convidada a passear pelos caminhos corporais da bailarina. No entanto, diferentemente da música ao vivo, a música gravada tem essa especificidade de poder ser escutada muitas vezes pela dançarina antes de levar ao palco. Algumas participantes relataram, inclusive, fazer mapeamentos musicais no papel. Isso funciona como um exercício de sensibilização para os elementos da música. Para ouvidos brasileiros e ocidentais pouco habituados às músicas orientais, a

compreensão cognitiva dos elementos musicais é um auxílio da escuta. A partir do momento em que entendo o som do *qanun*, por exemplo, ele passa a existir na minha escuta com mais presença.

O improviso, nesse campo dançante, não é sem limites. Há um repertório técnico que situa o estilo de dança e um cenário musical com o qual se enlaçam molduras. Ainda que haja muita liberdade entre corpo e música, há certos contornos, complicados de definir por conta de sua natureza híbrida, que impõem certos limites à dança. Um exemplo bastante exagerado seria o de uma pessoa executando polichinelos junto de um *taqsim* de *qanun*. Mesmo que a pessoa esteja utilizando figurino de dança do ventre, com música ao vivo, dificilmente poderíamos entender aquilo como uma performance de dança oriental, pois estaria distante de seu repertório e não haveria uma relação entre movimento e música. Poderia ser, talvez, uma performance de outra natureza, mas não de dança do ventre. Mesmo que o polichinelo fosse uma espécie de repertório dançante, ele não parece ser um movimento capaz de criar uma relação metafórica com o som do *qanun*. Pensar a palavra "*taqsim*" pode nos ajudar a compreender um pouco melhor o que chamamos de improvisação na dança oriental.

De acordo com o "Curso de Introdução à Música Modal"[28] oferecido pelo Coletivo Tarab[29], é complicado entender a forma musical de *Taqsim* pelos moldes ocidentais, já que o improviso na música modal é diferente da música não modal. Na cultura ocidental, "improvisar" é uma expressão sem limites, algo completamente imprevisto e até aleatório, o que, segundo o professor Ian Nain[30], é tudo o que não deve ser feito em um *taqsim*. Os musicólogos da primeira invasão napoleônica ao Egito traduziram erroneamente algumas palavras, entre elas, a "*Taqsim*" que remeteria mais à palavra "invocação" do que à "improvisação", como geralmente aprendemos. Em uma das aulas do curso, Nain diz que "O *taqsim*, mais do que uma improvisação, é uma manifestação do *maqam*, onde o improvisador

[28] Curso online, oferecido pelo site www.coletivotarab.com.br

[29] "Visando o estudo, pesquisa e criatividade através da arte, poesia, música e dança oriental, desde 2010, esse núcleo [Coletivo Tarab] foi responsável pelo desenvolvimento artístico e criação de grupos fundamentais na cena World Music Paulistana Brasileira, além de um cenário de encontros internacionais com artistas renomados que promoveram workshops, pesquisas, concertos e estudos com os alunos e músicos colaboradores." Fonte: www.coletivotarab.com.br (acesso em 13 de dezembro de 2020).

[30] Multi-instrumentista, pesquisa profundamente "os ritmos orientais e o Maqamat (ciclo de escalas orientais), sua linguagem e ornamentos, e a estudar o Saz (instrumento tradicional da Turquia) o Oud (Lute árabe) e Cümbüs (instrumento típico turco cigano). Em parceria com Mário Aphonso III e seu irmão Francisco Lobo, ajudou a fundar o Coletivo Tarab, sendo coordenador dos grupos de estudo de música oriental, além de catalogar e pesquisar o Maqamat e filosofia de ensino oriental". Fonte: www.coletivotarab.com.br (acesso em 13 de dezembro de 2020).

ou o músico que estiver fazendo o *taqsim* vai buscar referências tradicionais do *maqam*, ou seja, uma fraseologia própria deste *maqam*, com a intenção de introduzi-lo".

Retomando a ideia de metáfora e poesia, o improviso na dança oriental, portanto, mantém uma relação de semelhança com os territórios sonoros da experiência dançante, mas isso não necessariamente significa uma ordem da música sobre o corpo.

No mundo das artes, aliás, hierarquicamente a música sempre foi mais valorizada do que a dança. Marie Bardet, em seu livro "A Filosofia da Dança – Um Encontro entre Dança e Filosofia" nota essa diferença de interesse no campo intelectual da filosofia:

> Nessa espécie de imaginação ingênua da dança para a filosofia – quando não é uma negação pura e simples da dança que, é preciso dizer, tem pouquíssimo lugar nos escritos dos filósofos – quase nunca se trata de pensar a dança de igual para igual, como um pensamento, nem mesmo como objeto de uma filosofia estética: enquanto arte. De fato, quando a filosofia quer falar da arte, ela convoca com muito mais gosto a pintura, a literatura ou a música. A dança é apenas um reflexo inspirando um filósofo que se observa e vê seus próprios movimentos de abstração através dela. A dançarina se constitui apenas como referência para a filosofia enquanto a leve, a musa, a abstrata, aquela que, mesmo passando pelo corpo, se extrai dele, abstraindo-se, por sua leveza, do peso, em uma articulação entre corpo movente, pensamento, peso e metáfora. (BARDET, 2014, p. 26)

Essa situação de a música ser socialmente mais valorizada que a dança, a pesquisa não dará conta de aprofundar. No entanto, há indícios de que pode estar relacionado à histórica desvalorização tanto do trabalho corporal quanto do trabalho socialmente estabelecido como feminino, e da associação da música, no geral, como trabalho masculino e da dança como um trabalho feminino. O músico realiza um profundo trabalho corporal também, mas na dança, isso está mais explícito para o público.

Na situação com música ao vivo fica mais evidente a experiência da música se fazendo inspirada ou em função dos movimentos dançantes da bailarina, das hierarquias sendo dissolvidas. No entanto, mesmo nas músicas gravadas, é comum encontrarmos "versões para bailarinas" de músicas conhecidas, muitas vezes inserindo o instrumento percussivo derback, por exemplo. Além disso, há músicas feitas especialmente para bailarinas como as rotinas orientais. O item 4.2. aprofundará mais essas relações entre movimento e música.

4.1.4. Dançar em grupo

Dançar em grupo é uma experiência que todas as participantes relataram fazer parte, seja como dançarina, coreógrafa ou ambas. A coreógrafa cumpre o papel de fazer uma leitura musical tendo vários corpos dançantes em cena. As possibilidades ficam mais complexas, pois o número de bailarinas permite visualmente criações e movimentos diferentes. Elas relatam

construir a coreografia sozinhas, mas também partes com o grupo. A visualização de como o grupo, com sua diversidade de corpos, realiza a coreografia, também faz parte do processo criativo. As(os) integrantes precisam estar muito atentas aos seus próprios corpos em relação aos das(os) outras(os) para se distribuir espacialmente e realizar os movimentos de deslocamento. A visão periférica é extremamente importante nessa experiência pois ela viabiliza uma maior acuracidade da espacialidade em relação às outras integrantes.

E, apesar de não ser um número improvisado como costumam ser os solos, geralmente a apresentação do número acontece em um espaço muito diferente do que as salas de aula, podendo ser um palco gigantesco ou até um espaço muito menor. E nem sempre há a oportunidade de se fazer passagem de palco. Nesse caso, até numa situação coreografada acaba por ocorrer um certo improviso que é o redimensionamento dos parâmetros espaciais entre as integrantes, o que torna a sensibilização da visão periférica uma prática importante ao longo dos ensaios.

Os ensaios reúnem pessoas de diversos lugares para compartilharem escutas musicais, caminhos do corpo, presenças. A relação com a música, das integrantes umas com as outras, da coreógrafa com as integrantes, costuma ser um encontro muito potente, com muitas emoções e sonhos envolvidos. E o objetivo, para além dos interesses profissionais, costuma ser fazer poesia, na dança entre movimento e musicalidade.

4.2.Movimento e musicalidade – elementos estéticos na experiência dançante

Técnica e musicalidade orientais são uma categoria muito significativa da experiência das participantes. O refinamento técnico amplia as possibilidades de representações visuais pelo corpo dos sons escutados e de maneiras de se relacionar com a música. Como profissionais, o trabalho corporal técnico e musicalidade são bases fundamentais que permeiam o trabalho de todas as bailarinas participantes. Mas o movimento não se reduz à representação visual do som, há muitos outros elementos que compõem a experiência estética dançante. Esse subcapítulo visa apresentar um pouco desses territórios sonoros, musicais e corporais, com os quais as participantes se relacionam.

Segundo Assunção (2018), dança do ventre não se resume a movimentos de quadril e torso, mas é “composta por um repertório vasto de movimentos, por seus conectores, posturas, musicalidade, sentido estético, expressão, figurinos, etc.” (ASSUNÇÃO, 2018, p. 113). Assim, é importante ressaltar que nessa dança não estamos falando apenas de matrizes de movimento,

mas todo um contexto estético que, acontecendo simultaneamente, nos fazem compreender que ali está ocorrendo "dança do ventre". Salgueiro (2012) se dedicou a descrever os movimentos que seriam "vocabulário básico" dessa dança e Xavier (2006) elabora uma "tabela de inventário dos gestos/nomenclatura" bastante extensa.

Na tabela de Xavier (2006) – anexo C - os movimentos de redondos e de oitos são classificados como "ondulatórios" e, nas classificações de Salgueiro, o movimento *shimmie* (vibração) é classificado como "percussivo", considerando-o dentro da matriz de movimentos que "constituem-se de batidas e interrupções em geral. São geralmente associados à percussão, mas também podem acontecer em um solo de *qanoun* ou nas interpretações em staccato de violino ou qualquer outro instrumento musical" (SALGUEIRO, 2012, p. 69). Ela ainda considera a sobreposição dos dois universos, melódicos e percussivos.

Xavier (2006) enfatiza que sua tabela não tem definições fechadas e por ser a primeira pesquisa brasileira que se tem registro do assunto ela escreve que é "altamente improvável que uma primeira pesquisa possa dar conta de todo um universo de práticas" (XAVIER, 2006, p. 81). Apesar de ser de 2006, a tabela permanece bastante completa. Talvez o termo "ondulatório", por se referir a uma matriz de movimentos muito específicas, possa ser substituído pelo termo "sinuosos", que abrange todos os movimentos inseridos nessa categoria. Já a classificação por Salgueiro (2012), entre melódico e percussivo, insere os movimentos no contexto da musicalidade, mas ela destaca que um movimento percussivo como o *shimmie* (vibração) pode fazer uma leitura melódica, como no *taqsim*[31] de *qanun*[32], e que esses elementos podem se sobrepor. Então, antes de falar sobre o movimento, acho importante contextualizar o "melódico" e o "percussivo/rítmico", conceitos importantes na musicalidade árabe.

Segundo Dib (2013), são instrumentos melódicos: "os que produzem som contínuo, quando são puxados e esticados (família *sahb*) e os que produzem som descontínuo, por serem dedilhados ou martelados (família *naqr*)." (Ibidem, p. 184) A partir dessa primeira explicação, verificamos que o "melódico" pode ser descontínuo, dedilhado e martelado, não apenas uma linha contínua e sem pausas abruptas. Um *taqsim* de alaúde (instrumento melódico) pode conter pausas abruptas e isso não necessariamente o classificará como "percussivo".

[31] "Em uma composição longa, podem aparecer diversos *taqasim,* ou improvisos instrumentais. O *taqsim* pode ser executado apenas pelo instrumento melódico, o que é mais usual, ou acompanhado por percussão ou outro instrumento que responderá ao improviso." (DIB, 2013, p. 216).
[32] Para escutar o som do qanun, um solo de taqsim no seguinte link:

Na família *sahb,* encontramos os seguintes instrumentos: "*nay, mijwiz, mizmar, rebab*" (DIB, 2013, p. 184), já na família *naqr* "estão principalmente o *oud, qanun* e *buzuk.*" (Ibidem, p. 184). São também outros instrumentos melódicos, segundo a autora, uma enorme variação de flautas como a *Kawala* e *Arghul,* o acordeon e o violino (*kaman, kamanja* ou *kamanga)* cuja execução "pode ser semelhante à do violino europeu ou ser feita de maneira mais cortante, produzindo um som nasal e penetrante" (Ibidem, p. 195).

Além dos instrumentos melódicos, Dib classifica os instrumentos rítmicos "pelo formato e material, pela maneira de execução (com ou sem baquetas), altura (determinada ou indeterminada) e elemento produtor de som (membranas, cordas, pratos etc.)." (Ibidem, p. 196). Apesar de o *qanun*, assim como piano, produzir som pela percussão das cordas, por conta de suas possibilidades melódicas ele foi classificado como melódico.

Quanto aos modos rítmicos, eles possuem papel tão importante quanto a melodia na doutrina do *Ethos*[33] (Ibidem, p. 146).

> Um modo rítmico era uma sucessão de batidas medidas (*durub*), de diferente duração de som, com uma extensão na qual cada item da música era colocado. Ibn Khurdadhbih (912) diz: 'O ritmo (*iqa*) está para a música (*ghina*), assim como a versificação (*arud*) está para o poeta (*shi'r*)', e por versificação ele provavelmente quer dizer medida de verso (*bahr*) (FARMER, 1986 apud Ibidem, p. 146)

É importante a classificação elaborada por ambas as pesquisadoras considerando que temos uma enorme ausência desse tipo de material, com boa fundamentação, no Brasil. Salgueiro (2012) dedica um subcapítulo de sua pesquisa a descrever o "vocabulário da dança", classificando entre "movimentos melódicos", "movimentos percussivos", "mãos, ombros e braços", "pernas", cuja leitura recomendo para maior aprofundamento. Mas ela frisa que:

> Diferentemente do balé, a dança do ventre não se estrutura sobre um repertório coreográfico estanque e tampouco há consenso quanto à nomenclatura. Observa-se a repetição de um grupo pequeno de movimentos básicos que podem ser desconstruídos, combinados e recombinados a outros movimentos, originando novas unidades coreográficas que, à medida que vão sendo compartilhados pelas praticantes, compõem um leque de movimentos elaborados e importantes – agregados aos básicos – para o desenvolvimento e valorização da bailarina. (SALGUEIRO, 2012, p. 66)

[33] "A palavra grega *Ethos* ou, em árabe, *Ta'thir* "denomina caráter, inclinação, disposição, ânimo, estrutura da mente, ou – no senso médico antigo – humor" (FARMER, p. 420).

A música, sendo modal, tonal ou rítmica, afeta o ser humano através das suas vibrações, e pode induzir ou desenvolver um *Ethos* específico na mente ou no físico do homem. A profunda relação com a natureza e o meio que o envolve fez com que o ser humano percebesse relações de correspondências entre o mundo visível e o invisível." (Dib, 2013, p. 116).

A doutrina do Ethos "se baseia em vibrações sonoras que possuem correspondência com diversas outras vibrações existentes no universo e no homem" (Ibidem, p. 131)

Com inspiração nessas classificações de movimento, descreverei um repertório básico técnico sem o qual dificilmente se fala em dança do ventre. Optei pela simplificação do repertório aqui exposto, considerando que já há outras pesquisas como a de Xavier (2006) e Salgueiro (2012) com maior detalhamento dos movimentos e, ao longo da dissertação, serão citados vídeos de acesso público disponíveis no YouTube que oferecerão uma melhor compreensão do território dançante sobre o qual escrevo.

A partir de minhas experiências como professora, dançarina, aluna e agora pesquisadora, optei por dividi-los da seguinte maneira: a) sinuosos; b) secos e c) vibrações, considerando-os como fundamentais para o que chamamos dança do ventre ou dança oriental. Há ainda deslocamentos, giros e outros que podem compor o repertório, mas eles não são tão essenciais quanto os movimentos que seguem para a caracterização da dança:

Tabela 1. Repertório básico de movimentos fundamentais da dança do ventre

Sinuosos – movimentos elipsais e espirais que formam curvas.	Redondos
	Oitos
	Ondulações
Secos – Isolamentos marcados na região do torso e quadril.	Batidas e básicos egípcios
	Dissociações marcadas
	Torções
Vibratórios	Shimmie egípcio
	Shimmie de ilíaco
	Shimmie de tensão
	Shimmie pélvico
	Shimmie de peito
	Shimmie de ombro

Essa tabela pode ser melhorada, mas um aprofundamento demandaria outra pesquisa. No momento, a ideia é que a(o) leitora(or) possa compreender um pouco da nomenclatura dos movimentos presentes na dança do ventre e, quem sabe, observá-los nos vídeos e imagens citados, já que os nomes dos movimentos possuem uma correspondência visual muito forte com as formas desenhadas pelo movimento do corpo. Todos eles podem ser combinados e hibridizados, executados em diferentes planos e distribuições de peso. A gama de possibilidades, assim, é incontável. Friso que a dança do ventre não se restringe a movimentos

de torso e quadril, a expressividade acontece em todo seu corpo e a(o) bailarina(o) ainda pode criar e utilizar outras técnicas para incrementar seu repertório. Dei ênfase aos movimentos acima pois compreendo que uma dança sem absolutamente nenhum deles dificilmente será dança do ventre.

Shay e Sellers-Young (2005) descrevem "dança do ventre tradicional" como uma dança de improviso, conduzido pela música que também pode ser improvisada. Uma dança que consiste em movimentos de braços e mãos fluidos, isolações e shimmies dos ombros, quadris, músculos abdominais e/ou cabeça. Os passos são pequenos e próximos do chão. O pé da(o) bailarina(o) fica todo no chão ou pode ser concentrado no metatarso do pé. Braços não são meros veículos para as mãos, mas definem espaços geométricos e emolduram o rosto e corpo da(o) bailarina(o).

Mas a técnica é um meio, e não um fim. Klauss (2005), ao se referir à técnica clássica, diz que ela pode "organizar fisicamente as emoções e conhecer o corpo. É uma forma de exprimir harmonicamente essas emoções. Para isso, porém, tenho de estar com os sentidos alertas. Senão minha dança torna-se pura ginástica" (KLAUSS, 2005, p. 36). Ele também escreve que "a técnica na dança tem apenas uma finalidade: preparar o corpo para responder à exigência do espírito artístico" (Ibidem, p. 73), "(...) a técnica não é nada sem as ideias, a personalidade do bailarino" (Ibidem, p. 74). Todas essas ideias fazem diálogo com a dança do ventre, que tem uma tradição forte no improviso solo, ainda que de outra perspectiva, o que torna o apuramento dos sentidos, o engajamento estético, fundamental na sua experiência, assim como a ideia de singularidade.

Uma das grandes bailarinas ainda em atuação no Egito, Dina Talaat, em seu livro *Ma Liberté de danser – la dernière danseuse d'Égypte* (tradução livre: "Minha Liberdade de dançar – a última dançarina do Egito), descreve essa sua relação com a técnica a partir da fala de seu professor quando a observava em aula (com grifo meu):

> *- Dina, Dina... ma fille, comment fais-tu ?*
>
> *Ibrahim me fixe, à la fois perplexe et admiratif.*
>
> *- Tu es incroyable. Tu ne fais rien comme tout le monde. Je sais bien que tu t'appliques à fair ce que je te dis de faire. Et pourtant...* ***C'est comme si tu imprimais ta marque à tout ce que tu fais. Regarde quant tu tournes, lá, regarde comment ton corps se place. C'est comme cela qu'il faut faire, mais toi, tu donnes quelque chose en plus****. C'est extraordinaire, Dina.* ***Ta différence, c'est ta force****.* (DINA, 2011, p. 56, com grifo meu)[34]

[34] Tradução livre, com grifo meu: "- Dina, Dina... minha filha, como vai?

Em sala de aula, a participante Núbia, ao ensinar técnicas de dança do ventre, pede para que as alunas não simplesmente copiem o movimento dela, mas que busquem se apropriar do movimento de um modo que seja um movimento delas, e não somente a cópia de uma forma, propondo exercícios e situações para que as alunas desenvolvam sua própria relação com o movimento.

"Não podemos aceitar técnicas prontas, porque na verdade as técnicas de dança nunca estão prontas: têm uma forma, mas no seu interior há espaço para o movimento único, para as contribuições individuais, que mudam com o tempo." (KLAUSS, 2005, p. 82). Por ter uma tradição solo muito forte, essa ideia de singularidade é muito presente nas dançarinas, principalmente as que se profissionalizam, apesar de isso não ser consenso entre as professoras e as escolas de dança do ventre. Na verdade, é bastante comum alguns formatos de aula que focam na repetição de forma, em coreografias de grupo, e isso acaba sendo reforçado e valorizado nos concursos de dupla, trios e grupos, onde é mais importante os seus componentes executarem o movimento mais parecido um do outro possível. Esse modelo é bastante criticado por algumas participantes da pesquisa, como por exemplo no Anexo D.1.1. em "Reflexões e conflitos acerca da dança como bem de consumo e como arte no mercado".

Outro elemento primordial para se compreender a dança do ventre é a musicalidade.

> FEDRO
>
> - A música parece docemente recolhê-la de outro modo, suspendendo-a...
>
> ERIXÍMACO
>
> - A música muda-lhe a alma. (VALÉRY, 1996, p.37)

Hoje em dia as(os) bailarinas(os) têm a possibilidade de utilizar gravações para realizar suas performances, o que gera uma relação com a música diferente da possibilidade de música ao vivo. Quando banda e bailarina(o) estão juntas(os), ao vivo, a relação que acontece entre bailarina(o) e música não é unilateral: a própria dança pode inspirar e influenciar os músicos, principalmente em momentos de improviso solo, gerando uma possibilidade musical própria daquele momento. Eu já prestigiei bailarinas que, junto do derbackista (músico que toca derback, uma percussão árabe), chegam a comandar o floreio ou ritmo a ser tocado ao expressá-lo pelo seu movimento. Assim, numa performance ao vivo em que músicos e bailarina estão

---

Ibrahim me encara, perplexo e admirado.
- Você é incrível. Você não faz nada como todo mundo. Eu sei bem que você se aplica a fazer o que lhe digo para fazer. E ainda... **é como se você imprimisse sua marca em tudo o que faz. Observe quando você gira, para lá, veja como seu corpo está posicionado. É como se deve fazer isso, mas você, você dá algo extra**. É extraordinário, Dina. **Sua diferença é sua força."**

integrados, envolvidos, se relacionando, quaisquer possíveis hierarquias parecem se dissolver. Esse tipo de relação com os músicos foi também algo comentado entre as participantes e a relação com o músico acaba por fazer diferença no momento.

Expressar um "som" com o corpo para o músico tocar ou responder à música tocada, são vivências corporais que podem ser potencializadas com o estudo de técnica. Esta, além de ser uma linguagem que informa o tipo de dança que está acontecendo, amplia o repertório de possibilidades do corpo se relacionar com a música.

> *Je ne vois personne.* ***Je suis dans la musique****. Je ne pense à rien d'autre. Je suis dans un état second.*
>
> *Ma hanche tourne, mon pied s'enroule. Ma taille se creuse, mon corps se dresse, comme un serpent, s'abat au rythme des percussions. Mes poignets se tordent et mes bras ondulent, mon ventre marque la mesure.*
>
> *Je danse, je danse, je danse...* (DINA, p. 27, com grifo meu)[35]

Estar junto da música, imersa no tempo, são elementos importantes para compreender a dança oriental. E a música modal é o tipo de música mais característica no contexto dela. Existem manifestações de dança do ventre com música tonal, às vezes com a característica de fusão, mas essa é uma discussão que exigiria uma pesquisa específica. O ponto é que o tipo de música mais utilizado nas performances de dança do ventre são as músicas orientais árabes, e estas utilizam o sistema de música modal.

A música oriental é estruturada diferentemente da música ocidental, que utiliza majoritariamente o sistema tonal. Para compreendê-la, da maneira mais resumida possível considerando que a música não é o foco dessa pesquisa, selecionei algumas concepções importantes presentes no livro "Música árabe – expressividade e sutileza" de Marcia Dib. São elas: tempo circular e imersão, oralidade, valorização da memória e da palavra, sinceridade emocional, "espírito oriental", êxtase (*tarab*), sistema modal (tônica fixa, circularidade, pulso) e doutrina do *Ethos* (em grego) ou *Ta'thir* (em árabe).

Estando intimamente ligada com a música modal, esta é um elemento fundamental para compreender a experiência estética da dança oriental e que aqui será apenas introduzido. Para uma leitura mais aprofundada, recomendo o livro citado da Marcia Dib. Mas cabe ressaltar,

[35] Tradução livre: "Eu não vejo ninguém. Eu estou na música. Não penso em mais nada. Estou num outro estado [fora de controle].
Meu quadril gira, meu pé envolve.
Minha cintura se alarga, meu corpo sobe, como uma cobra, cai no ritmo das percussões. Meus pulsos se torcem e meus braços acenam, minha barriga marca a medida.
Eu danço, eu danço, eu danço..."

antes de introduzir os conceitos citados, uma sutileza característica do sistema modal árabe adotado na escala moderna no século XVII: o quarto de tom, uma nota entre dois meios-tons e que, segundo Dib (2009), sofre pequenas alterações conforme a região. A música árabe tem três notas intermediárias entre os tons inteiros e que nem sempre se localizam na metade dos meios-tons, diferente da música ocidental que utiliza apenas os meios-tons, localizados exatamente no meio entre os tons inteiros. (Ibidem, p. 227). Isso vai produzir um território sonoro que pode ser estranho a ouvidos habituados com apenas a músicas ocidentais.

Sobre a concepção de **tempo circular e imersão**:

> Quando o tempo é concebido como circular, o que tem mais valor é a experiência, a imersão naquele momento. Assim, é possível estar vivenciando uma situação semelhante, mas a experiência é nova, pois a característica temporal dominante é o instante, a duração, o tempo presente. E a percepção do tempo vincula-se a percepções corporais como, por exemplo, a respiração ou o tempo de audição. (DIB, 2013, p. 49)

O tempo circular também se relaciona com um tipo de relação com o mundo em eixo vertical, que vem de uma noção em que todas as coisas estão interligadas e, logo, "os sons têm influência sobre os seres humanos" (DIB, 2013, p. 84). É diferente do eixo horizontal presente na música tonal e sua concepção de tempo linear embutida em que a passagem e contagem do tempo se tornam mais importantes que a imersão, existe uma crença de progresso.

Como todo círculo tem um centro, a música modal circula ao redor da nota principal da escala:

> (...)existe um modo ou escala (sucessão de notas) que forma um ambiente, e dentro desse ambiente haverá várias maneiras de conduzir a melodia para se conseguir os efeitos desejados, ou as "palavras" que expressem determinada ideia sonora.
>
> Esses territórios sonoros não são escalas aleatórias, mas sim sequência de sons cuidadosamente escolhidos de acordo com a forma e afetam o ser humano. São sequências de notas cuja vibração sonora corresponde a outras formas de vibração, tanto no plano físico (cores, perfumes, órgãos internos) como no emocional (estados da alma) e espiritual (relação com o cosmos, com o divino). (DIB, 2013, p. 85).

Sobre a **oralidade**, ela é um elemento importante para compreender tanto a importância da **memória**, a qual em muitos casos é o principal veículo para transmitir informações, como a importância da **palavra**.

> Mesmo conhecendo e utilizando a escrita, os árabes não faziam uso dela nem para a elaboração e armazenamento das poesias ou das músicas, nem para a divulgação ou publicação destas. Nestes casos, o principal veículo era a memória; as informações eram passadas de geração em geração. (DIB, 2013, p. 59)

Essa característica acaba afetando o conhecimento histórico que nós ocidentais temos sobre a música e a dança. Segundo Assunção (2018):

> (...) é muito difícil determinar a origem das matrizes sonoras e dos movimentos que eram realizados, ou mesmo saber como eram ou como eram chamados pelas pessoas que dançavam, já que era um conhecimento transmitido através da observação e mimese e sem registros conhecidos ou acessíveis em línguas ocidentais. (ASSUNÇÃO, 2018, p. 8)

Uma das maneiras encontradas para lidar com a transmissão da memória é a pedagogia do *dhikr*, uma pedagogia islâmica do lembrar "baseada na repetição, no decorar, nas festas, nos gestos, nos rituais..." (DIB, 2013, p. 61). E essa repetição novamente remete à circularidade. Nesse contexto, a palavra é fundamental.

> Na música árabe, a palavra aparece desempenhando não só o elemento de comunicação verbal, como também direcionando as características melódicas e rítmicas.
>
> A linha melódica imita a voz humana: não existem grandes saltos em altura, a melodia acompanha as modulações naturais da voz. A expressão vocal acompanha os sentimentos do cantor. Apenas quando este tiver uma forte razão, como para demonstrar dor ou saudades, é possível ouvir notas muito longas, ou saltos grandes em altura (como em um grito). Mas o objetivo é sempre imitar a voz humana.
>
> (...) Mesmo quando a melodia não é cantada, estes princípios continuam sendo seguidos pelos instrumentos. É uma mensagem que precisa ser transmitida seguindo princípios da fala. (DIB, 2013, p. 71)

Ao escutar uma música árabe não cantada, é possível perceber elementos que remetem à palavra na melodia, pois elas parecem frases, diálogos e respiros. No caso de canções, com letras, "a palavra é 'colada' à melodia" (DIB, 2013, p.72).

A **sinceridade emocional** seria o que "separa um cantor (*mughanni*) de um verdadeiro artista (*mutrib*)." (DIB, 2013, p.77).

> Dividindo raízes linguísticas com a palavra *sadiq* (amigos) e *sãdiq* (honesto, sincero), *sidq* implica um sentimento genuíno, uma carência de artifício, e uma rendição do vocalista pelo verdadeiro significado da letra da música. *Sidq* conclui que o artista entende as palavras e está apto para expressar seu significado ao ouvinte, traduzindo-o através de seus próprios sentimentos (SHANNON, 2006 *apud* Ibidem, p. 77).

E o "**espírito oriental**" está atrelado à sinceridade, a qual está intimamente ligada à ideia de imersão temporal, e circularidade acima expostas. É preciso uma disposição interna para esse aprofundamento na experiência. Segundo Dib (2013), um professor em Alepo diz que "se você está tocando e alguém diz – Não tem nenhum espírito (*ma fi ruh*) – isto significa que você ainda não entrou na música ou não representa ela completamente, então sua personalidade e presença devem entrar nela." (SHANNON, 2006, *apud* Ibidem, p. 78).

Dessa forma chegamos ao **êxtase**, o ***tarab***, "um prazer estético profundo, provocado na plateia pelo músico" (DIB, 2013, p. 78), algo que pode ser alcançado caso o artista seja sincero consigo e esteja imerso nos estados musicais. *Tarab*, em árabe, tem vários significados, todos

intimamente ligados às relações de uma experiência estética envolvendo um "objeto de arte", como poesia, pintura, música.

> A participação da plateia é o ingrediente-chave na cultura do *tarab*. Etnomusicologistas descrevem o tarab como um estado emocional provocado na plateia como resultado da dinâmica interação entre o artista, a música, a letra, o público e alguns outros fatores. (SHANNON, 2006, *apud* Ibidem, p. 78).

O fotógrafo Howard Sochurek registrou as reações da plateia em uma performance da cantora egípcia Umm Kulthum em 1956 que ilustram bem a experiência do *tarab*[36]. Sua voz potente e execução primorosa provocavam esse estado de êxtase no público. Ela se tornou um ícone nacional no Egito e no mundo árabe. Sua persona, "as well as her songs, became part of the creation of the experience and feeling of national belonging among Egyptians"[37] (PALLESEN, 2017, p. 4), no contexto de resistência anti-imperialista. Ela ficou conhecida, primeiramente, por suas incríveis performances. Mas também se tornou um ícone nacional e uma voz política forte pois ela representava ideias de masculinidade e feminilidades que se encaixavam nos discursos dos movimentos nacionalistas. (Ibidem, p. 5). Música e poesia foram ferramentas importantes de resistência aos poderes coloniais, e Umm Kulthum foi uma das grandes cantoras de seu tempo:

> Umm Kulthum herself who made decisions on the content of her repertoire. She chose the poets and composers she wanted to work with and she even changed the lyrics she sang. Managing to renew herself through these cooperations, she maintained her popularity by, for example, singing populist songs in colloquial Arabic ; songs that expressed emotions of working class women in a period where Egyptian women were encouraged to work by the Egyptian government (Lohman, 2010). In some ways, her role can be seen as the role of earlier Egyptian poets (...) because her music ofte expressed the emotions of Egyptians and reflected political events[38]. (Ibidem, p. 19)

Toda(o) bailarina(o) oriental profissional conhece ou, mesmo sem conhecer, provavelmente ouviu alguma música de Umm Kulthumm. Dificilmente uma(um) bailarina(o)

---

[36] É possível visualizar algumas dessas fotos nesses links: https://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/man-holds-his-hand-to-his-face-as-he-listens-during-umm-news-photo/632062348
https://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/man-covers-his-face-as-he-listens-during-umm-kulthums-news-photo/632062364
https://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/woman-listens-during-umm-kulthums-performance-at-an-news-photo/632062366
https://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/egyptian-singer-and-actress-om-kalthoum-singing-on-cairos-news-photo/1227201657

[37] Tradução livre: assim como suas músicas, se tornaram parte da criação da experiência e do sentimento de pertencimento nacional entre os egípcios.

[38] Tradução livre: A própria Umm Kulthumm que tomou decisões sobre o conteúdo de seu repertório. Ela escolheu os poetas e compositores com quem queria trabalhar e ela até mudava a letra que cantava. Conseguindo se renovar por meio dessas cooperações, ela manteve sua popularidade, por exemplo, cantando canções populistas em árabe coloquial; canções que expressavam emoções das mulheres da classe trabalhadora num período em que as mulheres eram incentivadas a trabalhar pelo governo egípcio (Lohman, 2010). De certa forma, seu papel pode ser visto como o dos poetas egípcios anteriores (...) porque sua música muitas vezes expressava as emoções dos egípcios e refletia eventos políticos.

oriental profissional nunca tenha escutado alguma versão de *Inta Omri* ("você é minha vida", em árabe)[39]. E toda(o) bailarina(o) oriental profissional, desde o momento em que se propõe a dançar dança do ventre entra em contato com esse universo de elementos musicais com os quais vai se relacionar ao dançar. Pode ser que o interesse tenha vindo pelo contato com videoclipes e músicas da Shakira ou da Beyoncé, como "Hips don't lie"[40], mas ao entrar numa sala de aula, em algum momento ela(e) vai se deparar com outro universo sonoro, como relatado por uma das participantes (anexo D.4.1. em "desejo por uma dança diferente"). Há bailarinas(os) que se referem às músicas da Umm Kulthumm como músicas *tarab*, como uma espécie de classificação da música e não como o conceito de uma experiência, e há bailarinas(os) orientais que se dedicam especificamente ao estudo para a construção de improvisos com essas músicas.

Ainda sobre **o sistema modal**, ele tem como característica a **tônica** (nota principal da escala) **fixa**, a qual é responsável por estabelecer o território sonoro, um ambiente que propicia "várias maneiras de conduzir a melodia para se conseguir os efeitos desejados, ou as "palavras" que expressem determinada ideia sonora" (DIB, 2013, p. 85). Esse ambiente não é aleatório, mas cuidadosamente escolhido de acordo com as formas que afetam o ser humano. A **circularidade** já mencionada antes, proporciona "um estado coletivo de suspensão do tempo, com os ouvintes se deixando levar pelo som, como num embalo." (Ibidem, p. 86). Assim como a tônica fixa é o centro melódico da música, o pulso é o centro rítmico. "O ritmo é utilizado para acentuar a pronúncia e as características da palavra; e induz a diferentes estados de alma" (Ibidem, p. 87).

Além disso, outro elemento fundamental são as escalas árabes, as quais utilizam mais notas do que as escalas ocidentais e o intervalo entre elas não é equidistante. Há microtons que não obedecem "a necessidades aritméticas de racionalização do campo sonoro, mas a necessidades acústicas, ligadas a critérios de potência expressiva" (WISNIK, 1989, *apud* Ibidem p. 88), os quais muitas vezes, como já comentado anteriormente sobre o quarto de tom, são responsáveis pela estranheza causada a ouvidos ocidentais.

Por fim a **doutrina do *Ethos*** (em grego) ou ***Tah'tir*** (em árabe) resumidamente "se baseia em vibrações sonoras que possuem correspondência com diversas outras vibrações

[39] Uma gravação de um concerto com Umm Kulthum e sua banda tocando "Inta Omri" está disponível no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=_5bIk9zH8KY (acesso em 14/07/2020)
Um registro da bailarina Dina Talaat dançando com banda ao vivo "Inta Omri" está disponível no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=1OUNXRhjMSQ (acesso em 14/07/2020)
[40] Registro de um show ao vivo da Shakira cantando "Hips don't lie" em que ela utiliza movimentos e figurino de dança do ventre: https://www.youtube.com/watch?v=OZUzX4kbtDU (acesso em 14/07/2020)

existentes no universo e no homem" (DIB, 2013, p. 131). A riqueza e complexidade da música árabe ainda possui outros elementos, muitos deles são aprofundados no livro de Dib (2013). Essas noções são importantes para introduzir o ambiente sonoro da dança do ventre.

A dança oriental, em todas as narrativas históricas sobre seu engendramento, está intimamente ligada à música, e a esses territórios sonoros: "The dance's structure is based on improvised movements which evolve into a series of mini-crescendos reflecting the musical accompaniment"[41] (SHAY & SELLERS-YOUNG, 2005, p. 5). E, como escrito anteriormente, o movimento não só reflete o acompanhamento musical como pode provocar o contrário numa situação de música ao vivo, a ponto de não se saber mais quem "conduz" quem. "A dança caminha junto com a música, pois corpo e som dialogam para produzir o fenômeno da dança. Tanto a música como a dança se apoiam na mesma estrutura, ainda que a manifestem de maneiras diversas." (DIB, 2009, p. 264)

Outro elemento estético, e que possui polêmicas em relação a suas origens históricas, é o figurino, originalmente inserido no contexto de colonização. Veremos que há duas situações importante para compreender: a forte influência da fantasia ocidental sobre a ideia de mulher oriental e a integração deliberada por parte das(os) egípcias(os) de elementos estrangeiros na *badlah* utilizada pelas bailarinas – sutiã, barrigueira nua ou pouco coberta, cinto na cintura e saia (WARD, 2018, p. 136). O figurino é um elemento de discussão entre as participantes e acaba por compor a identidade das dançarinas. Além disso, entre algumas participantes, foi relatado ser comum que no preparo mais aprofundado de um número fosse escolhido um figurino que dialogasse com sua identidade, com os humores, territórios sonoros, espaço onde vai dançar e com quem vão performar.

Enfim, técnica, musicalidade, figurino e a expressividade são elementos estéticos importantes para compreender algumas particularidades da experiência profissional com dança do ventre. Assim como a maioria das pessoas que começam a fazer aulas, o primeiro contato é com a técnica, figurino e a música.

4.3.Influências histórico-culturais

Ao longo das entrevistas, a maioria das participantes considerou ser importante algum tipo de relação com aspectos culturais da música e da dança. Seja por entender como uma dança

[41] Tradução livre: a estrutura da dança é baseada em movimentos improvisados que evoluem para uma série de mini-crescendos refletindo o acompanhamento musical.

"egípcia", como uma dança "oriental", como uma dança "transnacional" ou como uma dança "árabe", todas têm experiências e pesquisas que as levam a buscar referências estéticas em relação com as narrativas com que trabalham. Por conta disso, pesquisei sobre algumas narrativas históricas para ampliar a compreensão sobre os cenários a que se referiam. Na autobiografia de Dina Talaat, uma bailarina atuante ainda hoje no Egito e que é referência para muitas das participantes dessa pesquisa, e para muitas bailarinas ao redor do mundo:

> *On a d'abord ri d'elles [les étrangères qui dansent]. Car, oui, elles savent danser, elles maîtresent la technique, mais cela n'est rien si vous ne comprenez pas la musique, les paroles, si vous ne ressentez pas profondément ces rythmes.*
>
> *La danse du ventre est un langage. On peut la répéter, la prononcer à la perfection, mais si on ne la connaît pas de l'interieur, avec tout ce qu'elle véhicule de sens, d'hitoire, de culture, d'émotion et de tradition, quelque chose nous échappe*.[42] (DINA, 2011, p. 94)

Considerando que a "história humana é feita por seres humanos" (SAID, [1978] 2007, p. 441), com diferentes pontos de vista, para esta pesquisa interessa não encerrar ou resolver os conflitos que podem decorrer dessas diferentes narrativas – nem possuo ferramentas para tal - mas apresentá-las, considerando que cada uma (às vezes mais de uma), forma um pano de fundo que engendra possibilidades de estilos diferentes de "dança do ventre" ou "dança oriental" (inclusive a escolha por uma dessas denominações), ainda que mantenham matrizes estéticas em comum, comentadas no subcapítulo anterior. Além do imaginário da praticante profissional, suas pesquisas culturais e sobre narrativas históricas influenciam enormemente no preparo de suas performances e por conseguinte na forma de transmitir para suas alunas os sentidos dessa prática. "A dança se faz não apenas dançando, mas também pensando e sentindo: dançar é estar inteiro." (KLAUSS, 2005, p. 32). O acervo de experiências, fantasias e narrativas de cada bailarina se fazem presentes no seu corpo, na sua dança. Então as ideias que cada uma tem sobre o que é dança do ventre e suas origens estão presentes na dança, no figurino, na escolha musical e até nas escolhas profissionais, disseminando imagens de dança do ventre com aspectos gerais e particulares.

Nas pesquisas brasileiras sobre história encontramos, de maneira resumida, três grupos de narrativas: 1. Sobre uma origem milenar atrelada a ritos de fertilidade e religiosos que reverenciavam uma "Grande Mãe", utilizando como evidências esculturas femininas e gravuras

[42] Tradução livre: "Primeiro rimos deles [os estrangeiros que dançam]. Porque, sim, eles sabem dançar, eles dominam a técnica, mas isso não é nada se você não entende a música, as palavras, se você não sente esses ritmos profundamente.

A dança do ventre é uma linguagem. Podemos repeti-lo, pronunciá-lo perfeitamente, mas se não o conhecemos de dentro, com tudo o que ele transmite, história, cultura, emoção e tradição, algo se escapa."

de civilizações antigas do Oriente Médio, sendo considerada uma **dança de mulheres, ancestral e sagrada**; 2. Uma dança que se originou no contexto dos processos imperialistas iniciados no final do século XVIII, a partir da observação estrangeira de danças do Norte da África e Oriente Médio entre os séculos XIX e XX, recebendo então forte influência ocidental, sendo, portanto, **uma dança transnacional e não necessariamente de apenas mulheres** reconhecendo historicamente a presença de dançarinos homens, como os *khawalat*; 3. Uma dança que, assim como a segunda narrativa, tem sua origem contextualizada nas invasões britânicas e francesas, entre os séculos XIX e XX e com influências ocidentais. Mas esta narrativa dá ênfase para a atitude não passiva dos egípcios na absorção dos valores estéticos ocidentais, além de também ter elementos de danças persas, turcas e marroquinas, considerando-a assim uma **dança híbrida egípcia**.

O **primeiro grupo de narrativas** é um pouco mais raro nas pesquisas acadêmicas recentes apesar de muito presente na cena da dança do ventre. Ele aparece na dissertação de mestrado "A Atividade Estética da Dança do Ventre" de Alice Casanova dos Reis (2014) e no artigo "Aspectos históricos da dança do ventre e sua prática no Brasil" de Sandra Aparecida Queiroz Kussunoki e Carmen Maria Aguiar. Em livros, ela é dominante em *Dance e Recrie o Mundo* (de Lucy Penna), *Dança do Ventre: Ciência e Arte* (de Patrícia Bencardini) e *Serpent of the Nile* de Wendy Buonaventura:

> *Like all early dance, it was originally connected with religious worship, at a time when religion was an integral part of daily life and had relevance to every aspect of human existence. But as primitive cultures grew more sophisticated and civilization suppressed the faiths of a former age, so too were the rituals connected with these bygone religions suppressed. Thus the female pelvic dance died out in many parts of the world. In some areas, however, it turned from a religious rite into a secular entertainment* (BUONAVENTURA, [1989] 2010, p. 13)[43]

Na dissertação de Reis (2007):

> Segundo Bencardini (2002), os registros mais antigos de uma possível história dessa arte [dança do ventre] foram encontrados em países como a Turquia e a Índia, pertencendo ao período pré-histórico (idade da pedra lascada): são pequenas estátuas de mulheres com ventre proeminente e seios fartos, objetos que segundo historiadores seriam amuletos para a fertilidade, ligados a cultos matriarcais em que a mulher era divinizada por ser capaz de gerar uma nova vida. A dança, um meio propício ao transe, era uma forma de culto a divindades femininas visando o aumento da fertilidade

[43] Tradução livre: "Como toda dança antiga, estava originalmente relacionada a cultos religiosos, em um momento em que a religião era parte integral da vida cotidiana e tinha relevância para todos os aspectos da existência humana. Mas à medida em que as culturas primitivas se tornaram mais sofisticadas e a civilização suprimiu as crenças de uma era anterior, também os rituais relacionados a essas religiões passadas foram suprimidos. Assim, a dança pélvica feminina desapareceu em muitas partes do mundo. Em algumas áreas, no entanto, passou de um ritual religioso para um entretenimento secular."

> através de movimentos centrados no quadril, sendo esses movimentos as formas primitivas que evoluíram para o que hoje se conhece como dança do ventre.
>
> Em sua origem, portanto, essa dança está ligada ao contexto mítico-religioso de civilizações antigas do Oriente Médio (Suméria, Mesopotâmia, Babilônia, Egito, Fenícia, Pérsia, Índia) que cultuavam a Grande Deusa-Mãe. (REIS, 2010, p. 23).

No livro de Bencardini (2009), citado na dissertação de Reis (2010), a origem é hipoteticamente atribuída à antiga civilização Suméria (BENCARDINI, 2009, p. 27) e que as raízes da dança do ventre estariam ligadas a templos:

> Acreditava-se numa 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 sagrados, fazendo-os dançar, vibrar e ondular. Era a forma de garantir prosperidade e fertilidade para a terra e para as mulheres (BENCARDINI, 2009, p. 32)

O trecho citado acima está inserido num capítulo intitulado "A Dança do Ventre através dos tempos – um assunto para mulheres" e essa talvez seja uma das leituras predominantes que se faz da dança ainda hoje. O livro de Penna também reforça essa visão:

> O que chamamos hoje de dança do ventre é proveniente de um ritual sagrado anterior à mais antiga civilização reconhecida historicamente, a dos sumérios. Está ligada aos ritos de fertilização em honra das divindades femininas que protegiam as águas, as terras, as mães e seus filhos. Todas as criaturas eram consideradas filhos da Deusa, louvada em ritos em que as mulheres dançavam procurando receber a força da Grande Mãe. (PENNA, 1993, p. 83)

E, por fim, no artigo de Kussunoki e Aguiar (2009), encontramos também uma relação da origem dessa dança com ritos de fertilidade na Mesopotâmia: "Homens e mulheres chamavam os favores generosos da deusa, em rituais, nos quais se incluía a dança, denominada dança da fertilidade" (p. 708).

A ideia de uma origem ligada a ritos de fertilidade é criticada por outras(os) pesquisadoras(es) por não considerarem as evidências desse argumento suficientes, já que essa história é justificada utilizando evidências iconográficas em tumbas e templos do Egito Antigo e esculturas da Mesopotâmia. Parece complicado afirmar a existência de uma dança específica, com uma pluralidade de elementos estéticos, a partir de esculturas, pela dificuldade em averiguar se faziam referências aos movimentos e outros elementos que compõem o que chamamos de dança do ventre hoje, ainda mais que estamos considerando a dança um conjunto de elementos que vão além das formas visuais do movimento. Segundo Shay e Sellers-Young (2005, p. 4): "*(...) these pictorial representations merely confirm that solo improvised dance*

existed. The illustrations do not specify or identify specific movements of any of the dancing that is depicted". (SHAY, 1996,1999)[44].

Começando a adentrar no **segundo grupo de narrativas**, encontro nos anais da SEMNA, *Estudos de Egiptologia*, o artigo "Olhares sobre o Egito Antigo: O Caso da Dança do Ventre e Sua Profissionalização" em que a autora, Amana dos Santos Nesimi, critica a compreensão afetiva, comercial e não científica de Egito Antigo no campo profissional da dança do ventre. Ela compreende, a partir de Said (2007), que a dança do ventre seria "uma criação Ocidental do Oriente inserida em relações de dominação e exploração do "outro"" (NESIMI, p. 6) e demonstra o uso comercial indiscriminado da ideia de ser uma dança milenar do Egito Antigo ligada a ritos de fertilidade utilizando, entre outros exemplos, a Casa de Chá Khan El Khalili que possui pinturas nas paredes desse período e salas que remetem a esse imaginário como a sala de shows e aulas atual chamada "Harém". Ela ainda considera que a reivindicação de uma origem egípcia milenar é usada por algumas(uns) profissionais "quando queriam defender uma certa conduta moralizante sobre a maneira de dançar" (Ibidem, p. 10) e conclui que "O Egito Antigo imaginado, construído e reconstruído continua a ser uma crença, uma motivação, uma metodologia de ensino, um recurso mercadológico para aqueles(as) que se colocam no campo da "dança do ventre" de uma determinada maneira." (Ibidem, p. 11).

A parte da crítica sobre a "origem egípcia" da dança do ventre nesse artigo remonta à imaginação do "Egito Antigo". Isso será importante para, mais para frente, diferenciar da terceira narrativa que considera a dança do ventre como uma dança egípcia, mas não por origens remotas e milenares, e sim pelo protagonismo egípcio na composição dos seus elementos estéticos entre os séculos XIX e XX, levando em consideração a problemática da apropriação cultural.

Retornando ainda à segunda narrativa, os autores Anthony Shay e Barbara Sellers-Young são bastante utilizados em pesquisas mais recentes como Salgueiro (2012), Assunção (2018), Paschoal (2019). De acordo com eles:

> *Once established in the public imagination, the term «belly dance » was adopted by natives and non-natives to denote all solo dance forms from Morocco to Uzbekistan that engage the hips, torso, arms and hands in undulations, shimmies, circles, and spirals. It is still the term used in transnational discourse to refer to a matrix of dances including those that originate in North Africa, the Middle East and Central Asia as well as related hybrid forms created in the United States and elsewhere that are currently part of private and public performance in villages, towns, suburbs, and*

[44] Tradução livre: "essas representações pictóricas apenas confirmam que dança improvisada solo existiu. As ilustrações não especificam ou identificam movimentos específicos de qualquer dança representada."

> *urban communities across the globe in cafes, concert stages, community centers, and on the internet.* (SHAY, SELLERS-YOUNG, 2005, p. 1).[45]

Dessa perspectiva, dança do ventre seria uma espécie de "síntese" a partir do olhar ocidental de diversas danças diferentes, descontextualizadas e inseridas num nome só, uma prática que deixou de ser local e foi transnacionalizada. Historicamente, os termos utilizados para designar essa dança: *danse du ventre* (em francês), *belly dance* (em inglês) e *raqs sharqi* (em árabe, literalmente "dança oriental", com intenção de demarcar uma diferença em relação ao ocidente), têm origem no contexto colonial do século XIX (ASSUNÇÃO, 2018, p. 113). Antes disso, da presença europeia no Egito que buscou meios de lucrar com imaginações eróticas, fantasias orientalistas, as danças com as quais eles entraram em contato "*would primaly have expressed cultural messages that related both to folkloric traditions and contemporary themes from urban life in Cairo*"[46] (BUNTON, 2017, p. 22). E segundo Paschoal (2019b, p. 287) a influência das Belas Artes foi tão forte que o nome em francês, *danse du ventre* ocorreu em associação à pintura produzida por Jean-Léon Gérome (1824-1904) de 1863. Segundo a autora, a

> prática da dança oriental começou a ser documentada principalmente mediante à literatura e à pintura, sendo produzidas dentro do contexto colonial que, por conseguinte, criava e enraizava estereótipos e expectativas que se mantêm ainda pouco problematizados (PASCHOAL, 2019b, p. 287).

Figura 1: "*La Danse de l'almée* " (1863) de Jean-Léon Gêrome

[45] Tradução livre: Uma vez estabelecida na imaginação do público, o termo "dança do ventre" foi adotado por nativos e não nativos para denotar todas as formas de dança solo do Marrocos ao Uzbequistão que engajassem quadris, torso, braços e mãos em ondulações, shimmies, redondos e espirais. Ainda é o termo usado no discurso transnacional para se referir à matriz de danças incluindo aquelas originadas no Norte da África, no Oriente Médio e na Ásia Central assim como formas híbridas relacionadas nos Estados Unidos e em outros lugares que atualmente fazem parte de performances pública e privada em vilarejos, cidades, subúrbios e comunidades urbanas em todo o mundo em cafés, palcos de concertos, centros comunitários e na Internet.

[46] Tradução livre: primeiramente teriam expressado mensagens culturais que relacionavam tanto tradições folclóricas como temas contemporâneos da vida urbana do Cairo.

Fonte: Gérome, J.L. *La Danse de l'almée*. 1863. Óleo sobre painel de madeira. (50.2x81.3cm). The Dayton Institute, presente do Sr. Robert Badenhop, 1951. Disponível em: http://www.daytonartinstitute.org/art/collection-highlights/european/jean-l%C3%A9-g%C3%A9r%C3%B4me [acesso em 28 de julho de 2020].

Segundo Paschoal (2019b, p. 275), em 1798, Napoleão Bonaparte chegou em Alexandria, no Egito, com cerca de 30 mil homens, num contexto em que o território ainda era formalmente do Império Otomano e "passava por um angustiante momento de fraqueza e descentralização de seu governo, praticamente dissolvido entre as milícias mamelucas locais" (Ibidem).

Nessa caravana havia membros da elite cultural francesa denominados *savants*, composto por

> (...) cientistas, literatos, botânicos, arquitetos, entre outros ofícios dotados de certo prestígio intelectual. Também muitos pintores e artistas plásticos fizeram parte deste destacamento: alguns deles haviam sido convidados diretamente pelo comandante, enquanto outros partiram de vontade própria (Ibidem, p. 276)

A partir do trabalho de 160 *savants* foi elaborado um arcabouço imagético que faria parte da imaginação da classe média e alta da França e outros estados europeus, imagens que foram produzidas e reproduzidas em compêndios enciclopédicos, telas e gravuras, influenciando o imaginário europeu sobre a paisagem, costumes e pessoas "orientais", compondo, por conta da temática, o que foi chamado de estilo Orientalista (Ibidem).

Os *savants* "retrataram estas cenas carregadas de conteúdo ideológico, que objetivava corresponder e atender à ideologia do colonialismo" (Ibidem, p. 277) e "também foram os responsáveis por produzir os documentos da época a que temos acesso, e que ainda hoje servem

de base para estudos e análises." (Ibidem). Essas imagens corroboravam as correntes científicas da época como o darwinismo social e a eugenia que traçavam o ideal de superioridade racial, retratando os orientais, especialmente os árabes, como um "povo à beira da selvageria, envoltos em um clima e ambientes inóspitos, detentores de costumes rudes, que pareciam desafiar a cultura vitoriana, especialmente sua falta de moralidade, civilidade e salubridade." (Ibidem), ou seja, uma justificativa para plantar uma necessidade de "civilização" que os europeus com seus ideais de modernidade, moral e disciplina poderiam oferecer, assim como a racionalidade e o cientificismo. A *raqs sharqi* surge inserida nesse contexto conflituoso de colonização.

Segundo Said,

> Com a ocupação do Egito por Napoleão, foram postos em movimento processos entre o Oriente e o Ocidente que ainda dominam nossas perspectivas culturais e políticas contemporâneas. E a expedição napoleônica, com seu grande monumento coletivo de erudição, a *Description de l'Égypte*, forneceu uma cena ou cenário para o Orientalismo, uma vez que o Egito e subsequentemente as outras terras islâmicas eram vistos como a província viva, o laboratório, o teatro do efetivo conhecimento ocidental sobre o Oriente. (SAID, 2007, p. 77)

De acordo com Assunção (2018, p. 114), no Egito o contato dos invasores franceses e britânicos com as danças se deu a partir de três grupos: as *Ghawazee* (plural de *ghazyia*), as *Awalim* (plural de *Almeh*) e os *Khawalat* (plural de *Khawal*). As *ghawazee* (dançarinas profissionais) e os *khawalat* (dançarinos profissionais e, hoje, o termo é considerado pejorativo e se refere a homens homossexuais) performavam em lugares públicos, nas ruas, em festivais e festas particulares, enquanto as *awalim* eram consideradas uma classe mais elevada que performavam em ambientes ocultos à vista masculina. Elas eram conhecidas como cantoras e oradoras que memorizavam um grande repertório de canções e, tradicionalmente, cantoras eram muito mais valorizadas do que dançarinas por conta da conexão entre música e poesia (SHAY & SELLERS-YOUNG, 2005, p. 5), mas essas artistas "entraram no imaginário orientalista como dançarinas" (ASSUNÇÃO, 2018, p. 10).

Assunção (2014, p. 44), Nieuwkerk (1995, l. 902) e Salgueiro (2012, p.101), em suas pesquisas, atribuem às Feiras Universais o principal movimento que levou a dança do ventre para o Ocidente na segunda metade do século XIX. As principais ocorreram em Londres (1851), Paris (1855, 1867 e 1889) e Chicago (1893). Essas feiras apresentavam a geopolítica do imperialismo em classificações culturais, a exemplo do primitivismo associado à África e à Oceania, afirmando a superioridade ocidental, a partir da qual o "Oriente" era representado como retrógrado, consolidando uma série de "estereótipos em relação às estruturas culturais, políticas, organizacionais e arquitetônicas dos países dominados" (ASSUNÇÃO, 2014, p. 45).

E segundo Salgueiro "as feiras mundiais foram provavelmente o elemento mais importante na consolidação do imaginário sobre o "oriente" e o oriental. Seu potencial de fixação de estereótipos sobre as colônias era maior, inclusive, que o de outras mídias" (2012, p. 104).

A exposição universal de Paris de 1867 exibia num grande pátio, no centro, as novidades tecnológicas, peças de belas-artes e em volta representações dos países "orientais", nas margens, apresentados como exóticos. Desde o princípio a *danse du ventre* era a atração mais disputada, mas, segundo Salgueiro, era:

> Uma dança do ventre profundamente modificada em relação ao que se experimentaria dela em seus loci de origem: coreografada, emoldurada por um palco e, principalmente, mais carregada de apelo erótico (...). É a epigênesis da dança do ventre tal como hoje a conhecemos. (SALGUEIRO, 2012, p. 105)

Já nos Estados Unidos, a feira responsável pela disseminação da *belly dance* foi em Chicago, no ano de 1893, na *World's Columbian Exposition*.

> O imaginário orientalista na América começa a se formar e, dos teatros e cabarés, o figurino, os trejeitos e movimentos corporais inspirados nas artistas da World's Columbian Exposition ganham corpo e vida próprios, passam ao cinema e, a partir dessa nova mídia, inspiram as artistas egípcias. (SALGUEIRO, 2012, p. 108)

O pavilhão da dança do ventre também era um dos que mais chamava atenção e as bailarinas que nele dançavam eram conhecidas como "*Little Egypt*"[47], nome que "acabou sendo adotado por várias mulheres que consolidaram este nome do imaginário orientalista estadunidense" (ASSUNÇÃO, 2018, p. 27). Exemplo que Assunção (2018) cita de como essa persona ficou marcada na cultura popular americana, bem como a influência do orientalismo na estética burlesca, é o vídeo clipe da música "*Little Egypt*", da banda "*The Coasters*", na voz de Elvis Presley.[48]

Sellers-Young (2016, l. 350) descreve a história da dança do ventre, assim, como transformação de formas folclóricas do Norte da África e do Oriente Médio. A autora atribui ao Casino Opera House de Badia Masabni o início do cruzamento fértil entre Oriente e influências Ocidentais, em 1926, o qual teria continuado ao longo do século com imagens emprestadas de filmes ocidentais, e ao impacto de coreógrafos russos na década de 1950 durante a era de Gamal Abdul Nasser (Ibidem, l. 2536). Na década de 1920, o Egito se tornou polo

[47] A mulher que teria originado o nome "*Little Egypt*", segundo Buonaventura (2010, p. 98) foi Fahreda Mahzar e foi a atração mais falada da *Great Columbian Exposition* de 1893 em Chicago. A dançarina síria, que inspirou muitas imitadoras, de acordo com o New York Herald Tribune, "*She drew more attention than the seventy-ton telescope or the six-block-long Manufactures and Liberal Arts Building*" (Ibidem) [tradução livre: Ela chamava mais atenção do que o telescópio de setenta toneladas ou o prédio de seis andares de Manufaturas e Artes Liberais.]
[48] Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qJrOQHdbJp8 [Acesso em 08 de julho de 2020.]

cultural e de entretenimento no Oriente Médio. Cabarés e restaurantes foram abertos para entreter a indústria do turismo em crescimento e o Casino Opera House, da síria-libanesa atriz e dançarina Badia Masabni, foi um dos que mais fez sucesso, inaugurado em 1926. Badia, familiarizada com filmes ocidentais, criou números de cabaré em que havia performances de dança para o gosto dos turistas e das classes mais altas egípcias cujos gostos eram influenciados pelos Estados Unidos e Europa. Badia tinha experiência em diversos domínios artísticos como canto, dança e teatro. Segundo Henni-Chebra, ela soube responder às demandas da rica burguesia cairota. Esta pesquisadora descreve da seguinte maneira seu salão:

> *Dans um cadre luxueux, moderne, de jeunes artistes en smoking et robes du soir présentaient des chants, des musiques, des danses, des comédies. La programmation d'artistes talentueux qui devinrent par la suite très célèbres, comme le chanteur syrien Farid el Atrache et sa soeur, la chanteuse Asmahan, valut au salon de Badiaa Masabni la réputation d'une université des arts (Fikrî Butrus). La jeune demme accorda à la danse une place importante en créant sa propre troupe. Le chorégraphe Isaack Dickson assura la formation des danseuses et agrémenta les chorégraphies de danses occidentales telles que samba, rumba, carioca et tango. C'est dans ce ballet que les deux plus célèbres danseuses égyptiennes de ce siècle, Tahia Carioca et Samia Gamal, débutèrent leur carrière, respectivement en 1937 (« El Kawakeb » n. 1004 – octobre 1970) et 1940 (« Al-sinamâ wa al-nâs » - Le cinéma et les gens – n. 10 octobre 1979). En plus des danseuses du ballet qui interprétaient essentiellement un répertoire occidental, une soliste présentait la danse égyptienne, sans doute de style baladî. Si Houria Mohamed fut la première soliste du salon de Badiaa Masabni, c'est à partir des années 1940 que le solo égyptien développa les aspects artistiques et techniques du style sharqî grâce aux danseuses Tahia Carioca, Samia Gamal et Naïma Akef.* (HENNI-CHEBRA; POCHÉ, 1996, pp. 94-95).[49]

Nesse trecho, Henni-Chebra introduz Tahia Carioca, a quem Said (2003) se refere como uma *almah* e ao salão de Badia como o espaço onde teria se iniciado a *raqs sharqi*. Veremos que Heather Ward, autora do que aqui estou chamando de "terceira narrativa", irá trazer elementos que contra argumentam a afirmação do surgimento da *raqs sharqi* no salão de Badia e como uma dança para públicos mais abastados.

Por fim, o figurino nessa narrativa também é decorrente de forte influência ocidental:

> *Dès les débuts du cabaret, le costume de danse se caractérisa par sa richesse. Strass, paillettes et pierreries scintillant sous les projecteurs en étaient les principaux*

[49] Tradução livre: Em um ambiente moderno e luxuoso, jovens artistas de smoking e vestidos de noite apresentaram canções, músicas, danças e comédias. A programação de artistas talentosos que mais tarde se tornou muito famoso, como o cantor sírio Farid el Atrache e sua irmã, Asmahan, deram ao salão de Badiaa Masabni a reputação de uma universidade de artes (Fikrî Butrus). A jovem deu à dança um lugar importante, criando sua própria trupe. O coreógrafo Isaack Dickson treinou as dançarinas e embelezou as coreografias de danças ocidentais como samba, rumba, carioca e tango. É neste baile que as duas dançarinas egípcias mais famosas deste século, Tahia Carioca e Samia Gamal, iniciam suas carreiras, respectivamente em 1937 ("El Kawakeb", n. 1004 - outubro de 1970) e 1940 ("Al-sinamâ wa al-nâs "- Cinema e pessoas - nº 10 de outubro de 1979). Além dos bailarinos que interpretavam essencialmente um repertório ocidental, uma solista apresentava dança egípcia, provavelmente no estilo Baladî. Se Houria Mohamed foi a primeira solista no salão de Badiaa Masabni, foi a partir da década de 1940 que o solo egípcio desenvolveu os aspectos artísticos e técnicos do estilo Sharqî graças às dançarinas Tahia Carioca, Samia Gamal e Naïma Akef.

> *ornements. Inspiré de ceux des actrices et danseuses américaines des années 20, le costume se composait jusque dans les annés 60 d'un bustier ou d'un soutien-gorge, d'une jupe de mousseline et d'une ceiture-basque. A l'image des artistes occidentales, les solistes égyptiennes avaient adopté les chaussures. Cet usage fut contrarié par Samia Gamal dans les années 40. Débutante à l'époque, la danseuse incommodée par des chaussures trop lourdes et responsables de quelques maladresses techniques, les retira spontanément, et terminar sa danse pied-nus.*[50] (HENNI-CHEBRA; POCHÉ, 1996, p. 95)

Se nessa citação Samia Gamal contrariou o uso do salto alto, retirando-os ao final da performance, ao mesmo tempo a ela é atribuído o rompimento dos pés descalços na performance de *raqs sharqi*, na pesquisa de Buonaventura (2010, p. 150). Ainda sobre figurino, Assunção (2018) também ressalta a influência ocidental no desenvolvimento dos figurinos de *raqs sharqi:*

> A partir do desenvolvimento da indústria cinematográfica no Egito, que tomava como referência os filmes de Hollywood, sobretudo os musicais, bailarinas das salas de entretenimento começaram a atuar no cinema e, assim, as coreografias, os figurinos e até as músicas foram influenciadas pela estética estadunidense resultando no que ficou conhecido como a "Era de Ouro" da Dança do Ventre: toda glamour, lantejoulas e paetês. (ASSUNÇÃO, 2018, p. 166)

Enfim, a dança antes realizada em casamentos, ambientes domésticos e em celebrações religiosas foi transformada de um solo improvisado com pouco deslocamento para uma performance de palco que incorporou imagens femininas de *raqs sharqi* produzidas pelos filmes estadunidenses. Os dançarinos homens foram perdendo popularidade, gradualmente desaparecendo da vida pública, apenas retornando no século XXI (Ibidem, l. 611). Toda a estética da dança, desde o figurino de duas peças até os movimentos realizados no cabaré de Badia, segundo Sellers-Young, teriam sido adaptados de filmes Hollywoodianos do período. Ela também acrescenta uma série de mudanças decorrentes das influências ocidentais como:

> *Movements from ballet, such as the arabesque, were combined with a hip lift to allow the dancer to gracefully fill the space of a nightclub stage. Dancers decreased or limited their use of finger cymbals for accompaniment. The veil, a piece of gossamer fabric that was a staple of the Hollywood version of the dance, became a standard component. And, instead of improvised performances, the dancers were choreographed to use their arms to frame and otherwise display the toso of the body. Finally, the stars of the cabaret did not always perform solo, but were often backed by a chorus of dancers. These early twentieth-century developments have continued to influence the dance's evolution in Egypt and throughout North Africa and the Middle East. However, as it is primarily a solo form, each Egyptian dancer integrates*

[50] Tradução livre: Desde os primórdios do cabaré, o traje de dança era caracterizado por sua riqueza. Strass, lantejoulas e jóias brilhando no centro das atenções foram os principais adornos. Inspirado pelas atrizes e dançarinas americanas da década de 1920, o traje até a década de 1960 consistia em um sutiã, uma saia de chiffon e um cinto basco. Como artistas ocidentais, solistas egípcios adotaram sapatos. Esse costume foi frustrado por Samia Gamal na década de 1940. Uma iniciante na época, a dançarina incomodada por sapatos muito pesados e responsável por alguma falta de jeito técnico, espontaneamente os tirou e terminou sua dança com os pés descalços.

> *current trends with their personal performances history to create a dance style that is uniquely their own.* (SELLERS-YOUNG, 2016, l. 622).[51]

Essas pesquisas que trazem a dimensão transnacional da dança do ventre ajudam a compreender a prática de algumas(uns) bailarinas(os) que escolheram se aprofundar nessa arte não se apegando à cultura egípcia somente, mas pesquisando outras estéticas do universo conhecido como "oriental". Além disso, no Brasil as(os) bailarinas(os) orientais profissionais costumam estudar e dançar, além da dança do ventre e das danças folclóricas egípcias, a dança folclórica *dabke* (de origem libanesa, mas também há dois grupos importantes em Manaus com foco no estilo palestino), dança *khaleege* (da região do Golfo Pérsico) e, por influência forte da ampla divulgação por bailarinas do leste europeu (apesar de ser uma versão estilizada e bastante modificada), tem se começado o estudo da dança *kawliyah* (dança dos *kawliyah*, grupo minoritário do Iraque[52]). Esta dança começou a ganhar espaço por aqui também, mas ainda muito sutilmente. As danças folclóricas egípcias mais amplamente no Brasil estudadas são as danças *ghawazee*, o *baladi* e o *saidi*. Todas elas são comuns em shows de dança do ventre, principalmente as duas últimas e, numa *rotina oriental*, tipo de música feita especialmente para performance de dança do ventre, geralmente há menções a um ou mais desses folclores, o que faz com que as bailarinas geralmente estudem pelo menos o básico da técnica e linguagem corporal delas para expressar essas menções quando ocorrem na música. Todas essas danças são compreendidas no Brasil como árabes, o que faz com que muitas(os) dançarinas(os) utilizem os nomes "danças árabes" ou "dança oriental árabe" para se referirem ao seu trabalho. No entanto, nem toda(o) egípcia(o) se reconhece como árabe só por falar árabe. Mas esse é um assunto que essa pesquisa não tem como dar conta. A discussão possível é que todas as nomenclaturas são problematizáveis e que, enquanto assim forem, a reflexão e o debate são importantes.

---

[51] Tradução livre: Movimentos do balé, como o arabesque, foram combinados com o levantamento de quadril para permitir que a dançarina preenchesse grandiosamente o espaço de um palco dos clubes noturnos. As dançarinas diminuíram o uso dos *snujs* como acompanhamento. O véu, um pedaço de tecido que era uma versão da dança de Hollywood, tornou-se um componente padrão. E, em vez de performances improvisadas, as dançarinas foram coreografadas para usar os braços para emoldurar e exibir o torso do corpo. Finalmente, as estrelas do cabaré nem sempre performavam solo, mas eram frequentemente apoiadas por um coro de dançarinas. Esses desenvolvimentos do começo do século XX continuaram a influenciar a evolução da dança no Egito e no norte da África e no Oriente Médio. No entanto, como é primariamente uma forma solo, cada dançarina egípcia integra as tendências atuais com sua história pessoal de performance para criar um estilo de dança único.

[52] Segundo Hamid Al-Hashimi, Kawliyah é o nome local (do Iraque) para se referir aos Ciganos/Roma no Iraque. (SALLOUM, 2013, P. 127). A performance de uma pesquisadora e dançarina iraquiana, Assala Ibrahim, pode ser acessada no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=-5VXjaM4EOA (acesso em 28 de agosto de 2020). As danças *kawliyah* ficaram amplamente conhecidas no Brasil pelas performances de bailarinas russas e ucranianas, com suas próprias interpretações da dança, como por exemplo pela bailarina Dariya Mitskevich. Uma de suas performances pode ser acessada no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=aWv7GS3gvpY (acesso em 28 de agosto de 2020).

Dentro do termo "oriental", cabe muita coisa. As danças persas, por exemplo, designadas como danças orientais, são bastante diferentes da dança do ventre. É importante lembrar que o termo *raqs sharqi* ("dança oriental", em árabe) surge como forma de demarcar, dentro do próprio território, uma prática que não seria ocidental num contexto de intenso colonialismo.

Por fim, a **terceira narrativa** caminha junto da segunda, de certa forma, mas considera que fontes primárias do final do século XIX e início do século XX contradizem a narrativa de que a *raqs sharqi* teria sido criada pelos egípcios principalmente como resposta às influências ocidentais, seus desejos e fantasias. Essa pesquisa está publicada no livro *Egyptian Belly Dance in Transition: The Raqs Sharqi Revolution, 1890-1930* de Heather Ward (2018). Entre os argumentos está o de que, embora as(os) artistas egípcias(os) estivessem abertas(os) a inovações estrangeiras, esses elementos foram adaptados e utilizados de modo a se inserirem na estética e nos interesses das(os) nativas(os). Além disso, tanto Anthony Shay e Barbara Sellers-Young, quanto Wendy Buonaventura, teriam dado, segundo Ward, muita importância à Badia Masabni. Nessa narrativa, uma das mais amplamente aceitas sobre origens da *raqs sharqi*, discorre que os donos dos salões de entretenimento egípcios teriam criado uma dança e um estilo de figurino que incorporava as fantasias orientalistas dos ocidentais, atendendo aos gostos do público euro-americano e da classe alta do Egito. E nessa história, Badia Masabni, mulher síria, artista e empresária que era proprietária de vários halls de entretenimento no Cairo e Alexandria entre 1920 e 1940, é narrada como a principal força criativa por trás da dança. Segundo Ward (2018, p. 182) esta narrativa ignora as influências anteriores a 1930 nos halls de entretenimento e que os elementos que diferenciam a *raqs sharqi* das danças das *awalim* e das *ghawazi* já estavam presentes nos halls egípcios de entretenimento por volta de 1890.

> *The narrative described above embodies the Orientalist paradigma that pervades European and American understanding of the Arab world. To suggest that Egyptians created* raqs sharqi *to please Westerners not only ignores the substantial primary source evidence available, but also reduces Egyptians to acquiescent subjects who create only in response to the impulse of Western influence. Egyptian dance is framed as being static and unchanging until the innovations of the West are brought to bear on it, and Egyptians are rendered largely irrelevant to the process.*
>
> *Such simplistic explanation can not adequately account for the seemingly contradictory nature of* raqs sharqi, *a dance form that Egyptians embrace as an authentic part of their cultural heritage, even though it clearly incorporate non-Egyptian features.* (WARD, 2018, p. 182).[53]

[53] Tradução livre: A narrativa descrita acima [segunda narrativa] incorpora o paradigma orientalista que permeia a compreensão européia e americana do mundo árabe. Sugerir que os egípcios criaram raqs sharqi para agradar os ocidentais não apenas ignora as evidências substanciais de fontes primárias disponíveis, mas também reduz os egípcios a sujeitos aquiescentes que criam apenas em resposta ao impulso da influência ocidental. A dança egípcia

Ainda segundo Ward (2018, p. 12), egípcios consideram a *raqs sharqi* como autenticamente egípcia e parte de sua herança cultural, mesmo com elementos não egípcios.

No dia 27 de junho de 2020, participei de um Webinar gratuito chamado "The Origin of Oriental Dance" com uma autoridade egípcia na dança, Dr. Mo Geddawi, organizado pela dançarina Joana Saahirah. Dr. Mo Geddawi disse que, mais importante do que saber da origem, é gostar da dança. Mas, que, caso quiséssemos saber, definitivamente a origem seria egípcia. Dr. Mo Geddawi foi co-fundador da Reda Dance Troupe, companhia de dança de Mahmoud Reda em que se destacou como principal bailarino solo. Foi premiado como "personalidade artística" pelo Ministério da Cultura Egípcia em 1984 e é membro do International Dance Concil-CID-UNESCO. Foi amigo de duas dançarinas legendárias: Tahia Carioca e Samia Gamal. Ele também estudou farmacologia e medicina.[54] Nesse mesmo webinar, Mo Geddawi foi perguntado por uma das participantes sobre os *khawalat* e ele disse que esse não seria um termo de dança. É um termo que se refere, no Egito, a homens homossexuais. Veremos mais adiante, sobre os *khawalat*, que apesar de esse ser considerado um termo inclusive pejorativo para se referir a homens homossexuais atualmente, ele já teria sido, segundo pesquisas, um termo para se referir a dançarinos homens que se vestiam de "mulher" (aos olhos binários heternormativos europeus) e dançavam.

Ward (2018, p. 69) atribui o nascimento da *raqs sharqi* como fruto das transformações das danças das *awalim* e das *ghawazee* para os salões de entretenimento e o estabelecimento da *raqisah* ou *raqqasah*. Mas, segundo Ward (Ibidem, p. 66), no idioma árabe usado no Egito esses termos têm diferentes conotações: o primeiro é neutro ou até positivo e o segundo é pejorativo. *Raqisah* é uma forma mais respeitosa de se dirigir a uma dançarina e implica que ela é especialista no que faz. O termo *raqassah* esteve completamente ausente nas propagandas de performances em teatros e entretenimentos em língua árabe também.

Ela considera que realmente houve absorção de muitos elementos técnicos de música e dança europeia e americana. Mas que também houve impacto significativo de outras danças do Oriente Médio e Norte da África no começo da *raqs sharqi*, como a dança algeriana das Ouled Naïl. Ward (2018, p. 92) lança a hipótese de que as dançarinas egípcias poderiam ter aprendido

é moldada como estática e imutável até que as inovações do Ocidente sejam exercidas sobre ela, e os egípcios se tornam amplamente irrelevantes para o processo.
Essa explicação simplista não pode explicar adequadamente a natureza aparentemente contraditória dos raqs sharqi, uma forma de dança que os egípcios adotam como parte autêntica de sua herança cultural, mesmo que incorporem claramente características não egípcias.

[54] Informações retiradas do site http://www.centraldancadoventre.com.br/ (acesso em 15/07/2020).

essas danças do Magrebe (região noroeste da África) quando encontraram com outras dançarinas que dançavam no estilo argelino nas feiras universais e também porque há evidências de que dançarinas do Magrebe viviam e trabalhavam no Egito no século XIX e começo do século XX. Lucy Duff Gordon, em uma de suas cartas em 1860, menciona uma dançarina chamada "El Maghribeeyeh". Além disso, um artigo de novembro de 1913 na revista *al-Zuhür* indica que a dança egípcia – muitas vezes referida como *al-raqs al-misri* (dança egípcia) ou *al-raqs al-baladi* (dança nativa) estava sendo performada não só por egípcias, mas também por marroquinas, persas, sírias e tunisianas nos cafés do Cairo e teatros (WARD, 2018, p,. 93). Badia Masabni numa entrevista em 1966 disse que integrou elementos de dança latinos, turcos e persas na dança egípcia tradicional.

> *The critical implication of this discussion is that the divergence of raqs sharqi from the dances of the* awalim *and* ghawazi *may owe as much to the incorporation of elements of Turkish and other Middle Eastern/North African dance styles as to the assimilation of Western dance technique. For example, while it is generally assumed that the elaborate, graceful arm movements that came to tipify raqs sharqi were derived from ballet and ballroom dance, it is worth considering to what degree these movements may be derived from non-Western dance forms such as Persian dance*.[55] (WARD, 2018, p. 94)

A autora conclui que as dançarinas egípcias, portanto, estavam e ainda estão abertas para incorporar elementos não-egípcios, tanto ocidentais quanto orientais, nos seus repertórios. Essa abertura permitiu que as danças das *awalim* e das *ghawazi* se transformassem num estilo distinto, mas que, apesar da hibridização entre elementos nativos e estrangeiros, manteve uma intensa conexão com a técnica de dança das *awalim* e das *ghawazi*.

Além disso, Ward (2018) dedica um capítulo para demonstrar o que fontes primárias, junto com atuais perspectivas egípcias, revelam sobre características da *raqs sharqi*. Primeiramente, a improvisação como modo preferido de performance, mesmo após a introdução de coreografias em grupo pois o improviso "*is conductive to the expression and evocation of feeling*."[56] (WARD, 2018, p. 117). Em segundo lugar, a dança estaria intimamente ligada à uma efetiva interpretação musical. E, por fim, a dança poderia assumir um caráter erótico, mas a presença ou ausência dessa qualidade dependeria da performer e do contexto. (WARD, 2018, p. 117). Todas essas características estão presentes nas danças das *awalim* e das

[55] Tradução livre: A implicação crítica nessa discussão é que a divergência da *raqs sharqi* das danças das *awalim* e das *ghawazee* deve tanto a incorporação de elementos da Turquia e outros estilos de dança do Oriente Médio e Norte da África quanto a assimilação das técnicas ocidentais de dança. Por exemplo, enquanto é amplamente assumido que os elaborados e graciosos movimentos de braço que vieram a caracterizar a *raqs sharqi* foram derivados do balé e dança de salão, vale a pena considerar a que grau esses movimentos podem ter derivado de formas de danças não ocidentais como a dança Persa.

[56] Tradução livre: conduz à expressão e evocação do sentimento.

ghawazi e reforçam uma continuidade com a *raqs sharqi*. É evidente, para Ward, que a *raqs sharqi* foi moldada pelos gostos estéticos da audiência egípcia em vez da europeia e americana. E que a mudança de seu contexto tradicional de performance e a prática do *fath*[57] nos salões de entretenimento impactou a percepção de sua propriedade da *raqs sharqi* e seus performers. Num outro capítulo, Ward (2018) também demonstra, a partir de fontes primárias, como os shows de entretenimento eram acessíveis a várias classes sociais, não somente às mais abastadas.

Em resposta às pesquisas da segunda narrativa, Ward (2018) defende que o figurino da *raqisah* não foi inventado no Ocidente e então adotado pelas egípcias: "*What seems most likely is that Egyptian dancers integrated appealing aspects os Western theatrical fashion in ways that suited the existing Egyptian costuming style and aesthetic*."[58] (WARD, 2018, p. 164). Além disso, esta pesquisadora considera que, ao adotar e integrar aspectos da fantasia orientalista ocidental, as dançarinas inadvertidamente reabsorveram elementos de sua própria estética costumeira, ainda que filtradas pelas lentes ocidentais.

Por fim, Ward (2018) defende que a *raqs sharqi* se tornou parte da herança cultural egípcia. Forjada no clima de intenso colonialismo e nacionalismo, essa dança incorpora a tensão persistente entre tradição e inovação enquanto os egípcios lutavam para se definir como nação. O surgimento de novas mídias foi decisivo na disseminação da *raqs sharqi*. E ela cita algumas falas de dançarinos egípcios para demonstrar a conexão da dança com a identidade egípcia:

> *Raqiah Hasan states "I am Egyptian! Oriental dancing is something inside every Egyptian." (MacFarquhar, 2004). Similarly, in the words of the late trainer and choreographer Ibrahim Akif : "Belly dance is in the blood of every Egyptian" (Cairo Unveiled, 1992). The celebrated Egyptian dancer Lucy, during an interview for the documentary The Bellydancers of Cairo, asserts of the dance : "This is my heritage" (The Bellydancers of Cairo, 2006). Finally, Randa Kamal, another popular Egyptian dancer, when asked what advice she could give to an aspiring dancer, stressed the importance of visiting and traingin in Egypt, because "Egypt was the mother of the dance*"[59] (*Interview to Randa Kamel Ahlan Wa Sahlan Festival* 2008). (WARD, 2018, p. 181)

[57] Prática de sentar-se e beber com os clientes para encorajá-los a gastar mais.

[58] Tradução livre: O que mais parece é que as dançarinas egípcias integraram aspectos apelativos da moda ocidental teatral de modo que se encaixavam nos existentes estilo e estética egípcios de figurino.

[59] Tradução livre: Raqiah Hasan afirma: "Eu sou egípcia! Dança oriental é algo dentro de todo egípcio." (MacFarquhar 2004). Similarmente, nas palavras do último treinador e coreógrafo Ibrahim Akif: "Dança do ventre está no sangue de todo egípcio" (Cairo Unveiled 1992). A celebrada dançarina egípcia, Lucy, durante uma entrevista para o documentário The Bellydancers of Cairo, afirma sobre a dança: "Essa é minha herança" (The Bellydancers of Cairo 2006). Finalmente, Randa Kamel, outra dançarina popular egípcia, quando perguntada que conselho ela poderia dar para uma aspirante a dançarina, enfatizou a importância de visitar e treinar no Egito, pois "Egito foi a mãe da dança" (Entrevista com Randa Kamel no Festival Ahlan Wa Sahlan 2008).

E a essas citações, acrescento o que Dina Talaat, considerada uma das mais brilhantes bailarinas ainda em atuação no Egito, escreveu em seu livro autobiográfico. Segundo ela, seja qual for a versão escolhida sobre as origens da *raqs sharqi*,

> *(...) nous tous, Égyptiens, portons cette danse dans notre sang. Et tous ceux qui jugent que danser est un péché, tous ceux qui voudraient nous voir disparaître peuvent bien hurler : qu'un Égyptien entende le son d'un tabla ou d'une flûte, et ses pieds, instinctivement, battront la mesure, ses mains, malgré lui, s'élèvront et l'envie de bouger le prendra. Regardez ici les enfants, qu'ils soient fils de fellahs ou fils de princes, ils ont en eux ce même sens du rythme, cette grâce naturelle. L'Égyptien est né pour danser. C'est ma fierté d'appartenir à ce peuple, d'être héritière de cette tradition*.[60] (DINA, 2011, p. 24).

Parece complicado afirmar que a dança está no sangue de todo um povo, assim como seria complicado dizer que o samba está no sangue de toda(o) brasileira(o). Mas a *raqs sharqi*, para além da técnica, está intimamente ligada a um modo de se relacionar com a música. Não tive oportunidade ainda de ir ao Egito, mas relatos de bailarinas que já viajaram para lá (para turismo, estudos ou trabalho) e vídeos das bailarinas dançando tanto em casamentos quanto em clubes noturnos, revelam a intimidade do público egípcio com movimentos da *raqs sharqi* e, não preciso nem mencionar, com a música, com seus territórios sonoros.

Ward (2018) conclui, em sua pesquisa, o que resume aquilo que chamei de "terceira narrativa":

> *As I have shown, the emergence and development of* raqs sharqi *parallels developments in other aspects of turn-of-the-century Egyptian arts and entertainment. In the late nineteenth and early twentieth centuries, Egyptians actively adopted and adapted foreign ideas and technologies, but always on Egyptian terms and toward Egyptian ends. Rather than being passive reactors to powerful Western influences, turn-of-the-century Egyptians were active innovators, repurposing foreign concepts and technologies towards Egyptian interests. Within the climate of late nineteehn and early twentieth century nationalism, Egyptian art and entertainment were one of the mechanisms through which Egyptians discussed, debated, and defined their cultural and national identity.* Raqs sharqi *was born in this complex climate, at the nexus of tradition and innovation. Although it emerged as a hybrid of Egyptian and non-Egyptian inspirations,* raqs sharqi *is, and will remain, fundamentally and authentically Egyptian*.[61] (WARD, 2018, p. 182)

[60] Tradução livre: (...) todos nós egípcios carregamos essa dança no sangue. E todos os que consideram que a dança é um pecado, todos os que gostariam de nos ver desaparecer podem muito bem uivar: que um egípcio ouça o som de uma tabla ou flauta e seus pés, instintivamente, batem no tempo, apesar de si mesmo, as mãos se elevarão e o desejo de mover vai levá-lo. Veja as crianças aqui, sejam elas filhos de fellahs [camponeses egípcios ou sírios] ou filhos de príncipes, elas têm dentro delas o mesmo senso de ritmo, essa graça natural. O egípcio nasceu para dançar. É meu orgulho pertencer a esse povo, ser herdeira dessa tradição. (Dina, 2011, p. 24).

[61] Tradução livre: Como demonstrei, a emergência e desenvolvimento da *raqs sharqi* são paralelos a desenvolvimentos em outros aspectos nas artes e entretenimento egípcios da virada do século. No final do século XIX e no início do século XX, os egípcios adotaram e adaptaram ativamente as ideias e tecnologias estrangeiras, mas sempre em termos egípcios e para fins egípcios. Em vez de serem reatores passivos às poderosas influências ocidentais, os egípcios da virada do século eram inovadores ativos, redirecionando conceitos e tecnologias estrangeiras para os interesses egípcios. No clima do nacionalismo do final dos anos noventa e do início do século XX, a arte e o entretenimento egípcios eram um dos mecanismos pelos quais os egípcios discutiam, debatiam e

Essa narrativa é contrastante com a anterior, cuja ideia pode ser compreendida nessa citação:

> *A partir des années 60, l'art chorégraphique et musical décrut en raison d'une modernité excessivement inspirée des modèles occidentaux. (...) Les danseuses furent également victimes d'une modernisation à l'occidentale excessive : musiques, costumes, chorégraphies et mises en scène furent jusque dans les années quatre vingts dortement inspirés des modèles occidentaux. Des sources d'inspiration, plus égyptiennes, n'étaient toujours pas exploitées.*[62] (HENNI-CHEBRA ; POCHÉ, 1996, p. 102)

A segunda e a terceira narrativa se complementam e partem de pesquisas rigorosas em relação às evidências históricas. Tanto o colonialismo quanto o protagonismo egípcio são elementos importantes para compreender o berço da *raqs sharqi*. Assim como é problemático silenciar as expressões táticas, resistentes, de egípcios, também é problemático não levar em consideração a violenta colonização nesse processo. Hoje quase não existem mais *ghawazi* e *awalim*. Mas algo delas persiste e resiste nos movimentos pélvicos e batidas de quadril. Ainda que com estereótipos e pelas lentes ocidentais, algo de suas existências provoca até hoje curiosidade, encanto ou desprezo.

4.4. As *awalim, ghawazi* e os *khawalat*

Como se pode observar, há duas categorias de artistas importantes para compreender as origens da *raqs sharqi*: as *ghawazi* e as *awalim*. Os *khawalat* aparecem bastante nas pesquisas que compõem a segunda narrativa, já na terceira, que é baseada apenas em uma pesquisa, eles são apenas brevemente citados. Apesar de eles já terem sido apresentados brevemente, uma descrição um pouco mais detalhada vai ajudar a compreender elementos estéticos presentes na dança do ventre.

Almah, singular de *awalim* significa, em árabe, mulher instruída. "Era o nome dado a mulheres, na sociedade egípcia conservadora do século XVIII, que recitavam poesia com perfeição. Pela metade do século XIX, o título era usado como termo geral para as dançarinas que também eram prostitutas" (SAID, 2007, p. 258). Nessa curta passagem há uma menção a prostituição, um fenômeno associado às dançarinas até hoje. Apesar de Said não ter em

definiam sua identidade cultural e nacional. *Raqs sharqi* nasceu neste clima complexo, no nexo de tradição e inovação. Embora tenha surgido como um híbrido de inspirações egípcias e não egípcias, a *raqs sharqi* é, e continuará sendo, fundamental e autenticamente egípcia.

[62] Tradução livre: A partir dos anos 60, a arte coreográfica e musical decaiu em razão de uma modernidade excessivamente inspirada em modelos ocidentais. (...) As dançarinas foram igualmente vítimas de uma modernização excessiva ao estilo ocidental: músicas, costumes, coreografias e encenações foram até a década de oitenta fortemente inspirados nos modelos ocidentais. As fontes de inspiração, mais egípcias não foram mais exploradas.

"Orientalismo" (2007) se dedicado sobre a dança do ventre, ele forneceu ferramentas usadas até hoje para pensar as fantasias e representações ocidentais sobre a dança. E em "Reflexões sobre o exílio – e outros ensaios" ele dedica todo um texto a Tahia Carioca: "Homenagem a uma dançarina do ventre" e compartilha com a(o) leitora(or) detalhes de sua experiência ao vê-la dançando e suas ideias sobre dança do ventre:

> Tal como na tourada, a essência da arte clássica da dança do ventre está em quão pouco o artista se move; somente as principiantes, ou as deploráveis imitadoras gregas ou americanas cometem as sacudidelas e os pulos estarrecedores que passam por "sensualidade" e dança lasciva de harém. O objetivo é causar efeito principalmente (mas de forma alguma exclusivamente) por meio da sugestão e – no tipo de composição completa que Tahia ofereceu naquela noite – fazê-lo ao longo de uma série de episódios amarrados por climas alternados e motivos recorrentes. (SAID, l. 2920).

Mais para frente, Said associa Tahia Carioca à figura da *almeh*.

> Tahia não pertence à cultura facilmente identificada das mulheres perdidas e garotas de segunda classe, mas ao mundo das mulheres progressistas que contornam ou desbloqueiam os caminhos sociais. No entanto, ela permaneceu organicamente ligada à sociedade de seu país porque descobriu um outro papel para si, muito mais interessante, enquanto dançarina e artista de variedades. Era o papel quase esquecido de *almeh* (literalmente, "mulher culta"), mencionado por visitantes europeus do século XIX ao Oriente, tais como Edward Lane e Flaubert. A *almeh* era uma espécie de cortesã, mas uma mulher com bagagem significativa. A dança era apenas um de seus dons: capaz de cantar e recitar poesia clássica e ter um discurso espirituoso, sua companhia era buscada por homens da lei, da política e da literatura. (SAID, l. 2956).

Não entendi o que o autor quis dizer por "mulheres perdidas e garotas de segunda classe". Seja como for, esse trecho retrata que a *almah* compunha uma categoria mais valorizada socialmente do que as outras categorias de dançarina no Egito que, no caso, eram a *ghazyia* e a *raqisah* (termo genérico para dançarinas, que abrange as dançarinas de *raqs sharqi* as quais chegaram a coexistir com as *awalim*).

Segundo Ward (2018, p. 47), as *awalim* e as *ghawazi* eram as profissionais mulheres do entretenimento entre os séculos XVIII e começo do século XIX. As *awalim* eram habilidosas em poesia, música e dança e era frequentemente contratada para entreter famílias egípcias de classe alta em ocasiões de eventos importantes como um casamento, uma circuncisão ou um subu (festa para bebê de sete dias). Apesar de preferidas pelas altas classes, elas pertenciam às classes populares da sociedade egípcia. Eram descritas pelos relatos de viajantes como cantoras talentosas com habilidade de improvisar tanto verso como melodia e algumas eram exclusivamente cantoras.

Ghawazi em árabe-egípcio significa "invasores" ou "estrangeiros" (BUONAVENTURA, 2010, p.40). Duas coisas diferenciavam as *awalim* das *ghawazi*: 1)

enquanto as primeiras geralmente performavam para a elite, as segundas faziam entretenimento para as classes mais baixas da sociedade egípcia; 2) enquanto as *awalim* geralmente performavam na privacidade do harém, salas de mulheres das casas nas quais elas eram contratadas, as *ghawazi* frequentemente dançavam e cantavam em espaços públicos para audiências mistas ou masculinas. (WARD, 2018, p. 48).

Cumpre ressaltar que o Harém, segundo Paschoal (2019) era um "sistema que apareceu no século XV na Turquia e extinguiu-se por volta de 1980" (p. 30), era um espaço doméstico reservado às mulheres e guardado por eunucos nas casas das elites. Como era um lugar que os viajantes homens tinham pouco acesso, foi alvo de fantasias como sendo "um espaço de prazeres e liberdade, relacionado à ideia de tirania masculina em oposição à submissão, passividade e disponibilidade sexual feminina" (ASSUNÇÃO, 2018, p. 14).

> Imitando as práticas Sassânidas e bizantinas, os regentes segregaram as mulheres em haréns guardados por eunucos, e as velaram [com véus] das vistas públicas. Esta prática só poderia acontecer entre as elites, que podiam pagar para segregar as mulheres e comprar eunucos para serem seus guardas e servos para servi-las. O resto da população não foi nem segregada nem adotou o véu. (MARSOT, 1995, s/p *apud* PASCHOAL, 2019, p. 96)

Por ser um ambiente restrito a mulheres, os haréns se tornaram um nicho de atuação para as viajantes mulheres. Segundo Assunção (2018), por conta da restrição do espaço aos homens, surgiu o convite para que Sophia Lane Poole, irmã de Edward Lane (autor de "*Account of the manners and customs of the modern Egyptians*", um clássico dos estudos orientalistas, fonte de pesquisa para compreender aspectos da sociedade egípcia do século XIX, influenciou artistas como Gustave Flaubert e J. F. Lewis), para que o acompanhasse na sua terceira estadia no Egito a fim de investigar informações sobre o mundo feminino egípcio. Ela

> Publicou, em 1845, *Englishwoman in Egypt; Letters from Cairo*, um texto escrito no formato de cartas endereçadas a um "amigo" genérico, procedimento sugerido por Lane para que sua irmã deixasse um registro de aspectos e experiências que ele, como homem, não teria acesso na sociedade egípcia. A autora, porém, não é mencionada em momento algum em *An Account of the manners and custos of the modern Egyptians.* Por outro lado, seu relato é assinado como "a irmã de Edward Willian Lane" revelando que, apesar de ter contribuído para a obra de seu irmão, pouco (ou nenhum) crédito ela parece ter merecido. (ASSUNÇÃO, 2018, p. 14)

Essa é uma das autoras, entre outras – Isabella Frances Romer, Lady Lucie Duff Gordon, Ellen Chennels, Emily Anne Beaufort e Lady Mary Elizabeth – mais profundamente estudadas na dissertação de Assunção (2018) que tem como objetivo compreender a percepção das mulheres europeias da dança praticada no Egito na segunda metade do século XIX e como isso contribuiu para a criação de estereótipos sobre dança do ventre e o pensamento orientalista.

Ainda que seja um olhar europeu e ocidental, os relatos das mulheres acabam por quebrar alguns estereótipos construídos pela fantasia masculina sobre o que seria o harém.

> As ideias acolhidas por muitos, na Europa, sobre as imoralidades do harém são, creio eu, errôneas. A verdade é que as principais senhoras têm tanto poder que, por vezes, podem abusar; mas as escravas destas senhoras estão sujeitas à vigilância mais estrita; e a disciplina que é exercida sobre as mulheres mais jovens no harém Oriental só pode ser comparada com a que está estabelecida em nossos conventos. Um desvio das regras mais rigorosas de pudor e recato é seguido por uma punição severa e muitas vezes pela morte da delinquente. (POOLE, 1845, p. 167 *apud* ASSUNÇÃO, 2018, p. 72)

Assunção (2018) destaca que Poole também descreve aspectos que contrariam o estereótipo da mulher submissa e oprimida, mostrando o poder que as esposas possuíam e seu grau de letramento e engajamento em questões que transcendiam a vida doméstica como nesse trecho também escolhido por ela:

> Eu me surpreendi, durante a segunda visita ao harém de Effendi Habeeb, de encontrar as senhoras (...) imersas em questões políticas e dolorosamente ansiosas em relação às diferentes opiniões que surgiram entre o Imperador Russo e seu primo, o Sultão (POOLE, 1845, p. 151 *apud* ASSUNÇÃO, 2018, p. 73).

Acho importante ressaltar esse aspecto pois a ideia de que a bailarina oriental precisa atender à fantasia masculina desse harém imaginado em que as mulheres são despolitizadas e submissas ainda é hoje presente em falas como "bailarina não fala, dança." Em junho de 2020 levantou-se intensamente nas redes sociais um debate sobre a questão do racismo e da gordofobia no mercado da dança do ventre. Muitas bailarinas estavam se manifestando acerca das opressões por quais passaram e ainda passam e se movimentando, criando grupos. Alguns movimentos que já existiam como o grupo do Rio de Janeiro "Resistência Bellyblack" promoveram shows online (já estávamos no contexto da pandemia) de bailarinas negras, algumas bailarinas gordas organizaram shows mostrando que o índice de massa corpórea não define talento e competência, e também outros shows online foram promovidos com o tema "representatividade" dando visibilidade a bailarinas(os) idosas(os), LGBTQs, negras(os) e gordas(os). E, apesar de insignificantes diante de todos esses movimentos, houve bailarinas brancas e magras deslegitimando os escritos e falas dessas bailarinas exatamente com o discurso de que elas têm que dançar e não falar. Por muito tempo, autoridades masculinas no mercado da dança do ventre também diziam que bailarina não poderia se manifestar politicamente ou dizer "palavrões" para manter a aura misteriosa que sua figura emanaria. Ou seja, para manter em aberto a possibilidade da projeção das fantasias masculinas no corpo dela, encarcerando suas falas, seus desejos.

No texto de Said sobre Tahia Carioca, ele escreve que

> Um sociólogo egípcio bem conhecido me contou, por exemplo, que nos anos 40 e 50 ela [Tahia] estivera muito próxima do Partido Comunista. Foi o que ele chamou de "radicalização das dançarinas do ventre". Em 1988, fiquei sabendo que ela esteve em Atenas com um grupo de artistas e intelectuais egípcios e árabes que haviam se comprometido a participar de uma viagem simbólica de retorno à Terra Santa no barco palestino *el-Awda* ("Retorno"). Após duas semanas de percalços, o barco foi explodido pelo serviço secreto israelense e o projeto foi abandonado. Ouvi dizer depois que Tahia era também uma das líderes de um sindicato de atores, diretores e fotógrafos de cinema muito atuante e politicamente avançado. Qual era então a verdade sobre a dançarina que estava agora com 75 anos e assumira uma posição proeminente e quase institucional na cultura pós-Sadat do Egito do final do século XX? (SAID, l. 3004)

Depois o autor descreve como foi encontrá-la pessoalmente e um pouco de como foi sua conversa com ela. Ele se dá conta que ela sempre fizera parte da esquerda nacionalista, era engajada em assuntos intelectuais e políticos. Casou diversas vezes e encarava o desafio de ser uma mulher livre em seu contexto. Tahia Mohammed Kraiem, conhecida como Tahia Carioca, é até hoje referência de bailarina oriental para praticantes do mundo todo. No entanto, pouco se sabe sobre essa parte de sua história e ainda é presente o estereótipo orientalista de que a bailarina oriental é uma mulher quieta, submissa, que não fala de política e que deve agradar à fantasia masculina.

O imaginário sobre o que seria o "Harém" e a dicotomia entre a mulher confinada e a liberdade da dançarina de rua está presente até hoje entre as(os) praticantes de dança oriental, compondo "à percepção ocidental das relações de gênero orientais, através do olhar imperial" (ASSUNÇÃO, 2018, p. 14).

Figura 2: "*The Harem Dance*" - Giulio Rosati (1858-1917)

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ac/Rosati_harem-dance.jpg

Houve pelo menos duas escolas de dança do ventre com o nome "Harém" em São Paulo. Uma delas, que atualmente não existe mais, foi onde eu frequentei aulas na Zona Oeste de São Paulo, era um ambiente frequentado apenas por mulheres e havia uma certa hierarquia interna – as alunas do básico, do intermediário, do avançado, as professoras, as bailarinas da companhia e as bailarinas solistas que abriam e fechavam shows da escola importantes. Era um ambiente de mulheres, comandado por mulheres, como são muitas escolas de dança ainda que não tenham o nome "Harém". Na Zona Norte de São Paulo está situada a escola "Mahira Hasan – Dança e Fitness para Mulheres", onde fui aluna, bailarina da companhia, auxiliar e professora, e onde também é um ambiente restrito às mulheres. Homens podem entrar como convidados em shows, para assistir ou dançar, mas não frequentam regularmente. É uma escola com várias modalidades de dança, mas que sempre teve a dança do ventre como carro-chefe já que a proprietária da empresa também é dançarina do ventre.

Na atual casa de shows "*Khan El Khalili*", situada na Vila Mariana em São Paulo, as bailarinas que fazem parte do seu quadro são hierarquizadas de acordo com critérios estabelecidos pelo criador e diretor artístico da casa, Jorge Sabongi, até início de 2020. As categorias sob sua direção eram: bailarina estagiária, bailarina da casa, bailarina "Noites no Harém" (nível 4, 3, 2 e 1) e bailarina "Superstar Harém". A sala onde aconteciam os principais shows se chama "Harém" e os shows eram comandados e apresentados pelo seu diretor. A *Khan El Khalili* tem um papel importante na história da dança do ventre no Brasil pois a maioria das bailarinas brasileiras mais destacadas no mercado da dança oriental estão ou passaram por lá. Inclusive uma das bailarinas brasileiras mais famosas no Egito hoje, Sorraiah Zaied[63], teve passagem significativa pela casa com a qual mantém conexão até hoje. No entanto, podemos já observar a repetição de um imaginário presente: mulheres sendo hierarquizadas de acordo com os critérios de um homem que comanda a casa. São sentimentos ambíguos os que as participantes e outras bailarinas do mercado relatam sobre a *Khan El Khalili*, desde um lugar de sonho, desenvolvimento e aprendizado, até um lugar de opressão, exploração e reprodução de padrões estéticos (corpo, figurino, tipo de música, códigos de dança). Um lugar de confinamento e liberdade. E nesse ponto me pergunto se existe algum lugar possível para as mulheres, numa sociedade patriarcal, que não esteja sob essa ambiguidade. Que liberdade é possível nos confinamentos impostos pela estratégia patriarcal? Que movimentos táticos de

[63] Sorraiah Zaied dançando na Khan El Khalili em abril de 2014: https://www.youtube.com/watch?v=2RA4P8-ENKY [acesso em 31 de julho de 2020]

mulheres manifestam outras possibilidades de ser e existir entre e apesar dos limites impostos? Que movimentos de resistência de modo a transgredir a estratégia vigente ocorrem? E que realidades se impõem e que não se encaixam na fantasia patriarcal ocidental sobre quem são essas mulheres, sobre quem somos? Reduzir a casa de show *Khan El Khalili* apenas a um fantasioso "harém" comandado por um único homem, seria silenciar a forma como as mulheres ocuparam e se apropriaram desse espaço, mesmo que de maneira muito ambígua. O desafio talvez seja entender essas duas verdades coexistindo, em toda a pesquisa.

O imaginário masculino oriental sobre as mulheres nos haréns é bem diferente do masculino europeu. Segundo Fatema Mernissi[64], marroquina escritora, socióloga e feminista, em sua obra "*Scheherazade Goes West – Different Cultures, Different Harems*" (tradução livre: Scheherazade vai ao ocidente – diferentes culturas, diferentes haréns):

> *In both miniatures and literature, Muslim men represent women as active participants, while Westerners such as Matisse, Ingres, and Picasso show them as nude and passive. Muslim painters imagine harem women as riding fast horses, armed with bows and arrows, and dressed in heavy coats. Muslin men portray harem women as uncontrollable sexual partners. But Westerners, I have come to realize, see the harem as a peaceful pleasure-garden where omnipotente men reign supreme over obedient women. While Muslim men describe themselves as insecure in their harems, real or imagined, Westerners describe themselves as self-assured heroes with no fears of women. The tragic dimension so presente in Muslim harems – fear of women and male self-doubt – is missing in the Western harem.*[65] (MERNISSI, 2001, p. 15)

Já nas imagens ocidentais dos haréns "*women have no wings, no horses, and no arrows. These Western harems, unlike Muslim ones, are not about terrible sex-wars during which women resist, disturb men's schemes, and sometimes become masters, confusing caliphs and emperors alike*."[66] (MERNISSI, 2001, p. 19). De alguma maneira essa imagem da mulher

[64] Fatema Mernissi, nascida em 1940, é muito importante para os estudos de gênero. Uma das fundadoras do feminismo islâmico, foi professora na Universidade Mohammed V em Rabat. Ajudou a fundar o La Caravane Civique, uma organização que levava mulheres com educação formal para falar em comunidades rurais, vilas, escolas e prisões femininas no Norte da África. Publicou diversos livro e em 2003, junto com Susan Sontag, recebeu o Prêmio Príncipe de Asturias de Letras, pelo governo da Espanha. Faleceu em 2015. Fonte: https://www.nytimes.com/2015/12/10/world/middleeast/fatema-mernissi-a-founder-of-islamic-feminism-dies-at-75.html (acesso em 11 de junho de 2021).

[65] Tradução livre: Tanto nas miniaturas quanto na literatura, homens muçulmanos representavam as mulheres como participantes ativas, enquanto ocidentais como Matisse, Ingres e Picasso as mostram como nuas e passivas. Pintores muçulmanos imaginam mulheres de harém montando cavalos velozes, armadas com arcos e flechas e vestidas com casacos pesados. Os homens muçulmanos retratam as mulheres do harém como parceiras sexuais incontroláveis. Percebi que os ocidentais vêem o harém como um pacífico jardim de prazer, onde homens onipotentes reinam supremos sobre as mulheres obedientes. Enquanto os homens muçulmanos se descrevem como inseguros em seus haréns, reais ou imaginários, os ocidentais se descrevem como heróis autoconfiantes, sem medo de mulheres. A dimensão trágica tão presente nos haréns muçulmanos – medo das mulheres e insegurança masculina – está ausente no harém ocidental.

[66] Tradução livre: mulheres não têm asas, nem cavalos ou arcos. Esses haréns ocidentais, deferentes dos muçulmanos, não são sobre terríveis guerras sexuais durante as quais mulheres resistem, perturbam os planos dos homens e às vezes se tornam mestras, confundindo califas e imperadores da mesma forma.

perigosa, imaginada pelo imaginário masculino muçulmano, também está inserida no imaginário sobre as bailarinas orientais. No contexto brasileiro, a bailarina oriental acaba carregando esse duplo sentido: por um lado, é vista como objetificada e submissa aos desejos masculinos, por outro, também é vista como perigosa e subversiva por não se submeter a um padrão recatado numa sociedade tão impregnada de discursos religiosos cristãos, como o lugar o correto da mulher.

Segundo Hourani (s.d., p. 157), a

> reclusão do harém não significava que a mulher era totalmente excluída da vida. Dentro dos aposentos femininos das grandes famílias, em visitas umas às outras, nas casas de banho públicas, que eram reservadas para as mulheres em momentos especiais, e nas celebrações de casamentos ou nascimentos de filhos, as mulheres encontravam-se e mantinham uma cultura própria. Algumas delas tomava parte ativa na administração de suas propriedades, através de intermediários, e há casos registrados de mulheres que recorreram ao tribunal do cádi para reivindicar seus direitos. (HOURANI, s.d., p. 157)

Voltando ao harém descrito pela viajante pioneira Sophia Lane Poole, ele era mais complexo do que a imaginação masculina europeia alcançava – reproduzindo, inclusive, opressões vigentes do tempo. Além das esposas residindo, poderia ter eunucos e escravas, e as hierarquias eram marcadas pela questão racial – dentre as escravas, as mais brancas possuíam mais poder, executando serviços mais leves, como servir café, administrativos e poderiam até ser esposas.

Figura 3: "*In the Harem*" - Filippo Baratti (1849-1936)

Imagem disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:In_the_Harem_by_Filippo-Baratti.jpg

Além disso, Assunção (2018, p. 75) nota as diferenças dos haréns em classes sociais diferentes, demonstrando como o tratamento dado às esposas e escravas nas classes mais abastadas era melhor que no das classes médias. A ideia de que o dono do harém seria um tirano com poder total sobre as mulheres é desmitificada, as mulheres podiam inclusive impedir que ele entrasse no ambiente por vários dias (ASSUNÇÃO, 20178, p. 73). Mas conclui que

> Apesar de recusar os aspectos mais sexuais do imaginário masculino, ao comparar o harém com um convento, por exemplo, e negar o poder total que o homem exercia neste espaço, seu olhar ainda é de uma espectadora que procura atender as fantasias, já consolidadas sobre as belezas e atrativos deste ambiente, como quando descreve a beleza indolente da escrava branca. (ASSUNÇÃO, 2018, p. 76)

O harém descrito por Poole ainda se adequava às demandas europeias dos relatos de viagens. Um dos objetivos de Assunção (2018) era encontrar material sobre as *awalim* mas no tempo em que esses relatos foram escritos elas já haviam sido marginalizadas pela forma como o entretenimento foi regulado estatalmente e perderam suas características originais.

As diferenças entre as *awalim* e as *ghawazi* são confusas nos relatos de viagem. Djamila Henni-Chebra pesquisou em três fontes europeias sobre a dança profissional no Egito no século XIX: "*Decription de l'Egypte*" de G. A. Villoteau editado entre 1821 e 1829, "*Manners and Customs of Modern Egyptians*" de Edward William Lane, redigido no Egito entre 1833 e 1835 e "*Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient*" de Emile Isambert editado em 1881. No relato de Villoteau, as *awalim* são descritas como cantoras e dançarinas profissionais, divididas em duas categorias:

> *l'une de celles qui se comportent avec décence et jouit de l'estime des honnêtes gens ; l'autre, de celles qui foulent aux pieds toutes les bienséances, qui n'ont aucune pudeur et n'inspirent que du mépris. On vante beacoup les chansons des premières, et l'art avec lequel elles les exécutent* (VILLOTEAU, 1826, pp. 169-182 *apud* HENNI-CHEBRA;POCHÉ, 1996, p. 67)[67]

Nessa descrição, apesar de ainda ser pouco precisa, já vemos a forma como as mulheres são classificadas pela forma como praticam suas artes: como decentes e indecentes. Aparentemente, nenhuma novidade na história de mulheres artistas. Edward Willian Lane, posteriormente, acrescenta uma informação que Villoteau não havia obtido ou compreendido. Segundo o autor britânico, havia duas categorias de mulheres profissionais distintas: as *awalim* e as *ghawazi*. Elas seriam separadas por características sociais e étnicas. Segundo Lane, os viajantes confundiam as dançarinas profissionais, principalmente as *ghawazi* com as cantoras

[67] Tradução livre: uma das que se comportam decentemente e desfrutam da estima de pessoas decentes; outra das que pisam em todo decoro, que não têm modéstia e inspiram apenas desprezo. As canções das primeiras são muito elogiadas e a arte que elas executam.

profissionais, as *awalim*, e é por essa razão que algumas dançarinas *ghawazi* foram, assim como as *awalim* chamadas para entreter no interior de algumas casas. Mas as *ghawazi* eram chamadas para festas privadas destinadas essencialmente ao divertimento de homens e, por consequência, elas jamais eram chamadas para dentro de haréns respeitáveis como era o caso das *awalim*.

As *ghawazi* e as *awalim* utilizavam o mesmo estilo e qualidade de vestuário que as mulheres dos haréns, apenas as *ghawazi* mais pobres se vestiam de forma menos extravagante. Mas em contraste com as *awalim*, as *ghawazi* utilizavam esse vestuário que deveria ser restrito ao interior dos haréns em espaços públicos, revelando sua associação com classes sociais mais baixas, já que mulheres de classes mais altas usavam um vestuário diferenciado em público.

Segundo Kathleen Fraser (2015), que pesquisou registros europeus entre 1760-1870 sobre dançarinas e cantoras no Egito, as *ghawazi* tinham como audiência tradicional o povo comum egípcio, performavam nas ruas e elas tinham seu próprio grupo musical. Elas também performavam nos cafés do Cairo, tanto dentro quanto fora dos estabelecimentos e é difícil afirmar a origem étnica.

Figura 4: Uma representação do século XIX de uma *ghazyia*.

Fonte: Imagem digitalizada pela British Library Mechanical Curator Collection (https://www.flickr.com/photos/britishlibrary/11045145985) da página 77 do livro *Shadows of the East; or, slight sketches of scenery, persons and customs, from observations during a tour in 1853 and 1854, in Egypt, Palestine,*

Syria, Turkey, and Greece ... de TOBIN, Catherine - Lady. A imagem está disponível no seguinte link: https://www.flickr.com/photos/britishlibrary/11045145985 (acesso em 02 de janeiro de 2021).

A partir dos nomes de algumas dançarinas, Fraser tentou inferir suas origens. Duas dançarinas "Bedaoui" que significa "a Beduína" provavelmente eram egípcias. A "Maghribbiyyeh" que significa "marroquina" aparece em registros de 1886. Sírias também dançaram no Egito e um dos registros europeus, de Abraham Norov, escreve que as *ghawazi* seriam descendentes de refugiados sírios. Além disso, a famosa *ghawazi* Kutchuk Hanem[68] aparentemente veio de Damasco, na Síria. (FRASER, 2015, l. 1314). Segundo Ward (2018, p. 48), fontes recentes demonstram que algumas *ghawazi* são ciganas.

Fraser (2015) também ressalta a significativa presença de mulheres negras no cenário de dança egípcio, principalmente no Alto Egito:

> *Aziza of Aswan danced for Flaubert and Du Camp in 1850 and made a great impression (Buonaventura 1990, 72 ; Flaubert 1991, 295). Kutchuk Hanem employed a black dancer during Flaubert's second visit to Isna (Flaubert 1991, 362). Didier (1858, 47) found both Egyptian girlss and Ethiopian girls dancing in the Egyptian style for the expatriate Egyptian community in the Sudan in 1854. Duff Gordon (1983, 168) identifies a local black dancer, a "very pretty Abyssinian [Ethiopian]" in Upper Egypt in 1866. Fromentin (1881, 290, 303) mentions two black dancers, one about 12 and the other older, among the dancers at Qena in 1869.*[69] (FRASER, 2015, l. 1320)

A presença de bailarinas orientais negras em destaque no mercado atual de entretenimento da dança ainda é ainda pouco próximo ao número de bailarinas brancas. A pele negra parece não estar no imaginário que se tem sobre bailarinas de dança do ventre, assim como o cabelo que, além de comprido, geralmente é liso ou cacheado. Bailarinas de cachos crespos (4A, 4B e 4C, de acordo com a divisão feita por Lorraine Massey no livro "*Curly Girl"*) são raras ou inexistentes no mercado do entretenimento, onde os padrões estéticos de uma suposta beleza são mais impostos e cobrados.

A *raqs sharqi* é compreendida por Ward (2018) como fruto de um processo de transição originado das danças das *awalim* e *ghawazi* cujos movimentos fundamentais não eram

[68] Segundo Said (2007, p. 33), o encontro de Flaubert com Kutchuk Hanem, a quem o autor descreve como uma "cortesã egípcia", "produziu um modelo amplamente influente da mulher oriental; ela nunca falava de si mesma, nunca representou suas emoções, presença ou história. Ele falava por ela e a representou. Ele era estrangeiro, relativamente rico, do sexo masculino, e esses eram fatos históricos de dominação que lhe permitiram não apenas possuir fisicamente Kuchuk Hanem, mas falar por ela e contar a seus leitores de que maneira ela era "tipicamente oriental".

[69] Tradução livre: Aziza de Aswan dançou para Flaubert e Du Camp em 1850 e causou uma grande impressão (Buonaventura 1990, 72; Flaubert 1991, 295). Kutchuk Hanem empregou uma dançarina negra durante a segunda visita de Flaubert a Isna (Flaubert 1991, 362). Didier (1858, 47) encontrou tanto garotas egípcias quanto garotas etíopes dançando no estilo egípcio para a comunidade egípcia expatriada no Sudão em 1854. Duff Gordon (1983, 168) identifica uma dançarina negra local, uma "abissínia muito bonita [etíope]" no Alto Egito em 1866. Fromentin (1881, 290, 303) menciona duas dançarinas negras, uma com cerca de 12 anos e a outra mais velha, entre as dançarinas de Qena em 1869.

drasticamente diferentes, ainda que ela considere que aspectos como um alinhamento mais ereto e eventuais incorporações de coreografias em grupo sejam decorrentes de hibridização com outras danças (WARD, 2018, p. 77). Os quatro elementos técnicos fundamentais da *raqs sharqi* que também estão presentes nas danças das *awalim* e *ghawazee* são: 1. Dança geralmente performada em solo; 2. Movimentos primários localizados no torso com mínimo deslocamento; 3. Dança performada com *takht*[70]; 4. Dançarinas frequentemente tocavam *snujs* durante as performances. (WARD, 2018, p. 76).

Nas danças das *ghawazi* e *awalim* também era comum movimentos acrobáticos, como dobrar o corpo para trás até encostar a cabeça no chão, abrir espacates e outros contorcionismos. No entanto esses movimentos são raramente descritos pelos observadores da *raqs sharqi*. Mas esses elementos ginásticos se tornaram ocasionalmente parte da *raqs sharqi* e, segundo Ward (2018, p. 81), esses movimentos, por não serem tão presentes na *raqs sharqi,* contribuiu para que se divergisse cada vez mais das danças das *ghawazi* e *awalim*. Na década de 1930, influências ocidentais na postura e alinhamento se tornaram aparente na *raqs sharqi*.

Outro elemento que Ward (2018) argumenta conectar a origem da *raqs sharqi* com as *awalim* e as *ghawazi* é o acompanhamento musical pois compartilhava características rítmicas e instrumentais revelando, segundo esta autora, uma continuidade "*between early* raqs sharqi *and the traditional Egyptian dances from which it originated*" (WARD, 2018, p. 88). As características começam a ficar diferentes por volta da década de 1930 quando instrumentos ocidentais são incluídos na orquestra.

Segundo Fraser (2015), havia dois tipos de dançarinos no Egito: os *khawalat*, nativos, e os *ginks*, de outras origens. Os *khawalat* eram homens jovens, muçulmanos e nativos e personificavam dançarinas mulheres pelo figurino e estilo de dança. Os *ginks* eram homens não egípcios, similares aos *khawalat* mas etnicamente judeus, armênios, gregos ou turcos (FRASER, 2015, l. 1350). No entanto, segundo Karayanni (2004, p.28), a diferenciação entre eles talvez não fosse étnica, mas relacionada à disponibilidade para trabalho sexual. Diferente dos locais egípcios, os viajantes europeus não gostavam das performances de dança desses homens e não registraram tantas descrições sobre eles. No entanto, Anthony Shay (SHAY; SELLERS-YOUNG, 2005) problematiza as noções ocidentais contemporâneas de comportamento "feminino" e "masculino" na interpretação dessas fontes.

[70] Conjunto tradicional de cantores e músicos.

Figura 5: Fotografia de um *khawal* no Cairo.

Fonte: "*An Egyptian Dancer*", fotografia de Wilhelm Hammerschmidt (1860-1869). Disponível em: http://www.luminous-lint.com/app/image/4975011804912046516774210 4/

Segundo Shay (SHAY; SELLERS-YOUNG, 2005, p. 62), os *khawalat*, assim como a maioria das dançarinas profissionais, vinham das classes sociais mais baixas da sociedade. Etnicamente eram ciganos, judeus ou cristãos, gregos e armênios na Turquia e no Egito, às vezes eram órfãos e vinham de um contexto de pobreza. Assim como as mulheres, esses homens performavam danças solo com as mesmas características compartilhadas pelas *awalim* e *ghawazi*. Shay (SHAY; SELLERS-YOUNG, 2005, p. 67) defende que essas tradições de dança improvisadas não eram masculinas nem femininas, mas um gênero de dança em que todos participavam e que a apropriação da dança do ventre como um veículo de liberação sexual e expressão feminista no Ocidente é romântica e reforçaria o olhar colonialista heteronormativo que teria ignorado a presença masculina nessas danças. Segundo Karayanni:

> *In the Western imaginary, the dancer's body loomed threatening and enticing, mapping, in motion always, an intermediate zone, a threshold signifying liminality and indeterminacy, qualities often used to represent the East as a whole. Dancing women were a threat but at least their dancing body could be subjected to symbolic Western domination through sexual intercourse. Male dancers clothed in an Eastern form of drag posed an insurmountable challenge by occupying yet a further liminal space.* [71](KARAYANNI, 2004, p. 96)

As *awalim*, *ghawazi* e os *khawalat* eram, como pudemos observar, categorias profissionais marginalizadas, assim como as dançarinas de *raks sharki* são até hoje. Nesse processo de transição descrito por Ward, se seguirmos a linha de raciocínio de Karayanni (2004) observamos que o nome de origem *danse du ventre* acaba generificando as danças solos egípcias de sua origem. Suas condições de trabalho variavam muito de acordo com o contexto político. Algumas participantes da pesquisa relataram ser muito importante se posicionar politicamente, principalmente nas últimas eleições presidenciais, entendendo que, a depender do discurso eleito, valores básicos de direitos humanos estariam em jogo, assim como poderia haver um retrocesso ampliando o controle político-religioso sobre os corpos das mulheres, como realmente está acontecendo, desde que o atual presidente e tudo o que ele representa foi eleito.

Sendo a comunidade de dança do ventre no Brasil composta majoritariamente por mulheres profissionais, essas participantes também relataram incômodo com uma certa apatia e neutralidade por parte de dançarinas importantes no meio em relação ao que estava acontecendo. Elas queriam entender como dançarinas que utilizam o discurso empoderador da dança do ventre, ou que vendem a dança como uma ferramenta para melhor qualidade de vida das mulheres, ou como uma dança do "sagrado feminino", não se posicionaram contra um discurso político misógino, ficando até a favor dele, o que poderia precarizar a condição de vida da maioria da população, incluindo a condição de vida das pessoas socialmente feminilizadas. Parece haver pouca consciência da condição da própria classe.

Nieuwkerk (1995) examina em seu livro *A Trade like Any Other – Female Singers and Dancers in Egypt* a influência da profissão no status de seus praticantes, e contextualiza histórica e politicamente. Mais especificamente, de profissionais mulheres cantoras e do entretenimento no Egito, no sentido de não considerar profissões que são vistas como

[71] Tradução livre: No imaginário ocidental, o corpo do dançarino parecia ameaçador e atraente, mapeando, em movimento sempre, uma zona intermediária, um limiar que significa liminalidade e indeterminação, qualidades frequentemente usadas para representar o Oriente como um todo. As mulheres dançarinas eram uma ameaça, mas pelo menos seus corpos dançantes podiam ser submetidos à dominação ocidental simbólica através da relação sexual. Dançarinos do sexo masculino vestidos de uma forma oriental de drag representavam um desafio intransponível ocupando ainda mais um espaço liminar.

desonrosas porque praticadas por um certo grupo social, mas cujos praticantes são vistos com baixa reputação porque praticam certa profissão. Ela utiliza como base categorias apontadas por Blok do que seriam "profissões desonrosas" e profissionais que exibem seus corpos publicamente estariam entre essas categorias. Em cidades muçulmanas na Idade Média, várias profissões eram consideradas desonrosas, proibidas pela lei muçulmana (considerado "*harâm*") que colocavam em questão a moralidade das pessoas que a praticavam, como prostitutas, dançarinas e cantoras.

> Entende-se que a posição social ocupada atualmente na cultura islâmica pela mulher cuja profissão é a dança possui um caráter paradoxal. No Marrocos, por exemplo, as bailarinas são definidas popularmente como "as mulheres que não querem homens para lhes dizer o que fazer" (Maher, 1978, p.111 apud Hanna, 1999, p.90). Nessa posição, seu comportamento constitui abertamente uma inversão do comportamento "correto" para as mulheres árabes, sendo por isso consideradas *shikhat* (cortesãs). Aí está justamente o paradoxo, por meio do qual ela se encontra presa em sua liberdade. Se por um lado, dançar faz da bailarina uma mulher cuja profissão lhe permite ser livre, por outro a implica numa forma de ostracismo social, uma vez que sua independência financeira e liberdade sexual são consideradas imorais (PASCHOAL, 2019, p. 35)

Como já comentando anteriormente, a chegada de Napoleão na expedição de 1798 foi num momento de fragilidade interna no Egito. Segundo Nieuwkerk (1995, l. 679), a partir de sua leitura de Villoteau (1822, p. 169), após a entrada do exército francês no Cairo, as *awalim* saíram da capital e só retornaram no fim da presença francesa, ainda que permanecessem escondidas e se recusassem a performar para os franceses. Em 1801, esforços combinados dos britânicos e dos exércitos otomanos e soldados arnautas forçaram o exército francês a recuar.

> Em 1798, uma força expedicionária francesa comandada por Napoleão ocupou o Egito, como um incidente na guerra com a Inglaterra; os franceses dominaram o Egito durante três anos, e tentaram passar de lá para a Síria, mas foram obrigados a recuar por intervenção britânica e otomana, após a primeira aliança militar formal entre os otomanos e estados não muçulmanos. (HOURANI, s.d., p. 336)

Segundo Hourani (s.d., p. 336), o historiador islâmico al-Jabarti estava no Cairo na época da chegada dos invasores e registrou detalhadamente os impactos da sociedade egípcia e a incompetência dos governantes para lidar com a situação e, apesar da oposição aos novos governantes, os franceses, havia certa admiração pelos *savants*:

> Se algum dos muçulmanos os procurava para dar uma olhada, eles não o impediam de entrar em seus mais caros lugares [...] e se descobrissem nele algum apetite ou desejo de conhecimento, mostravam-lhe sua amizade e amor por ele, e traziam todos os tipos de ilustrações e mapas, e animais, pássaros e plantas, e histórias dos antigos e de nações, e histórias dos profetas [...] Fui a eles muitas vezes, e me mostraram tudo isso. (JABARTI, vol. 4, p. 348 *apud* HOURANI, s.d., p. 336).

Considero essa citação importante pois salienta o interesse de alguns muçulmanos pelos conhecimentos europeus apesar do contexto opressor, pois talvez possa ser comparável com as relações existente nos processos de hibridização na dança.

Em 1801, durante a ocupação de Napoleão, os militares franceses compilaram uma lista das guildas existentes no Cairo. Nessa lista, havia três referentes a mulheres do entretenimento: corporação 137 - cantoras do Cairo, corporação 200 – dançarinas do cairo chamadas *Rakassin* e corporação 192 – dançarinas do Cairo e músicos que as acompanham. (WARD, 2018, p. 50). Segundo Fraser (2015, p. 38), apesar de os termos "*ghawazi*" e "*awalim*" serem mencionados, ela considera que a corporação 137 representava as *awalim* que eram exclusivamente cantoras, a corporação 200 eram as *awalim* que eram dançarinas e cantoras e a corporação 192 seriam as *ghawazi*.

Em 1805, Muhammad Alî, comandante oficial do contingente Albanês, preencheu um vácuo existente de poder. Com o apoio de autoridades religiosas, ele colocou fim no poder dos Mamelucos em 1811 e tentou ampliar a força e independência do Egito, ainda parte do Império Otomano, aumentando a receita interna. Para isso ampliou-se a abertura para o Ocidente, criou-se mais impostos, controle da produção agrícola, monopólios estatais e fábricas estatais foram abertas. Um estado mais ativo e intervencionista emergiu com Muhammad Alî e seus sucessores. O aumento do controle do estado das mulheres profissionais do entretenimento levou à saída das *awalim* e das *ghawazi* do Cairo, já que o controle estatal era menos efetivo fora da capital. Os soldados mamelucos, derrotados, passavam muitas noites bêbados com cantoras, dançarinas e prostitutas, e o exército otomano e os arnautas também foram inundados por dançarinas e prostitutas empobrecidas. (NIEUWKERK, 1995, l. 690)

Além dos exércitos, estrangeiros proveram outra oportunidade de trabalho, já que muitos deles estavam interessados nas danças e eram entretidos por dançarinas nas festas dadas por cônsules e governantes. Nessa época aumentaram as descrições das *awalim* como cantoras e dançarinas, enquanto as *ghawazi* como dançarinas e prostitutas. Não se sabe se as *awalim* incluíram dança em seus repertórios para se tornarem mais atrativas para os estrangeiros ou se mulheres de outras profissões começaram a dançar e cantar para sobreviver (por conta das novas produções fabris e a importação de artigos europeus, muitas mulheres trabalhadoras ficaram desempregadas, principalmente as que faziam artesanato têxtil). Seja como for, o número de mulheres que cantavam e dançavam para os estrangeiros era considerável. (Ibidem, l. 704).

Em 1834, por questões internas e externas, religiosas e políticas, medidas legais foram tomadas contra mulheres "públicas". Com a abertura para o Ocidente, Muhammad Alî tentou reformar o Egito com referências ocidentais e não queria que a imagem do território fosse determinada pelas dançarinas e mulheres públicas. (Ibidem, l. 719). Segundo Henni-Chebra, as dançarinas que quiseram ficar na capital precisaram viver na clandestinidade e "*Cette situation favorisa le développement des danseurs travestis (khawal) dans la capitale. Les danseuses exilées, quant à elles, développèrent leur art dans les villages où elles trouvèrent refuge*."[72] (HENNI-CHEBRA; POCHÉ, 1996, p. 78).

Homens dançando já existiam antes de 1834, mas o número aumentou nessa época no centro. Segundo Nieuwkerk, (1995), como já comentado anteriormente, havia dois tipos de dançarinos homens que performavam: os egípcios *khawalat* e os não egípcios *ginks.* A aparência dos *khawalat* era parecida com a das dançarinas, o que às vezes causava confusão aos espectadores. Eles substituíram as mulheres nos *mawâlid* (dias de Santo, festivais religiosos), casamentos e procissões.

Nessa época do banimento, uma região que recebeu muitas dançarinas foi a região Said. Uma publicação trimestral literária, artística e científica chamada "*El Zouhour*" na edição de novembro de 1913 dedica um artigo à história da dança no Egito e menciona a presença de numerosas dançarinas no Said (no Alto Egito) na segunda metade do século XIX. Essas mulheres teriam aprendido a dança com as dançarinas que vieram da capital alguns anos antes. (HENNI-CHEBRA; POCHÉ, 1996, p. 78).

Nieuwkerk (1995) escreve que após serem banidas do Cairo, as mulheres públicas foram deportadas para o sul do Egito, particularmente para Esna, Qena e Luxor. O propósito era marginalizar essas mulheres e deixá-las fora das vistas dos estrangeiros. No entanto, estes as seguiram para o sul, onde elas se tornaram o centro das atenções. Lá, também, os turistas eram a maior fonte de renda (NIEUWKERK, 1995, l. 773). Ainda que as mais famosas fossem bem pagas, as menos conhecidas eram e até hoje são muito mal remuneradas. E apesar de ser a maior fonte de renda, o olhar europeu às vezes não era bem-vindo. Lady Duff Gordon, britânica que morou por sete anos no Egito, em suas cartas descreveu o mal comportamento de europeus. Uma amiga egípcia queria fazer uma festa com dançarinas egípcias em sua honra, mas tinha medo de que ela levasse homens consigo pois numa outra festa eles teriam causado problemas

[72] Tradução livre: essa situação favoreceu o desenvolvimento dos dançarinos travestis (*khawal*) na capital. As dançarinas exiladas, quanto a elas, desenvolveram sua arte nas aldeias onde encontraram refúgio.

insistindo que as dançarinas tirassem suas roupas. As dançarinas recusaram e precisaram retirar os britânicos do local. Outros viajantes, no entanto, escreveram sobre performances em que as dançarinas ficavam nuas. Era conhecida como "dança da abelha" e era muito conhecida entre os turistas.

A prostituição não acontecia apenas por demanda dos estrangeiros, mas pela vulnerabilidade social a que essas mulheres estavam expostas. Essa confusão sobre os papeis das *awalim e ghawazi* é presente nos relatos de viajantes.

Em 1850 a palavra *almeh* (singular de *awalim*) já havia perdido totalmente seu significado original, de "mulher instruída", e já denotava dançarina-prostituta. Mais dançarinas começaram a trabalhar como prostitutas. O banimento terminou com o governo de Abbâs Basha (1849-1854). As mulheres do entretenimento tiveram permissão para voltar ao Cairo, mas não podiam praticar seu trabalho publicamente. Com a rápida urbanização na segunda metade do século XIX, aumentou a demanda de mulheres realizando serviços para outras mulheres, como cabelereiras e profissionais do entretenimento.

Em 1882, com a ocupação militar britânica, ainda que o Egito permanecesse um estado independente, eram os oficiais britânicos quem efetivamente exercia o governo. Nas últimas décadas do século XIX o controle sobre o entretenimento foi aumentado, mas pela regularização, e não repressão. Mulheres que cantavam e dançavam em público foram retiradas das vistas públicas e inseridas nos salões de música. Aumentou o número de locais em que entretenimento era permitido, sendo institucionalizados e regularizados. O Jardim Ezbekiyya se tornou o centro das noites cairotas, com teatros, operas, restaurantes, casas de café e "*café-chantants*". Em alguns salões de música, particularmente em Eldorado, o primeiro clube noturno do Cairo, shows com dançarinas nativas eram oferecidos. Segundo Nieuwkerk é nesse contexto, na virada do século, que a dança local é chamada pela primeira vez de "*belly-dancing*". (1995, l. 876).

Nas primeiras décadas do século XX, os clubes noturnos e shows de variedade se espalharam para encontrar as demandas dos governantes coloniais e os turistas ocidentais. Os shows orientais de *danse du ventre, belly dance*, continham muitos elementos importados do Ocidente. Muitas dançarinas foram exportadas para as feiras universais em Londres (1851), Paris (1855, 1867, 1889) e Chicago (1893). Prostituição e entretenimento eram profissões separadas em relação às leis, no entanto, elas eram localizadas na mesma área e tinham laços

profissionais. Algumas mulheres que trabalhavam no entretenimento também trabalhavam com prostituição.

Badia Masabni, já apresentada nessa pesquisa, tinha um dos salões mais famosos na rua Imâd al-Dîn na área Ezbekiyya. Jornalistas escreveram que ela não precisava de segurança já que ela mesma ameaçava jornalistas intrusivos com uma arma. (NIEUWKERK, 1995, l. 1017).

Figura 6: Badia Masabni e seu grupo.

Fonte: Arquivos Dâr al-Hilâl – o Cairo *apud* HENNI-CHEBRA, D.; POCHÉ, C. *Les danses dans le monde arabe ou l'héritage des almées*. Paris: L'Harmattan, 1996, p. 112.

Seu salão, assim como de suas colegas – as irmãs Insâf e Ratîba Rûshdî, Mêri Mansûr e Beba – floresceram entre 1920 e 1930. Na Primeira Guerra Mundial, Cairo se tornou uma base de guerra e recebeu britânicos, australianos e outras tropas e eles passavam muito tempo na rua Imâd al-Dîn. (Ibidem, l.1025). Na década de 1930, devido a crises políticas e o lento progresso em se tornar independente dos britânicos, começou um resgaste do secular

nacionalismo e uma reorientação baseada em princípios islâmicos. Alguns movimentos, como a Irmandade Muçulmana[73] apareceram. Com sentimentos religiosos fortes e a crise econômica, tentaram novamente eliminar os clubes noturnos e leis foram feitas para reprimir a dança do ventre. No entanto, estabelecimentos como os de Badia tentaram contornar as leis como, por exemplo, orientando os seguranças a sinalizarem quando um carro policial chegasse para que as dançarinas se escondessem. Já na Segunda Guerra Mundial, houve outra expansão dos salões e várias dançarinas arranjaram contratos para trabalhar nos cabarés da Áustria.

> *Hikmat Fahmî is said to have danced for Hitler and Mussolini and Amina Muhammad for Goering in Lybia. In Egypt, the nightclubs were filled with British officers. In order to please the officers, the dancer Shûshû Barûdi renamed belly dancing ''the dance of the Allies and the sucess of democracy.''*[74] (RY 12-9-1941 : 32). (NIEUWKERK, 1995, l.1052)

Esses períodos de guerra aumentavam a demanda por dançarinas e prostitutas. Em 1929 foi fundada a sociedade da Irmandade Muçulmana, um movimento islâmico fundamentalista que se tornou forte entre 1940 e 1950, e eles estavam inconformados que as mulheres mais pobres estavam optando por uma "vida de pecado" através do ouro britânico (SAYYID MARSOT, 1985, p. 100 *apud* NIEUWKERK, 1995, l. 1060).

Em 26 de janeiro de 1952 aconteceu um episódio que ficaria conhecido como "Sábado Negro", durante a revolução de 1952: apoiadores do partido Wafd e a Irmandade Muçulmana queimaram centros culturais britânicos e franceses. Os primeiros clubes noturnos de Badia também foram queimados, assim como cinemas que tinham cartazes de mulheres seminuas que eles consideravam estar associados com os britânicos e o rei Farûq. O nacionalismo árabe de Nasser pós-revolução e socialismo islâmico se comprometeu com a valorização da cultura árabe. Artes folclóricas, músicas folclóricas e danças folclóricas foram ressuscitadas. E dançarinas do ventre foram consideradas como má propaganda das mulheres árabes

[73] "Nas primeiras décadas de existência, a Irmandade Muçulmana era uma organização com vocação transnacional e engajada no combate ao colonialismo, ao imperialismo e ao regime egípcio, visto como corrupto e imoral. Para essas contendas, a organização desenvolveu uma ideologia militante e radical que encorajava ações drásticas, e até mesmo violentas. Contudo, desde o governo de Anwar Saddat, a Irmandade Muçulmana vem adotando uma postura diferente em relação à política, na medida em que ganhou legitimação social informal, ainda que não tenha recebido o reconhecimento legal. A partir desse momento, a Irmandade teve uma relação complexa com o regime egípcio, caracterizada por um ciclo de acomodação e coerção por parte do regime. Fatores políticos e sociais são fundamentais para a compreensão da mudança da agenda política da Irmandade Muçulmana, de uma organização intransigente engajada nas questões regionais para uma organização que busca aceitação institucional doméstica." (ZAHREDDINE; PIRES, 2016, p. 118)

[74] Tradução livre: diz-se que Hikmat Fahmî teria dançado para Hitler e Mussolini e Amina Muhammad para Goering na Libia. No Egito, os clubes noturnos estavam cheios de oficiais britânicos. Para agradar os oficiais, a dançarina Shûshû Barûdî renomeou a dança do ventre como "a dança dos Aliados e o sucesso da democracia"

muçulmanas. A barriga passou a ser coberta com chiffon da cor da pele e posteriormente por outros materiais de tecido (NIEUWKERK, 1995, l. 1078).

Em 1973, no governo de Sadat (ele foi presidente do Egito entre 1970 e 1981), a prática da *fath* foi abolida e um novo sistema de registros e licenças foi iniciada. O departamento de censura e supervisão de teatros, filmes, música e dança, o *muhannafât*, é até hoje responsável por emitir permissões. Para trabalhar num clube noturno, a dançarina deve primeiro passar por um exame em que ela prova ser uma dançarina real ou cantora. (Ibidem).

Sendo avaliada e reconhecida como tal, elas recebem permissão para trabalhar nos clubes noturnos e têm no seu registro de identidade escrito *fannâna* (artista) que facilita sua estadia nas ruas no meio da noite sem ser confundida com prostituta pela polícia. (Ibidem).

Segundo Nieuwkerk (1995), durante o reinado de Sadat (1973-1981) surgiu uma nova classe social que utilizava seu rendimento em recreação, o que fez florescer o entretenimento. O aumento da demanda por profissionais do entretenimento aumentou seus salários, o que levou a mudanças no sistema de pagamento. No começo elas não recebiam salário e dividiam o que recebiam. Essas mudanças influenciaram a individualização dos performers. Eles não mais andavam em grupos, e da década de 1970 em diante os grupos eram compostos de indivíduos buscando a melhor remuneração. Entre 1970 e 1980, quando esse boom terminou, iniciou-se uma recessão econômica presente até o momento em que Nieuwkerk estava pesquisando (1991), o que afetou negativamente os negócios do entretenimento.

Essas situações, segundo Nieuwkerk (1995), afetaram o mercado do entretenimento egípcio de maneira significativa: 1. As pessoas, para economizar, passaram a contratar performers profissionais apenas para casamentos e, em outras situações como aniversários e noivados, o entretenimento foi substituído por vídeos cassete e rádios; 2. O fim do monopólio da Rua Muhammad Ali deixou muitas mulheres desempregadas; 3. Grupos criminosos e pouca segurança são outro problema dessa situação, já que drogas pesadas foram introduzidas na década de 1980 quando Egito se tornou parte do trajeto do deslocamento de heroína e cocaína. Na década de 1990, gangues às vezes esperavam no fim das festas de casamento para sequestrar as dançarinas, o que aumentou a importância da contratação de seguranças para essas ocasiões; 4. O circuito de celebrações de feriados e casamentos perdeu a importância. E as gerações mais antigas de dançarinas dizem que a ética da profissão foi abandonada, entendendo que o sucesso das mulheres mais jovens é baseado na forma como elas se aproximam dos clientes e nos

figurinos mais curtos, não por seu nível artístico. No entanto, não é possível afirmar que os figurinos atuais são mais reveladores agora do que no passado (NIEUWKERK, 1995, l. 1282).

Mais detalhes sobre a situação política e econômica desse período do Egito, assim como do atual, exigiria uma outra pesquisa. No entanto, o que considero importante ressaltar é como esses fatores têm profundo impacto na vida das dançarinas e, inclusive, na própria dança. As legislações e políticas vigentes praticamente determinavam se a bailarina teria algum salário ou se precisaria recorrer à prostituição para sobreviver. A *raqs sharqi*, por si só, é uma dança que carrega em sua estética esse encontro (ou desencontro) conflituoso, desse clima de intensa colonização e imperialismo. Enquanto *raqs sharqi* ("dança oriental") coloca um limite na nomenclatura um movimento de resistência, já que ao afirmar que seria uma dança oriental seria uma forma de retirar o protagonismo ocidental; já os nomes *"belly dance"* (literalmente "dança da barriga") e *"danse du ventre"* (dança do ventre) carregam prioritariamente a herança do colonizador. Por outro lado, no nome *raqs sharqi* também há a forte presença do colonizador, pela necessidade de impor um limite a partir de uma classificação eurocêntrica e ocidental dos territórios, já que o "Oriental" acaba sendo como os "outros" nessa narrativa, quase como se fosse uma massa homogênea. Seja como for, diante de uma estratégia colonial, Heather Ward (2018) dá protagonismo para o movimento tático dos egípcios, entendendo que os egípcios tiveram sucesso na construção de um legado cultural próprio. Michel de Certeau descreve nesse trecho:

> (...) o espetacular sucesso da colonização espanhola no seio das etnias indígenas foi alterado pelo uso que dela se fazia: mesmo subjugados, ou até consentindo, muitas vezes esses indígenas usavam as leis, as práticas ou as representações que lhe eram impostas pela força ou pela sedução, para outros fins que não os dos conquistadores. Faziam com elas outras coisas: subvertiam-nas a partir de dentro – não rejeitando-as ou transformando-as (isto acontecia também), mas com cem maneiras de empregá-las a serviço de regras, costumes ou convicções estranhas a colonização da qual não podiam fugir. Eles metaforizavam a ordem dominante: faziam-na funcionar em outro registro. Permaneciam outros, no interior do sistema que assimilavam e que os assimilava exteriormente. Modificavam-no sem deixá-lo. (CERTEAU, 2009, p. 89)

A *raqs sharqi*, ainda que estivesse no interior de uma estratégia colonialista, está muito longe de ser uma dança como o balé, à qual tantas pessoas se referem no seu processo de hibridização. Mesmo diante da violência colonial e imperialista, permanecem as ondulações, as batidas laterais, as vibrações, o básico egípcio. Permanece o som do *derback*, do *qanun*, do alaúde. E toda a potência criativa possível na experiência estética proporcionada por técnicas corporais que nos fazem ver a música no corpo.

Além do peso que se coloca em danças ocidentais no engendramento da *raqs sharqi*, algumas participantes relataram uma espécie de preconceito velado com a dança do ventre em ambientes acadêmicos de dança que frequentaram. Com pouco acolhimento, revelaram uma outra situação de desvalorização social, mas dessa vez dentro da própria dança. Se nas artes, a dança é socialmente desvalorizada em relação à música, entre as danças, a dança do ventre é desvalorizada em relação a outras danças, como o balé, a dança moderna, a dança contemporânea. Dança do ventre, danças ciganas, danças indianas etc. são vistas como étnicas dentro de um pensamento eurocêntrico, são menos valorizadas. Uma delas relata ter precisado se impor para ser respeitada, já que a dança do ventre para alguns professores era uma dança parada no tempo, sem reflexão alguma. De uma perspectiva eurocêntrica, balé não é uma dança étnica e é considerado por algumas pessoas como a base de todas as danças. Segundo Keali'inohomoku (2001):

> *By ethnic dance, anthropologists mean to convey the idea that all forms of dance reflect the cultural traditions within which they developed. Dancers and dance scholars, as this paper will show, use this term, and the related terms ethnologic, primitive and folkdance, differently and, in fact, in a way that reveals their limited knowledge of non-Western dance forms*.[75] (Ibidem).

A autora, para formular esse artigo, pesquisou autores pertinentes do campo e escreve ter sido uma experiência intensa e perturbadora, observando um viés etnocêntrico. Observou várias teorias sobre origens da dança e não pretende adicionar outra teoria de origem de dança pois não conhece ninguém que estivesse "lá". Primeiramente, ela frisa que humanos existiam muito antes dos registros que temos de pinturas nas cavernas e esculturas. E que, sobre danças primitivas, se sabe uma coisa: "*there is no such thing as a primitive dance. There are dances performed by primitives, and they are too varied to fit any stereotype*."[76] (Ibidem).

Analisando leituras de autoridades em "danças primitivas", estas são descritas como danças sem técnica e sem aspectos artísticos, mas que esses dançarinos seriam mestres infalíveis dos próprios corpos, que essas danças são desorganizadas, que há liberdade total, que não distinguem concreto do simbólico, entre outras características geralmente atribuídas a grupos habitando tribos africanas, indígenas das Américas e povos do Pacífico. Esses povos são categorizados, por esses autores, como étnicos. O autor mencionado por ela, Sorell, descreve

[75] Tradução livre: Por dança étnica, os antropólogos pretendem transmitir a ideia de que todas as formas de dança refletem as tradições culturais nas quais se desenvolveram. Dançarinos e estudiosos da dança, como este artigo irá mostrar, usam esse termo, e os termos relacionados etnológicos, primitivo e dança folclórica, diferentemente e, de fato, de uma forma que revela seu conhecimento limitado de formas de dança não ocidentais.

[76] Tradução livre: não existe algo que seja dança primitiva. Existem danças performadas por primitivos, e elas são muito variadas para caberem em qualquer estereótipo.

como dança "primitiva" ou "étnica" como a expressão artística de uma raça, reforçando o que a autora chamou de duplo mito: "*that the dance grew out of some spontaneous mob action and that once formed, became frozen*"[77] (Ibidem) o que parece satisfazer a necessidade etnocêntrica de acreditar na singularidade das formas de dança ocidentais, segundo Keali'inohomoku, que é conveniente acreditar que as danças não ocidentais seriam tradicionalmente imutáveis.

Resumindo,

> *(...) we treat Western dance, ballet particularly, as if it was the one great divinely ordained apogee of the performing arts. This notion is exemplified, and reinforced, by the way dance photos are published. Unless the non-Western performer has made a « hit » on our stages, we seldom bother to give him a name in the captions, even though he might be considered a fine artist among his peers (...). For example, see Claire Holt's article « Two Dance Worlds » (1969). The captions under the photos of Javanese dancers list no names, but you may be sure that we are always told when Martha Graham appears in a photo*[78] (Ibidem).

Segundo Keali'inohomoku, de um ponto de vista antropológico, etnia significa um grupo que tem em comum laços genéticos, linguísticos e culturais, especialmente em tradições culturais.

> *By definition, therefore, every dance form must be an ethnic form. Althought claims have been made for universal dance forms (...), or international forms (such has been claimed for ballet : see Terry 1956 :187), in actually neither a universal form nor a truly international form of dance in in existence and it is doubtful whether any such dance form can ever exist except in theory*. (Ibidem)

Alguns autores como La Meri argumentam que o balé não é uma dança étnica "*because it is the product of the social customs and artistic reflections of several widely-differing national cultures*" (LA MERI, 1967 *apud* KEALI'INOHOMOKU, 2001). Porém, Keali'inohomoku aponta que o balé

> *is a product of the Western world, and it is a dance form developed by Caucasians who speak Indo-European languages and who share a common European tradition. Granted that ballet is international in that it "belongs" to European countries plus groups of European descendants in the Americas. But, when ballet appears in such countries as Japan or Korea it becomes a borrowed and alien form. Granted also that*

[77] Tradução livre: que a dança surgiu de alguma ação espontânea da multidão e que, uma vez formada, se tornou congelada

[78] Tradução livre: "tratamos a dança ocidental, principalmente o balé, como se fosse o grande apogeu divinamente ordenado das artes performáticas. Essa noção é exemplificada e reforçada pela forma como as fotos de dança são publicadas. A menos que o intérprete não ocidental tenha feito um «hit» em nossos palcos, raramente nos damos ao trabalho de lhe dar um nome nas legendas, mesmo que ele possa ser considerado um grande artista entre seus pares (...). Por exemplo, consulte o artigo de Claire Holt «Two Dance Worlds» (1969). As legendas abaixo das fotos de dançarinos javaneses não listam nomes, mas pode ter certeza de que sempre somos informados quando Martha Graham aparece em uma foto".

> *ballet has had a complex history of influences, this does not undermine its effectiveness as an ethnic form*[79] (Ibidem).

A autora, por fim, descreve uma série de características do balé que o categorizam como uma dança étnica. No entanto, ela pergunta o porquê da crença de que o balé seja "acultural" e lança a seguinte hipótese:

> *The answer, I believe, is that Western dance scholars have not used the word ethnic in its objective sense; they have used it as a euphemism for such old fashioned terms as "heathen", "pagan", "savage" or the more recent term "exotic". When the term ethnic began to be used widely in the '30's, there apparently arose a problem in trying to refer to dance forms that came from "high" cultures such as India and Japan, and the term "ethnologic" gained its current meaning for dance scholars such as Sorell (1967:72), Terry (1956:187, 196), and La Meri (1949: 177-178).*[80] (Ibidem).

Como já exposto anteriormente, os cachês do Sindicato de Dança dos Profissionais do Estado de São Paulo são divididos por situações e categorias:

Figura 7: Capturas de tela de tabelas de cachês do Sinddança (última visita ao site ocorreu em 13 de dezembro de 2020)

Caches

Aulas e ensaios com hora aula em reais (até 90 minutos)

Categoria	Academia	Clube	Colégio	Particular
Bailarino	R$ 66,00	R$ 43,00	R$ 33,00	R$ 100,00
Ensaiador de Dança	R$ 51,00	R$ 44,00	R$ 36,00	R$ 70,00
Dançarino	R$ 63,00	R$ 40,00	R$ 30,00	R$ 70,00
Professor	R$ 70,00 a hora aula			

Shows, espetáculos em teatro casas de show, churrascarias, circos, estádios, ginásios,quadras esportivas, clubes, ou outros; por apresentação em cada show ou espetáculo, por ensaio, metade dos valores abaixo.

[79] Tradução livre: "é um produto do mundo ocidental e é uma forma de dança desenvolvida por caucasianos que falam línguas indo-europeias e que compartilham uma tradição europeia comum. Admitindo-se que o balé é internacional no sentido de que "pertence" a países europeus e grupos de descendentes de europeus nas Américas. Mas, quando o balé aparece em países como Japão ou Coréia, torna-se uma forma emprestada e estranha. Admitido também que o balé teve uma história complexa de influências, isso não prejudica sua eficácia como forma étnica"

[80] Tradução livre: A resposta, acredito, é que os estudiosos da dança ocidental não usaram a palavra étnico em seu sentido objetivo; eles o usaram como um eufemismo para termos antiquados como "pagão", "pagão", "selvagem" ou o termo mais recente "exótico". Quando o termo étnico começou a ser amplamente usado nos anos 30, aparentemente surgiu um problema em tentar se referir a formas de dança que vinham de culturas "altas" como Índia e Japão, e o termo "etnológico" ganhou seu significado atual para estudiosos da dança, como Sorell (1967: 72), Terry (1956: 187, 196) e La Meri (1949: 177-178).

Categoria	Valores
Coreógrafo	R$ 530,00
Assistente de Coreógrafo e Ensaiador de Dança	R$ 440,00
Primeiro Bailarino	R$ 400,00
Solista	R$ 300,00
Bailarino	R$ 350,00
Dançarino	R$ 300,00

Ballets Internacionais (por espetáculo)

Categoria	Valores
Coreógrafo	R$ 5.800,00
Assistente	R$ 3.800,00
Bailarino	R$ 3.200,00

Contrato Mensal ou Nota Contratual – Carga horária mínima: 180 horas mensais

Categoria	Valores
Coreógrafo, Coreólogo de Dança e Maitre de Ballet	R$ 8.500,00
Assistente de Coreógrafo e Ensaiador de Dança	R$ 8.000,00
Bailarino	R$ 7.000,00
Dançarino	R$ 2.200,00
Striper	R$ 1.200,00

Fonte: http://sinddanca.com.br/portal/caches/ (acesso em 13 de dezembro de 2020)

"Bailarino" é uma categoria diferente de "dançarino" e não há explicação no site para o que significa cada uma delas. No Grande Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora (2013), temos as seguintes definições:

- Bailarina:

"1. Pessoa que tem como profissão dançar; dançarina

2. mulher que dança bem

3. vasilha de forma cônica para aquecer água

ETIM. Do italiano *ballerina*."

- Bailarino:

"1. Pessoa que tem como profissão dançar; dançarino

2. indivíduo que dança bem

ETIM. De *bailarina"*

- Dançarino:

"*s.m.*

1. O que tem como profissão dançar; bailarino

2. O que gosta de dançar ou dança bem

adj.

1. Que tem como profissão dançar
2. Que gosta de dançar ou dança bem
3. Relativo a dança

ETIM. De *dançar + -ino"*

Curiosamente, apesar de ter nesse dicionário os termos "bailarina" e "bailarino", não tem "dançarina". Mas tem "dançatriz" que, por sua vez, está definida assim: "mulher que dança; dançarina". Ainda assim, parece que a categoria "bailarino" do Sinddança é para pessoas com formação em balé clássico. Seja como for, bailarinas orientais, quando retiram o DRT, são inseridas na categoria "dançarina". Ao entrar na página oficial do Facebook do Sinddança (https://www.facebook.com/Sinddanca.Oficial), as imagens de capa, que têm maior destaque, só têm bailarinas de balé. Na área de cursos 2020 no site do importantíssimo festival de dança de Joinville (http://www.ifdj.com.br/cursos-fdj-2019/index.aspx), por exemplo, há 145 aulas disponíveis. Entre elas, 53 são voltadas para praticantes de balé, o que corresponde a cerca de 36%. Há também muitas aulas de jazz, dança moderna e dança contemporânea. Há 3 cursos de "Afro House" e 2 cursos de "Danças Afro Brasileiras". Há 2 aulas de "Dança do ventre – Rotina Oriental Árabe" com a professora Samra Sanches, que também ensina "Dança Cigana Artística da Espanha (rumba catalã) e da Rússia".

Buscando ferramentas para tentar entender esse cenário em que algumas participantes relatam não se sentir representadas pelo Sindicato de Dança, preferem ser chamadas de "bailarina oriental" a "dançarina", não se sentem tão valorizadas artisticamente como outras(os) profissionais da dança, ou quando lhes exigem que façam balé como base em formações corporais, dois conceitos são importantes e podem dialogar entre si: branquitude e orientalismo.

Sem dúvida o balé é uma dança extraordinária e no engendramento da *raqs sharqi* teve suas contribuições, o que está sendo problematizado aqui não é o valor ou a qualidade do balé, mas pontuar que o balé, como dança, é socialmente mais valorizado, até naturalizado ou, utilizando a expressão de Keali'inohomoku (2001), parece "acultural" quando comparado a outras danças. Isso acaba por ter impacto na vida profissional das bailarinas orientais, as quais têm muito mais dificuldade em se inserir em circuitos culturais. Muitas acabam nem se interessando neles, mantendo-se na cena/malha da dança do ventre, aprofundada no artigo de Giesbrecht (2019) que foi comentado no primeiro capítulo dessa dissertação, o que faz com que trabalhar nesse mercado ainda seja mais restrito e dependa exclusivamente de pessoas que disponibilizam recursos privados para alimentá-lo, sem estabilidade ou incentivo externo.

É comum que bailarinas orientais tenham questões para assumir a dança do ventre como carreira, seja por preconceitos, seja pelas instabilidades, e por isso muitas vezes têm outras formações profissionais em paralelo e até outras carreiras. Para essa pesquisa, busquei participantes que trabalhassem unicamente com dança, no entanto a maioria delas tiveram outras carreiras paralelas.

Segundo Schucman (2012)

> (...) a branquitude é entendida como uma posição em que sujeitos que ocupam esta posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade. Portanto, para se entender a branquitude é importante entender de que forma se constroem as estruturas de poder concretas em que as desigualdades raciais se ancoram. (SCHUCMAN, 2012, p. 23)

O termo "acultural" de Keali'inohomoku (2001) para se referir à não compreensão do balé como dança étnica, e que faz outras danças, como a dança do ventre, serem racializadas, dialoga com o que Schucman (2012) chama de "fantasia de invisibilidade", que é a

> falta de percepção do indivíduo branco como ser racializado. A brancura, neste caso, é vista pelos próprios sujeitos brancos como algo "natural" e "normal". Edith Piza classifica essa identidade coletiva como uma construção em contraposição, onde os não brancos são aqueles que têm a visibilidade da raça. Assim, para a autora, a branquitude só existe em relação. (Ibidem, p. 24).

O conceito de orientalismo foi apresentado no primeiro capítulo, mas é importante retomar que, segundo Said, "a essência do Orientalismo é a distinção indelével entre a superioridade ocidental e a inferioridade oriental" (SAID, 2007, p. 75), constitui "uma visão política da realidade, cuja estrutura promovia a diferença entre o familiar (a Europa, o Ocidente, "nós") e o estranho (o Oriente, o Leste, "eles")" (Ibidem, p. 78). Ainda que as participantes dessa pesquisa sejam brasileiras, são todas praticantes de uma dança racializada, orientalizada, "outrificada", o que contribui para a experiência de marginalidade no circuito cultural e das artes de São Paulo. Além disso, é uma dança majoritariamente praticada por mulheres e, inclusive por influência de narrativas orientalistas, é compreendida como uma dança feminina, lembrando que o Orientalismo era uma "província masculina",

> (...) ele via a si e a seu tema com vendas sexistas sobre os olhos. Isso é evidente de maneira particular nos escritos de viajantes e romancistas: as mulheres são em geral criaturas de uma fantasia de poder masculina. Manifestam uma sexualidade ilimitada, são mais ou menos estúpidas e, acima de tudo, insaciáveis. (Ibidem, p. 281).

A maioria das participantes relatou em algum momento ter sido constrangida de alguma maneira por conta da profissão: confusão de seu trabalho com prostituição, subestimação de seu conhecimento sobre repertório musical, subestimação do seu conhecimento de dança por músicos/empresários, cachê inferior ao de músicos no mesmo evento, assédio verbal de contratante. Nesse momento, as fantasias de "mulher oriental" se hibridizam com a estrutura racista e sexista em um país que ainda vive em sua bagagem colonial.

4.5. Atravessamentos de gênero e raça

Segundo Lerner,

> Gênero é a definição cultural de comportamento definido como apropriado aos sexos em dada sociedade, em determinada época. Gênero é um conjunto de papéis culturais. É uma fantasia, uma máscara, uma camisa de força com a qual homens e mulheres dançam sua dança desigual. (2019, l. 5028)

E "Machismo define a ideologia de supremacia masculina, de superioridade masculina e de crenças que a apoiem e sustentam. Machismo e patriarcado se reforçam de forma mútua." (Ibidem, l. 5056). Ao longo das entrevistas e do trabalho de campo, foi observado que padrões de beleza acabam por ser fatores decisivos em muitas contratações. Além disso, geralmente os contratantes e empresários em trabalhos voltados para o entretenimento são homens, e tem os músicos homens que, mesmo na função de contratados junto com as dançarinas, acabam por vezes se relacionando em situações de poder diferente – com cachês mais altos -, o que coloca as dançarinas em relações hierárquicas que envolvem performances de masculinidade e feminilidade. Enquanto dos músicos em situações de entretenimento exigem apenas

competência técnica, das dançarinas sua aparência é frequentemente mais importante do que o resto de sua bagagem.

É importante ressaltar que é comum que entre essas mulheres e homens haja relações de companheirismo, que músicos sejam aliados. A distribuição de poder que parece desigual. A isso, se acrescenta que há muito mais dançarinas no mercado da dança do ventre do que músicos o que acaba por, no sistema em que vivemos, ter situações em que cachês de bailarinas são muito reduzidos.

Além disso, dança do ventre é socialmente entendida como uma dança feminina, e esse tipo de compreensão numa estrutura ideológica machista insere o trabalho com essa dança num campo marginalizado já que, historicamente, o trabalho feminino é subvalorizado. Por fim, ao observar nenhuma bailarina oriental negra com um destaque significativo no mercado, é preciso frisar a branquitude dos padrões de beleza que acaba por peneirar mulheres negras. O "ideal de beleza" (estereótipo geral) se sobrepõe às representações da dançarina do ventre (estereótipo particular).

Segundo Lélia Gonzalez, "Branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar" (VAREJÃO, A. et al, 2020, p. 49) é um dito popular que sintetiza a situação das mulheres ainda na época desse texto, em 1988 [81]. Atualmente essas imagens ainda estão presentes. Nos três casos, a mulher é colocada como algum tipo de propriedade e, a depender de sua cor, o nível de exploração é diferente.

Raça, gênero e classe são dimensões importantes na compreensão dos contornos da experiência de bailarinas orientais profissionais. Entender essas categorias que atravessam experiências num contexto histórico, nos possibilita aprofundar em algumas nuances na experiência profissional das participantes dessa pesquisa. A partir do momento em que há diversas bailarinas orientais negras, mas que poucas ou quase nenhuma se destacam profissionalmente em São Paulo, isso precisa ser compreendido como um fenômeno dentro de um contexto social maior que o mercado da dança do ventre. Estamos falando da experiência de pessoas num contexto cuja classe (trabalhadora), cujo gênero (mulheres) e cuja raça (branca ou negra) são marcadores importantes. Lembrando que, o fato de a dança do ventre depender

[81] "Que se atenda aos papéis atribuídos às amefricanas (preta e mulata); abolida sua humanidade, elas são vistas como corpos animalizados: por um lado são os "burros de carga" (do qual as mulatas brasileiras são um modelo). Desse modo, constata-se como a exploração socioeconômica se faz aliada da superexploração sexual das mulheres amefricanas." (VAREJÃO, A. et al, 2020, p. 69).

unicamente de iniciativas individuais e privadas para sobreviver em São Paulo, acaba por restringir mais ainda o acesso.

Historicamente as mulheres que estamparam as capas de revista e papeis importantes nas novelas e filmes por muito tempo estavam de acordo com padrões de beleza de mulher eurocêntricos. As bailarinas orientais brasileiras que se destacam no mercado, no geral, não necessariamente atendem a esses padrões, como veremos entre as participantes selecionadas, mas são identificadas como brancas na nossa sociedade. Uma das participantes chegou a comentar que loira não consegue trabalho nesse mercado. Mas ainda há mais loiras do que negras tendo acessos a aulas, festivais, a cursos profissionalizantes, a figurinos e, dessa forma, tendo mais oportunidades de se profissionalizar e se destacar. Além disso, segundo Beatriz Nascimento, sobre mulheres negras:

> A condição feminina a conduziu a um tipo de dominação sexual por parte do homem desde os primórdios da colonização. A exploração sexual de que foi vítima por parte dos senhores – situação determinada principalmente pela moral cristã portuguesa que atribuía à mulher branca das classes mais altas o papel de esposa, dependente economicamente do homem, e limitada quando esposa, ao papel de procriadora, com a vida sexual restrita à maternidade – fez com que a liberação da função sexual masculina recaísse sobre a mulher negra ou mestiça. (ARRUDA, A. et al, 2019, p. 263).

Essa liberação da função sexual masculina sobre a "mulher negra ou mestiça", observamos também no imaginário sobre a bailarina oriental que historicamente é constantemente fetichizada, então a ideia eurocêntrica de uma beleza "exótica" acaba por compor os padrões de beleza mais específicos desse mercado, seguindo as fantasias do que seria uma "mulher oriental", mas também influenciados por padrões do mercado de beleza. A única participante que se identifica como negra relata que é comum dizerem que ela tem uma beleza exótica.

Retomando aquele dito popular, geralmente a bailarina oriental selecionada para atuar no mercado não atende a um padrão estética da "branca para casar", nem da "negra para trabalhar". E talvez, por isso, haja tanto movimento entre bailarinas para serem desidentificadas da imagem redutiva de seus corpos como puramente objetos sexuais, enquanto outras se apropriam desse imaginário, mas de uma forma provocadora, e com intenção de se opor à ideia de submissão. Enquanto algumas bailarinas orientais brancas demonstram preocupação com a redução de seus corpos a objetos de fantasia masculina, bailarinas negras têm se unido para dar

visibilidade às suas presenças no mercado. Existe um movimento significativo de bailarinas orientais profissionais negras, o "Movimento BellyBlack"[82] e "Resistência Bellyblack"[83].

Por fim, é importante notar que há pouca identificação da bailarina performer como trabalhadora. Geralmente as bailarinas orientais brasileiras se reconhecem como profissionais quando começam a dar aulas. Há duas hipóteses para isso, uma é a desvalorização social da dança do ventre como profissão, sendo a categoria "professora" como algo já mais reconhecido socialmente, a outra é que, em São Paulo, é muito difícil se sustentar profissionalmente com dança do ventre sem ser professora. É a carreira de professora de dança do ventre que permite muitas dançarinas se dedicarem plenamente à dança do ventre. Geralmente, quem não ensina, acaba por ter outra carreira paralelamente para se sustentar, o que faz com que a pessoa se identifique menos como profissional de dança do ventre e, talvez, o próprio trabalho de performer.

Há muito mais diversidade de corpos numa sala de aula de dança do ventre do que nas salas de aula da graduação do Instituto de Psicologia da USP, ou numa turma de balé clássico numa escola tradicional de classe média. Mas ministrando aulas, workshops, estampando capas de revistas e dançando nos shows de gala, as bailarinas orientais geralmente possuem o seguinte padrão: cabelos compridos, lisos ou cacheados (raramente crespos), corpos com pouca gordura e pele clara, o que fez com que surgisse a curiosidade sobre o que acontece nessa transição. Historicamente, as bailarinas orientais sempre foram representadas dessa maneira: longos cabelos compridos e pele clara. Cachos (não crespos) são desejáveis, inclusive, a ponto de bailarinas de cabelos lisos os encaracolarem para performances, mas a estética do liso ainda é muito forte. Ou seja, o racismo estrutural que produz os estereótipos gerais de beleza atuam em conjunto com os estereótipos de beleza construídos das fantasias orientalistas.

Assim, mais do que revelar simplesmente preconceitos do mercado de dança do ventre, todas essas situações são um reflexo de estruturas sociais constituídas historicamente há muito tempo por grupos que se privilegiam com essas opressões. Segundo Cida Bento,

> (...) o medo e a projeção podem estar na gênese de processos de estigmatização de grupos que visam legitimar a perpetuação das desigualdades, a elaboração de políticas institucionais de exclusão e até de genocídio. Adorno e Horkheimer (1985) destacam

[82] "Movimento bellyblack é união de bailarinas negras de todo Brasil, em prol de uma dança do ventre mais inclusiva, democrática e representativa". Texto retirado do perfil do instagram do Movimento Belly Black. Endereço eletrônico: https://instagram.com/movimentobellyblack (Acesso em 19/08/2020).
[83] Grupo de dança do ventre e afro fusões do Rio de Janeiro – RJ. Informação retirada do perfil do instagram da Resistência Bellyblack. Endereço eletrônico: https://instagram.com/resistenciabellyblack (Acesso em 19/08/2020).

> que os mais poderosos impérios sempre consideraram o vizinho mais fraco como uma ameaça insuportável, antes de cair sobre eles. Afirmam que o desejo obstinado de matar engendra a vítima; dessa forma ela se torna o perseguidor que força a legítima defesa. (BENTO, 2002, p. 25-58)

É de maneira sutil, mas a bailarina oriental ainda desperta olhares curiosos e preconceituosos. Para umas(uns), ela é objeto num jogo de sedução masculina, de servidão. Para outras(os), ela encarna um lugar proibido e imoral. Como dança, é vista como menos arte; como dança do ventre, é vista como menos dança. E sem nenhum incentivo, por vontade própria, não simplesmente começam a fazer dança do ventre, mas muitas mulheres têm interesse em estudar e praticar por anos e anos os movimentos ondulatórios ao som de um *taqsim* de *nay*, *rabeca*, ou de vibrarem seus quadris ao som de um *derback*. É nesse ambiente que acontecem as aulas, onde tudo começa. Considerando que medo e projeção podem estar na gênese de processos de estigmatização, do que será que as pessoas têm medo ao ver uma bailarina oriental?

Uma coisa parece certa: como sua atuação profissional está intimamente ligada às salas de aula, as bailarinas orientais acabam por conviver em espaços predominantemente femininos. Todas as participantes acabam convivendo com muitas mulheres e construindo uma malha de relações entre elas o que, historicamente, é temido pelo regime patriarcal do sistema capitalista. Federici (2017) demonstra que, uma das estratégias adotadas na transição do feudalismo para o capitalismo foi a sujeição do corpo da mulher para reprodução da força de trabalho, o que exigiu a destruição de quaisquer poderes das mulheres, sendo esse objetivo uma das forças motrizes da caça às bruxas (2017, p. 19). Na Europa pré-capitalista, as terras comunais foram "centros da vida social das mulheres, o lugar onde se reuniam, trocavam notícias, recebiam conselhos e podiam formar um ponto de vista próprio – autônomo da perspectiva masculina – sobre os acontecimentos da comunidade (Clark, 1968, p. 51)" (FEDERICI, 2017, p. 138). E nesse processo de retirar o poder, que degradou socialmente as mulheres, entre as várias violências esteve justamente essa tentativa de separar as mulheres uma das outras.

A história da palavra *gossip* simboliza bem o que estava acontecendo nesse contexto. Uma "expressão que usualmente aludia a uma amiga próxima se transformou em um termo que significava uma conversa fútil, maledicente, isto é, uma conversa que provavelmente semearia a discórdia, o oposto da solidariedade que a amizade entre mulheres implica e produz." (FEDERICI, 2019b, p. 75). A amizade entre mulheres passou a ter uma conotação negativa a partir do século XVI, sendo um termo relacionado a conversas "fúteis". Rotular a produção de

conhecimento e a troca entre mulheres de "fofoca" é, segundo Federici (2019b, p. 84), parte do processo de sua degradação.

Segundo bell hooks[84],

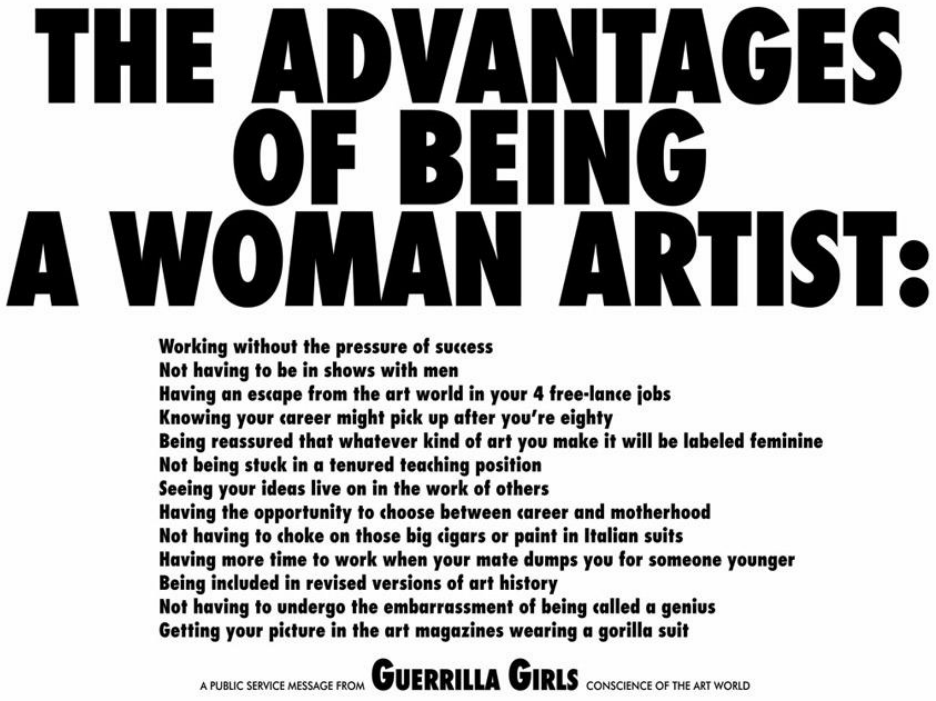
> Muitas vezes descubro que outras mulheres estão no grupo de pessoas que veem a devoção feminina ao trabalho como suspeita. Ainda que elas falem de uma posição de raiva ou inveja reprimida, está claro que precisamos conquistar uma conscientização feminista maior sobre a importância de mulheres ratificarem umas às outras em nossos esforços para construir espaços em que não somos interrompidas ou perturbadas e onde possamos contemplar e trabalhar com paixão e entrega. (HOOKS, 1995 in PEDROSA; CARNEIRO; MESQUITA, 2019, p. 241)

A autora neste texto, intitulado "Artistas mulheres: o processo criativo", demonstra como historicamente o tempo é luxo para muitas pessoas e no caso das mulheres, é independente de raça, classe e nacionalidade, já que o tempo que para o homem é compreendido como necessário para suas criações geniais, não é da mesma forma compreendido para as mulheres. Afinal, como bem lembrado pelas Guerrilla Girls, uma das "vantagens de ser uma artista mulher" é "não ter que passar pelo constrangimento de ser chamada de gênio".

Figura 8: "The Advantages of Being a Woman Artist" de Guerrila Girls (1988)[85]

[84] "Gloria Jean Watkins adotou o nome bell hooks em homenagem à sua bisavó." (hooks, 2019a). "O pseudônimo, inspirado pela bisavó materna, Bell Blair Hooks, é uma homenagem ao legado das mulheres fortes. É grafado em letras minúsculas para deslocar o foco da figura autoral para suas ideias." (hooks, 2019b). Optei por manter a grafia escolhida pela autora.

[85] *As vantagens de ser uma artista mulher*, 1988. Ficha técnica: autor: Guerrilla Girls; dados biográficos: Nova York, Estados Unidos, 1985; título: As vantagens de ser uma artista mulher; data da obra: 1988; técnica: impressão digital sobre papel; dimensões: 43 x 56 cm; aquisição: doação das artistas, 2017; designação: cartaz; número de inventário: MASP.10624; créditos da fotografia: Guerrilla Girls. Retirado do site: https://masp.org.br/acervo/obra/as-vantagens-de-ser-uma-artista-mulher (acesso em 29 de agosto de 2020); Texto na versão brasileira apresentada no próprio MASP:
"AS VANTAGENS DE SER UMA ARTISTA MULHER:
Trabalhar sem a pressão do sucesso
Não ter que participar de exposições com homens
Poder escapar do mundo da arte em seus quatro trabalhos como freelancer
Saber que sua carreira pode decolar quando você tiver oitenta anos
Estar segura de que, independentemente do tipo de arte que você faz, será rotulada de feminina
Não ficar presa à segurança de um cargo de professor
Ver as suas ideias tomarem vida no trabalho dos outros
Ter a oportunidade de escolher sua carreira ou a maternidade
Não ter que engasgar com aqueles charutos enormes nem ter que pintar vestindo ternos italianos
Ter mais tempo para trabalhar quando o seu homem lhe deixar por uma mulher mais nova
Ser incluída em versões revistas da história da arte
Não ter que passar pelo constrangimento de ser chamada de gênio
Ver sua foto em revistas de arte usando uma roupa de gorila"



Segundo Federici, "o gênero não deveria ser tratado como uma realidade puramente cultural, mas como uma especificação das relações de classe" (2017, p. 31). E, segundo Lugones, a redução do gênero ao privado, ao controle do sexo, seus recursos e produtos, é uma questão ideológica, apresentada como biológica, e é parte da produção cognitiva da modernidade que conceitualizou a raça como "atribuída de gênero" e o gênero como racializado de maneiras particularmente diferenciadas para europeus/eias brancos/as e para colonizados/as não brancos/as. A raça não é nem mais mítica nem mais fictícia que o gênero – ambos são ficções poderosas. (VAREJÃO, A. et al, 2020, p. 73).

Acho importante, portanto, entender o gênero, nessa pesquisa, como uma ficção poderosa socialmente construída com um pano de fundo histórico longo e profundo marcado pela divisão sexual do trabalho (feminilidade como função-trabalho, com o disfarce do destino biológico), que afeta materialmente a vida social, gerando opressões específicas para todas(os), principalmente às(aos) que não se inserem na categoria a quem é dado o direito de ser mais humano nessa ficção. Quando escrevo "homens" e "mulheres", estou me referindo a grupos sociais presentes na pesquisa. É importante ressaltar que, em nenhum momento as participantes falam sobre uma rivalidade com homens, pelo contrário, eles aparecem como aliados e companheiros. Mas, entre as situações atravessadas por gênero relatadas por elas, está o desconforto com o olhar masculino em algumas situações.

Por um lado, a dança do ventre "(...) em seu sentido mais geral, concretiza-se como trabalho de informação estética do feminino, evidenciando sua dimensão construtiva bem como o desejo do sujeito que, realizando essa dança, inscreve-se em um lugar socialmente reconhecido como feminino" (PASCHOAL, 2019, p. 130). Ela também se inspira e se alimenta de imagens socialmente reconhecidas como femininas. Por outro lado, ela possibilita espaços, principalmente nas salas de aulas, para que mulheres convivam e produzam juntas em um ambiente que muitas vezes é mais seguro que seus ambientes familiares e de trabalho e, por vezes, uma relação mais criativa com as ideias de "feminino".

É comum mulheres relatarem sentir mais prazer e segurança em habitarem seus corpos, a partir da experiência com a dança, de ressignificarem suas identidades, o que parece ser um movimento de polivalência tática, similar ao descrito por Atílio Butturi Junior no seu artigo "A Polivalência Tática como Teoria da Resistência em Michel Foucault" (BRAGA, AMANDA (org.); et al., 2020, pp. 21-44), utilizando como exemplo a homossexualidade que, no século XIX, era ainda patologizada: "O caso aqui é de polivalência tática: aquilo que constituía o ponto da exclusão e da patologização se tornava, num deslocamento tático, uma estratégia de dizer de si dos próprios sujeitos. De uma identidade perversa, portanto, um discurso de identidade e de positivação." (Ibidem, p. 38).

A bailarina oriental profissional também encontra na sala de aula um lugar de protagonismo e de elo entre muitas mulheres, sendo que em outros ambientes profissionais nem sempre se sentem tão seguras como em sala de aula. Mas a sala de aula não é um ambiente totalmente livre de opressões. É feito de mulheres inseridas no mesmo mundo, num mesmo país, numa mesma cidade. De mulheres que desde que nasceram foram socializadas e educadas, mesmo que de maneiras muito diferentes, ainda dentro de um regime patriarcal racista. Pois "mulher" não é uma categoria planificada, contém todas as ambiguidades, incoerências e multiplicidades da existência humana e, assim como "homens", também aprendem a reproduzir opressões. No entanto, a identidade "mulher" ainda é um marcador social tão forte que torna a experiência de estar numa sala de aula só com mulheres significativamente diferenciada. São os espaços, como citado anteriormente do texto de hooks, em que não somos interrompidas ou perturbadas.

> A ideologia supremacista masculina encoraja a mulher a não enxergar nenhum valor em si mesma, a acreditar que ela só adquire algum valor por intermédio dos homens. Fomos ensinadas que nossas relações umas com as outras não nos enriquecem, mas, pelo contrário, deixam-nos ainda mais pobres. Fomos ensinadas que as mulheres são inimigas "naturais" umas das outras, que a solidariedade nunca irá existir entre nós

> porque não sabemos nem devemos nos unir. E essas lições foram muito bem aprendidas. (HOOKS, 2019, p. 79)

As salas de aula, portanto, ainda que permeadas pela competição feminina que nos foi socializada, acaba por ser um espaço em que se vivem experiências que permitem a desconstrução dessas ideias. Talvez por isso tantas mulheres permaneçam por tanto tempo frequentando esses espaços, essas salas de aula. Muitas, talvez a maioria, não têm pretensão de se profissionalizar, mesmo dançando por 10, 15, 20 anos. Têm um encanto pela dança, mas também há um interesse pelo espaço de convivência. E as professoras acabam, muitas vezes, assumindo figuras "maternais", o que simbolicamente fala também do sentimento de fraternidade que muitas vezes é desenvolvido em sala de aula. Mas, ainda assim, um ambiente de apenas mulheres não significa estar livre do sexismo.

> Entre homens e mulheres, o sexismo se expressa na maior parte das vezes na forma de dominação masculina, que por sua vez leva à discriminação, à exploração e à opressão. Entre as mulheres, os valores supremacistas masculinos se manifestam por meio de desconfiança, postura defensiva e atitude competitiva. É o sexismo que faz com que uma mulher, sem nenhum motivo, se sinta ameaçada por outra. Se é o sexismo que ensina as mulheres a se comportarem como mero objeto sexual para os homens, também é ele que se faz presente quando as mulheres que repudiam esse papel torcem o nariz com desdém e ar de superioridade para as outras mulheres que não partilham desse repúdio. (HOOKS, 2019, p. 85).

É por isso que proponho entender esses espaços, como a sala de aula de dança do ventre, não como um ambiente livre do sexismo, mas como um local potente para se criar e se recriar num território em que pessoas são sub-humanizadas ao serem mulherificadas e racializadas. Entendo esse espaço como uma resposta tática a uma cultura estrategicamente machista em que as mulheres acabam por sofrer hostilidades apenas por serem mulheres. Esse espaço potencial permite que elas possam se expressar juntas sem serem subestimadas ou interrompidas. O que escutei e, principalmente, vivi em campo e na minha vida como praticante de dança do ventre, além de todas as experiências de técnica, musicalidade, coreografia, improviso, performance, etc., foi o compartilhamento de saberes de sobrevivência física e emocional.

> Decolonialidade é conceito que se afasta de universalismos, fórmulas eurocêntricas. Pede escuta a experiências comunitárias de autonomia que, se não recusam o Estado, pelo menos não se tornam dependente de suas políticas, além de sublinhar saberes femininos em cotidianidade de sobrevivência, inclusive emocional. (VAREJÃO, A. et al, 2020, p. 32)

Quando surgiram as primeiras perguntas da pesquisa, eu estava imersa em experiências do campo profissional da dança do ventre, tentando entender uma série de situações que pareciam muito incoerentes com os discursos vigentes e mercadológicos sobre o que seria dança do ventre, principalmente a ideia de que seria uma dança para mulheres. Ao perceber a discrepância entre a grande diversidade de corpos nas salas de aula e a pouca diversidade de

corpos no campo profissional, campo este responsável por produzir e disseminar mais amplamente imagens dessa dança, fiquei confusa sobre para que mulher seria essa dança. Ou, inclusive, se seria uma dança "para mulheres", no sentido de favorecer um espaço criativo de existência num país em que ser mulher significa ser alvo de violência, de controle do corpo o tempo todo.

Ao longo da pesquisa, fui compreendendo que, o que parecia incoerência, era um conjunto de práticas que estão submetidas a estruturas sociais consolidadas por um passado colonial e pelo ainda vigente capitalismo patriarcal. Estruturas que constroem significados e regras sociais, que ditam as "regras do jogo", e que por mais que tentemos subvertê-las, ainda estamos em função delas. A partir do momento em que bailarinas orientais propõem vender "uma dança para todas as mulheres", há ainda alguns obstáculos que não estão exclusivamente na alçada das bailarinas, a começar pela propagação da lógica binária como algo natural – uma reprodução do pensamento hegemônico. Quando propõem que a sala de aula seja um ambiente acolhedor e criativo, isso não necessariamente vai acontecer – professoras e alunas muitas vezes reproduzem as opressões às quais também são submetidas em outros espaços. No entanto, compreendendo que existe uma série de reproduções das tais "regras do jogo", que isso não fala apenas da dança do ventre, mas de todo um universo de significados socialmente construídos que favorecem um grupo dominante, foi preciso compreender as incoerências como resultado do conflito entre novas ficções de existir com as ficções impostas. Existe sim um movimento contra-hegemônico presente nesse universo da dança do ventre. No entanto, ele acontece dentro e através das narrativas hegemônicas.

O conceito de "estratégia" e "tática" de Michel de Certeau, nesse sentido, foi importante para fazer essa discriminação na compreensão da experiência das bailarinas orientais profissionais. O campo profissional, diferente do amador, está mais exposto a certas regras, pois está inserido num jogo de relações que envolve mais relações de poder do que o apenas de aluna, o que ajuda a compreender aquela discrepância notada.

Segundo Certeau (2009), o que distingue estratégia de tática "são os tipos de operações nesses espaços que as estratégias são capazes de produzir, mapear e impor, ao passo que as táticas só podem utilizá-los, manipular e alterar" (CERTEAU, 2009, p. 87). Nessas maneiras de fazer da tática, é instaurada uma pluralidade e criatividade que pode produzir efeitos inesperados. Podem metaforizar a ordem dominante e a fazer funcionar em outro regime, permanecer outro "no interior do sistema que assimilavam e que os assimilava exteriormente"

(Ibidem, p. 89), podem modificar o sistema sem deixá-lo. As pautas de identidade, nesse sentido, estariam no campo tático já que, se por um lado mantêm o sistema que produz essas identidades por várias opressões, por outro, podem metaforizá-las trazendo novos significados diferentes dos dados por grupos hegemônicos.

> A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento "dentro do campo de visão do inimigo", como dizia von Bullow, e no espaço por ele controlado. Ela não tem, portanto, a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. (...) Este não lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia. (CERTEAU, 2009, 95).

Quando se fala em empoderamento feminino, portanto, está se referindo a retomar esse poder específico, do campo estratégico, que ainda controla o corpo das mulheres , já que no domínio público há decisões essenciais que ainda impõem restrições ao corpo da mulher como, por exemplo, ainda não termos descriminalizado o aborto, o número escandaloso de feminicídios registrados, e termos uma ministra, mulher – exemplo de como as mulheres também reproduzem opressões sexistas – com um discurso poderoso e simbólico de que "menino veste azul e menina veste rosa"[86]. Um discurso tratado como "cortina de fumaça", assim como diversos outros da ministra Damares. No entanto, talvez Damares não esteja sendo levada tão à sério, talvez inclusive por ser mulher e por seus assuntos interferirem na vida de mulheres. Afinal, há tantos absurdos "cortinas de fumaça" sendo emitidos por figuras de poder masculina quanto por ela. E por que opressão sexista seria mera "cortina de fumaça"?

Ainda vivemos sob um regime de ideias em que uma menina estuprada desde os 6 anos e grávida do estuprador aos 10 é chamada de "assassina" no hospital em que foi fazer um aborto legal. E há uma ideologia dominante presente em nossa cultura que legitima esse tipo de ação, afirmando que as mulheres são inferiores, que as mulheres são demoníacas, que as mulheres são culpadas, que crianças e adolescentes são mulheres adultas.

Segundo Lerner,

> O pensamento patriarcal é construído de tal modo em nossos processos mentais, que não podemos excluí-lo se não tomarmos consciência dele, o que sempre significa um grande esforço. Assim, quando pensamos sobre o passado pré-histórico das mulheres, estamos tão presos ao sistema explicativo androcêntrico, que o único modelo

[86] O vídeo da ministra Damares proferindo essas palavras pode ser acessado no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=q6X3-nXjmv4 (acesso em 28 de agosto de 2020).

> alternativo que vem de imediato à cabeça é o oposto. Se não era patriarcado, então só pode ter sido matriarcado. (LERNER, 2019, l. 944).

Esse trecho revela, não somente o tamanho do esforço para se tomar consciência do pensamento patriarcal, como também opera a relação de estratégia e tática. O machismo acaba operando estrategicamente pela ideologia da supremacia masculina. É reforçado mutuamente pelo patriarcado, que manifesta e institucionaliza a dominância masculina sobre as mulheres e crianças na família.

> A definição sugere que homens têm o poder em todas as instituições importantes da sociedade e que mulheres são privadas de acesso a esse poder. Mas não significa que as mulheres sejam totalmente impotentes ou privadas de direitos, influência e recursos. (Ibidem, l. 5047).

Além disso,

> As mulheres vivem sua existência social dentro da cultura geral. Sempre que são limitadas por obstáculos do patriarcado ou segregação em grupos (o que sempre tem como objetivo a subordinação), transformam esse obstáculo em complementaridade e o redefinem. Assim, mulheres vivem uma dualidade – como integrantes da cultura geral e participantes da cultura da mulher (Ibidem, l. 5100)

A cultura da mulher, segundo esta autora, é "a base que sustenta a resistência das mulheres à dominação patriarcal e a afirmação de sua própria criatividade ao moldar a sociedade" (Ibidem, l. 5100). E a consciência feminista, segundo esta autora, depende de espaço e experiência sociais adequadas para esse entendimento e, historicamente, ocorre nos seguintes estágios: "(1) a consciência da injustiça; (2) o desenvolvimento da noção de irmandade; (3) a definição autônoma pelas mulheres de suas metas e estratégias para mudar a própria condição; e (4) o desenvolvimento de uma visão alternativa do futuro." (LERNER, 2019, l. 5100).

Numa estratégia patriarcal, a "cultura da mulher" acaba por ser uma resposta tática. O conceito de tática e a disparidade de poder entre estruturas sociais busca entender o protagonismo possível de pessoas que não têm o postulado de um poder. Por exemplo, nas narrativas sobre história da dança do ventre: seria a dança do ventre fruto da colonização europeia ou fruto da resistência egípcia? Podem ser as duas ao mesmo tempo, mas priorizar uma narrativa sobre a outra apagaria ou a estratégia vigente ou as respostas táticas, e essas narrativas acadêmicas têm poder tanto de dar protagonismo como silenciar ficções da realidade possíveis. Said em "Cultura e Imperialismo" escreve:

> (...) em quase todos os lugares do mundo não europeu a chegada do homem branco gerou algum tipo de resistência. O que deixei de fora em *Orientalismo* foi a reação ao domínio ocidental que culminou no grane movimento de descolonização em todo o Terceiro Mundo. Além da resistência armada em locais tão diversos quanto a Irlanda, a Indonésia e a Argélia no século XIX, houve também um empenho considerável na resistência cultural em quase todas as partes, com a afirmação de identidades

> nacionalistas e, no âmbito político, com a criação de associações e partidos com o objetivo comum da autodeterminação e da independência nacional. O contato imperial nunca consistiu na relação entre um ativo intruso ocidental contra um nativo não ocidental inerte ou passivo; *sempre* houve algum tipo de resistência ativa e, na maioria esmagadora dos casos, essa resistência acabou preponderando. (SAID, n.d., l. 47)

Como já comentado anteriormente, essa pesquisa está longe de responder conflitos históricos, mas a pergunta que fica é: a partir do momento em que dançarinos egípcios reclamam a dança do ventre como uma dança egípcia, como nós, brasileiras(os) devemos lidar com essa informação? Sem cair no identitarismo que cristaliza e essencializa, essa parece ser uma resposta ao imperialismo e aos processos colonizatórios que fizeram parte do engendramento da dança e uma forma de escapar da suposta neutralidade política quando se torna uma dança "de ninguém" – no sistema capitalista, é sempre de "alguém" disfarçado de neutro.

> Eu me posiciono contra uma temporalidade que descreve a libertação apenas em termos de "vitória" unilateral sobre a oposição. Tal perspectiva mostra "imensa condescendência da posteridade" em relação aos/às vencidos/as. Essa escrita da história transforma a narrativa das lutas dos/as oprimidos/as em uma série de derrotas sucessivas e impõe uma linearidade na qual todo recuo é visto como prova de que o combate foi malconduzido (o que é evidentemente possível), e não como uma revelação da determinação das forças reacionárias e imperialistas em esmagar toda e qualquer dissidência (VERGÈS, 2020, l. 221)

Entender a dança do ventre como uma construção ocidental, não seria compreendê-la como uma derrota das *ghawazi*, das *awalim* e dos *khawalat*? Enquanto ainda vivemos sob um sistema capitalista, imperialista e patriarcal, renunciar a uma identidade não é ser engolido pela cultura hegemônica e colocar vendas sob um sistema que recorta e hierarquiza culturas e pessoas? Seria possível entender a *raqs sharqi* como uma forma de resistência de ondulações, histórias, oitos e shimmies daquelas profissionais?

Assim como entender a dança do ventre como uma dança sexista, não seria compreendê-la como uma derrota das pessoas socialmente feminilizadas que a praticam? Enquanto ainda vivemos sob um sistema capitalista, imperialista e patriarcal, renunciar a uma identidade, nesse momento, não seria apagar novamente não simplesmente uma identidade, mas toda uma classe feminilizada cuja história foi queimada, além de ocultar e naturalizar as normas hegemônicas identitárias brancas, masculinas, ocidentais? Seria possível entender as bailarinas orientais como pessoas que praticam uma forma de resistência à constante desvalorização da mulher, seja pela articulação de uma "cultura da mulher", transformando sua segregação nas bases para que reconheçam, juntas, as injustiças compartilhadas, seja pela ressignificação da identidade feminina que permitem o reconhecimento do valor de sua existência? E como entender a

questão da identidade egípcia dessa dança, sem cair no identitarismo que naturaliza, cristaliza e estereotipifica as suas possibilidades?

Ainda que aderindo a outras referências estéticas, a dança oriental é, basicamente, batidas de quadril, shimmies, oitos e ondulações. E, ainda que seja majoritariamente praticada por mulheres, há também considerável número de homens praticando, amadoramente e profissionalmente.

O desafio da compreensão do fenômeno estudado passa por essa multiplicidade de verdades, sem que uma anule a outra: por um lado mulheres bailarinas orientais são socialmente estigmatizadas, menosprezadas no campo profissional e das artes (orientalismo, racismo e sexismo), estão vulneráveis a assédio e exploração de seus corpos. No entanto, como mulheres, ressignificam sua identidade e seu valor humano com a dança, ampliam as possibilidades de beleza a que geralmente são submetidas, ampliam as possibilidades de ser que lhes foram ensinadas, enfrentam preconceitos ao escolher essa profissão, inclusive delas mesmas, se reúnem constantemente entre mulheres em espaços que se sentem mais seguras para se expressar.

Uma outra situação relacionada ao atravessamento de gênero, muito presente em todos os relatos, é sobre o cuidado com a imagem visual do corpo, cabelo e figurino. Algumas participantes relataram incômodo de a beleza muitas vezes ser mais importante do que o conjunto de todo seu trabalho, como no relato a seguir de uma das participantes, sobre alguns trabalhos no campo do entretenimento:

"é algo que é muito mais focado na figura da mulher na dança, né. Então quando por exemplo, eu, como profissional respeitada no meio da dança hoje, quando um festival ou escola me contrata, eles estão contratando aquela profissional com aquelas habilidades técnicas e expressivas. ***Quando você vai dançar num casamento, eles estão pouco ligando se você sabe dançar.*** *Você tem que estar bem vestida, você tem que ficar de sapato de salto alto, bem maquiada,* ***bem asseada*** *vamos assim dizer e você tem que sorrir para os convidados, é isso que interessa, né. Então, assim, é um lugar muito estranho, né. Dança mesmo é o que menos importa ali.* ***Se você é uma pessoa comunicativa, se você é agradável aos olhos dos convidados, se você é bonita, mas também não pode ser tanto a ponto de isso gerar problemas entre os convidados... sabe?"***

Segundo Woolf (2018), "Quanto mais numerosos foram os obstáculos legais e materiais vencidos pelas mulheres, mais rígidas, pesadas e cruéis foram as imagens de beleza feminina a nós impostas." (WOOLF, 2018, p. 23) e

> Pesquisas recentes revelam com consistência que, no mundo ocidental, entre a maioria das mulheres que trabalham, têm sucesso, são atraentes e equilibradas, existe uma

> "subvida" secreta que envenena nossa liberdade: impregnada de conceitos de beleza, ela é um escuro filão de ódio a nós mesmas, obsessões com o físico, pânico de envelhecer e pavor de perder o controle (Ibidem)

Segundo essa autora, o mito da beleza é uma violenta reação contra o feminismo, que impõe imagens de beleza como arma política com objetivo de controle social:

> A "beleza" é um sistema monetário semelhante ao padrão-ouro. Como qualquer sistema, ele é determinado pela política e, na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino. Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriaram. (Ibidem, p. 26)

Woolf, em "O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres", busca desmontar qualquer ideia de beleza universal, bem como qualquer justificativa de natureza histórica ou biológica para o mito da beleza, e entende que na atualidade ele é uma necessidade da estrutura do poder hegemônico de criar uma espécie de controle contra as mulheres.

Em um capítulo dedicado à relação com trabalho, entendendo que o uso do mito da beleza é político e não sexual: "O mercado de trabalho refinou o mito da beleza como uma forma de legitimar a discriminação das mulheres no emprego" (Ibidem, p. 36). E:

> Antes que as mulheres entrassem para a força de trabalho em grandes contingentes, havia uma classe bem definida daquelas remuneradas explicitamente por sua "beleza": trabalhadoras nas profissões de grande visibilidade, como as modelos, as atrizes, as bailarinas e as que se dedicavam ao sexo por remuneração mais alta, como as escorts. (Ibidem, p. 44)

Historicamente, o valor profissional de bailarinas sempre esteve ligado à beleza. Em "História da Beleza no Brasil", Denise Bernuzzi de Sant'Anna entende que no começo do atual milênio,

> (...)a busca da beleza atravessou as roupas de marca francesa – ou as imitações feitas pelas costureiras locais – alcançou a pele e os pelos de ambos os sexos, atingiu jovens e idosos, penetrou o interior de cada organismo e virou sinônimo não apenas de procura por felicidade amorosa e saúde, mas também de um investimento em favor do bem-estar individual e do sucesso. Em várias partes do mundo, os apelos para rejuvenescer e embelezar adquiriram um extraordinário peso social e econômico e, por isso, o desassossego não poderia deixar de ser permanente: mesmo quando se está doente, é bom não descuidar da aparência; mesmo quando se é jovem, sinais da decrepitude parecem estar à espreita. (SANT'ANNA, 2014, p. 176).

O assunto sobre uso de botox, apareceu entre algumas participantes. Uma delas relatou não ter interesse na aplicação da toxina botulínica para uma colega de profissão e que gostaria de deixar os fios brancos quando aparecessem, deixando sua colega absolutamente chocada. Para além das questões pessoais, se pensarmos na fantasia da "mulher oriental", que se junta

com as pressões estéticas no Brasil as quais mantêm as mulheres num patamar menos humano, atemporal, numa imagem que não pode exalar odores humanos, não pode ter poros, estrias, gordura, celulite... vestígios da temporalidade acabam informando que não são deusas. E nos vendem que seremos deusas, quando na verdade querem nos tornar bonecas. Seja qual for a relação com essas imagens de beleza, invariavelmente mulheres têm seu valor julgado a partir da beleza, inclusive sua competência profissional.

Numa matéria chamada "Homens que fizeram e fazem história na dança do ventre", a Revista *Shimmie*, sobre dança do ventre, entrevistou três nomes que as autoras consideravam importantes naquele momento: Jorge Sabongi (idealizador e diretor artístico da "Casa de Chá *Khan El Khalili*"), Miles Copeland (produtor de "*Bellydance Superstars*") e Omar Naboulsi (empresário de "*Bellydance*"). Os três foram responsáveis pela seleção e contratação de dançarinas do ventre por um período.

Miles Copeland, produtor de *Bellydance Superstars*, na entrevista disse o seguinte sobre beleza:

> Aparência física é uma realidade com a qual todos temos que lidar. Quanto mais bela você for, mais as pessoas vão querer olhar para você. Ponto final. Mas isso não é tudo. Algumas pessoas são muito boas em pegar seus atributos físicos e utilizá-los a seu favor. No tribal, principalmente... a maioria das meninas do tribal, por exemplo, a Sharon Kihara, ela é impressionante como bailarina. A Zoe (Jakes). Ela não tem aquela beleza tradicional, mas como bailarina, fazendo todos aqueles (imitando os braços de tribal) ... no tribal, você pode usar os seus, digamos diferentes atributos, enquanto que na dança do ventre, quando a estrela é bem feminina, bem bonita... quanto mais bonita você for... claro que você sabe disso. Isso não é só comigo, é com qualquer pessoa. (NICE, NAZNIM, 2011, p. 43)

Jorge Sabongi ao ser perguntado sobre exigência de padrões estéticas na sua casa, respondeu:

> A minha função é de um diretor não só da empresa, mas de um agente de alinhamento profissional. Procuro harmonizar aquilo que o público deseja assistir. Ao longo de tantos anos, diante de tanta gente, adquiri a sensibilidade de perceber aquilo que o público quer ver. Existe um gosto muito peculiar no que diz respeito à fantasia presente no inconsciente coletivo quando o assunto é dança do ventre. As pessoas querem sonhar. Minha função é proporcionar-lhes o sonho, caso contrário elas não retornam e não divulgam a Casa. É um trabalho focado. Qualquer diretor tem que ter pulso para escolher aquilo que ele quer para seu empreendimento. Não é um trabalho filantrópico. É um trabalho profissional, que envolve pessoas gastando dinheiro, exigindo qualidade. Nesse sentido, não posso me dar ao luxo de não prestar atenção ao que o público quer assistir. Hoje em dia, eles querem emoção, técnica e estética. E é exatamente isso que oferecemos. (Ibidem, p. 34)

Por fim, Omar Naboulsi, ao ser perguntado sobre a questão estética para dançar no exterior, responde: "Existe uma exigência quanto à altura e idade. Os cuidados que a bailarina

tem com cabelo, maquiagem e com o corpo em geral também contam na hora da escolha, como qualquer profissional que trabalha com a imagem." (Ibidem, p. 38).

Todas as participantes de certa forma entendem que o trabalho com dança é também um trabalho "com a imagem", no sentido visual. Escolhem cuidadosamente seus figurinos, cuidam da aparência de seus cabelos, de sua pele, unhas, e às vezes realizam movimentos inspirados em referências visuais. Não à toa o espelho acaba por ser um acessório comumente citado. A experiência da dança pode ser vivida por qualquer pessoa, mas quando se trata de um trabalho profissional, estamos falando de uma experiência voltada para ser visualmente percebida por um público. Assim como Audre Lorde notou que o erótico teria sido raptado pelo patriarcado, sendo reduzido à pornografia, a experiência com "belo" parece também ser raptada, sendo reduzida a "padrões de beleza".

Segundo pesquisa[87] da ISAPS (*International Society of Aesthetic Plastic Surgery* – na tradução livre: Sociedade Internacional de Cirurgia Plástica Estética), o Brasil lidera, junto com os Estados Unidos, o ranking de procedimentos estéticos realizados no mundo, sendo que o Brasil lidera o número total de procedimentos cirúrgicos. Do total de procedimentos estéticos, 87,4% foram feitos por mulheres, enquanto os homens representaram 12,6%.

Em uma pesquisa da Dove/Unilever:

> Em nível global, quando as mulheres estão bem consigo mesmas, isso se projeta em confiança, saúde, energia e inteligência, bem como na sensação de ser amada, sentimentos que promovem engajamento na vida cotidiana.
>
> (...)
>
> Embora menos significativo, em nível global, sentir-se bela recebeu a maior pontuação no Brasil, enquanto se sentir popular teve a maior pontuação na Ásia e na Alemanha." (MORENO, 2016, p. 32)

Ainda nessa pesquisa,

> (...) nove em dez mulheres querem mudar alguma coisa no corpo:
>
> - Dois terços das mulheres entre 15 e 60 anos do mundo evitam atividades básicas da vida porque se sentem mal com sua aparência.
>
> - Mais de 92% das garotas declaram querer mudar pelo menos um aspecto de sua aparência.

Além disso, segundo Moreno (2016), outros estudos demonstram que mulheres brasileiras são as que mais fazem sacrifícios por "beleza", como "dietas, malhação, remédios,

[87] Pesquisa disponível no link: https://www.isaps.org/wp-content/uploads/2019/12/ISAPS-Global-Survey-2018-Press-Release-Portuguese.pdf (acesso em 18 de setembro de 2020).

bulimia, anorexia, uso de cosméticos, operações plásticas e toda a parafernália oferecida para alcançar o inalcançável." (Ibidem, p. 47) Por fim, Moreno (2016) mostra o resultado de uma pesquisa realizada também pela Unilever, em que o Brasil é o país que tem mais mulheres insatisfeitas consigo mesmas pelas respostas dadas à pergunta "O que as brasileiras declaram ver quando estão diante do espelho?":

> Uma pessoa nada sexy ----- 100%
>
> Uma imagem pouco bonita ----- 98%
>
> Uma pessoa estressada ----- 91%
>
> Alguém que precisa de plástica ----- 54%
>
> Uma silhueta meio gordinha ----- 51% (Ibidem, p. 48)

Sant'Anna (2014) demonstra como a beleza, sendo algo "comprável" num país de imensas desigualdades sociais, repartiu a população em classes estéticas de primeira, segunda e terceira, e, para cada uma delas, há uma publicidade específica de beleza.

> Uma multidão de homens e mulheres, bons e maus, querem hoje ver seus corpos em espelhos e, também, em fotografias, filmes e, mais recentemente, em vídeos. Criou-se, portanto, uma densidade inusitada à presença do próprio corpo, o que estimulou o desejo de transformar todas as suas partes em imagens fotogênicas, das vaginas às arcadas dentárias. (Ibidem, p. 177)

Se por um lado houve um ganho de liberdade para modificar o próprio corpo e explorá-lo, por outro ele ainda é mortal e mutável, é temporal, "condensa dentro de si a memória das experiências vividas, nada em sua forma é permanente e totalmente submisso ao controle." (Ibidem)

Enfim, existe um conflito no trabalho das bailarinas orientais profissionais que é transitar entre o belo, a poesia, e os padrões de beleza, já que é na performance do feminino que os padrões de beleza são mais hostis e, no campo profissional, beleza é reduzida à mercadoria. Isso demonstra o poder do capitalismo em se apropriar de palavras, esvaziar seus significados e injetar nelas conteúdos que favoreçam a alimentação de seu sistema. Se apropria de preciosidades da experiência humana, como a experiência da beleza, e a transforma em algo que precisamos comprar para alcançar e que está restrita a poucos formatos . No geral, as participantes relatam uma relação prazerosa de beleza com elas mesmas, algumas se incomodam com padrões de beleza serem uma peneira profissional em algumas áreas, outras observam isso com certa naturalidade, como "ossos do ofício".

Dentre as 5 participantes, duas relataram ter sido rejeitadas por não se conformarem esteticamente aos padrões de alguns lugares. Uma delas relatou não ter sido contratada por ser

negra, mesmo tendo os atributos estéticos informados pelos contratantes, além da competência técnica e artística. Neste caso, se tratava de uma seleção internacional e estava naturalizada a escolha por atributos físicos. No entanto, o fato dela se encaixar em todos os atributos declarados, só confirma que havia um latente e que está em todas as relações de dominações: a branquitude nos padrões de beleza.

Sant'Anna (2014) em "História da Beleza no Brasil" demonstra como as imagens difundidas que construíam padrões de beleza nas décadas de 1920 e 1930, imperava-se a pele branca nas propagandas de produto de beleza. E mesmo que construíssem uma narrativa de um certo charme das pessoas não brancas com a narrativa da beleza "exótica", ainda se atribuía a pessoas negras e indígenas qualidades como barbárie, falta de higiene e ignorância: "o mulato, ou mais apropriadamente, a mulata, e o *mestizo*, são tão elogiados como expressões nacionais típicas quanto execrados como prova de degeneração da raça colonizadora em contato com os colonizados" (CORRÊA, 2006 *apud* SANT'ANNA, 2014, p. 72).

Apenas nas décadas de 1980 e 1990 surgiram marcas voltadas para o público negro. Nas décadas de 1920 e 1930, existia uma indústria da beleza voltada para o branqueamento da pele (e ainda existe), e a cor da pele era tão importante quanto o cabelo. Antes do Cabelisador existir (um pente que era aquecido e uma "pasta mágica" que alisava o cabelo crespo), pessoas brancas e negras já alisavam com ferro.

A participante que não foi contratada por racismo da empresa contratante, relatou que por bom tempo alisava seu cabelo. Atualmente, o utiliza de forma natural e tem uma rotina de cuidados específica para a beleza deles e, inclusive, é inspiração para outras bailarinas de cabelos cacheados. No entanto, é fato que ainda é muito recente toda a construção desse imaginário e, a situação relatada pela participante, junto com a ausência de bailarinas negras em destaque no mercado nacional e internacional, expõe o racismo e a ideologia supremacista branca que ainda carregamos de nossa bagagem colonial.

Por fim, entendo como um problema a dança do ventre se manter numa malha e apenas a iniciativas individuais ou privadas, sem sindicato representativo, sendo mais uma forma de o trabalho das bailarinas estar sujeito ao que há de mais selvagem no capitalismo e, por consequente, às opressões sexistas e racistas que sustentam as bases do imperialismo e mantêm relações colonialistas atualmente. A Casa de Chá *Khan El Khalili*, citada por absolutamente todas as bailarinas, acaba por ser o exemplo de como a iniciativa privada, mesmo com boas intenções de dar conta de um vácuo de políticas públicas voltadas para dançarinas do ventre,

acaba por reproduzir as opressões sistemáticas para se sustentar no mercado. A Casa de Chá foi extremamente importante para o mercado da dança do ventre, e a dicotomia do imaginário do Harém, de restrição e liberdade, pode ser observado nela. Segundo Giesbrecht,

> Bailarinas/professoras de toda a região metropolitana – e por vezes até do interior de São Paulo – vêm se apresentar no famoso sarau "Noites do harém" promovido pelo Khan el Khalili, não para conquistar seu pedaço na Vila Mariana, mas para se destacarem em sua própria região de atuação. (GIESBRECHT, 2019, p. 148)

Bailarinas no Brasil inteiro, por muito tempo, quiseram conquistar o título de "Bailarinas Noites no Harém", que eram as que podiam se apresentar nesse sarau que ocorria tradicionalmente aos domingos à noite. A Casa de Chá foi criada na década de 1990 pela bailarina Lulu Sabongi e o empresário Jorge Sabongi. Segundo Giesbrecht,

> (...) o primeiro certificado do Brasil tinha o propósito de distinguir profissionais da dança e garantir-lhes melhores condições de entrada no mercado de apresentações. Como me contou Lulu (...), a dança do ventre transcendeu os espaços frequentados pela comunidade árabe (casas de chá, bares, restaurantes, cafés, clubes) e começou a ganhar espaço em festas de casamento, eventos diversos e restaurantes árabes que se popularizavam. Isso gerou uma grande demanda, abrindo espaço para que mais pessoas pudessem trabalhar como bailarinas, sem, necessariamente, possuírem formação na dança.
>
> Um número maior de praticantes começava a criar o sentido de concorrência entre bailarinas e, para Lulu, criou-se a necessidade de distinção. "Tinha gente que fazia aula um ano e já pegava trabalho em festa, dançava em restaurante... Como que a gente ia distinguir quem era profissional de fato? Para quem não conhece a dança, é tudo a mesma coisa". Naquele momento, a intenção de Lulu era certificar a própria dança, que corria o risco de banalização. Assim, a Casa de Chá criava o primeiro "selo de qualidade" de dança do ventre no Brasil. Através de uma avaliação de banca, eram examinados qualidade técnica, dinâmica, familiaridade com o palco, coerência com a cultura árabe, expressão, espontaneidade, dentre outros quesitos. (GIESBRECHT, 2019, p. 151).

O selo "padrão de qualidade Khan El Khalili" surge, portanto, de uma demanda decorrente da falta de regularização do trabalho e de um trabalho especificamente do campo do entretenimento. Foi uma tentativa de valorizar a dança do ventre como arte e entretenimento no cenário de São Paulo. Mas isso retoma a discussão da problemática da falta de um sindicato representativo, já que a valorização acaba por ficar nas mãos da iniciativa privada, e as regras da cena/malha acabam ficando submetidas a quem tem mais poder, simplesmente. Segundo uma das participantes:

"O que alimentou muitíssimo a dança do ventre em São Paulo durante anos foi a Casa de Chá. Era um lugar que você poderia a qualquer momento ir lá e ver dança do ventre. Isso com todas as críticas que a gente possa fazer esse modelo, foi importantíssimo. Importantíssimo."

A Casa de Chá funcionou como vitrine para muitas bailarinas. O problema, talvez, fosse projetar as expectativas de uma valorização profissional nas mãos de um espaço que precisa

lucrar. Muitas bailarinas o ocuparam para fazer shows, dar aulas, fazer cursos. No início, o público-alvo eram os consumidores dos shows e do restaurante. No entanto, com o passar do tempo, o público-alvo consumidor se tornou as próprias bailarinas e, dançar na casa, passou a ser a mercadoria desejada pelo que lá representava: um lugar onde as "melhores" bailarinas dançavam.

Então, se antes a dança era a mercadoria da Khan El Khalili, dançar lá tornou-se a nova mercadoria - pelo menos até o início de 2020, quando houve mudança de direção -. E, a partir do momento em que pessoas queriam pagar para dançar lá, consequentemente os cachês foram sendo reduzidos. E isso acontece em outras situações. O que quero problematizar aqui é que a cena/malha de dança do ventre, totalmente relegada à iniciativa privada, expõe as bailarinas orientais à precarização trabalhista.

4.6. Reflexões sobre a "tirania do visual" no mercado da dança do ventre

A partir do conceito de cooptação da sensibilidade de Berleant (2015), alguns relatos das bailarinas participantes indicam um incômodo com o que estou chamando de "tirania do visual", havendo um sentido priorizado em relação a outros. Por parte do público, já verificamos que a dança do ventre exige uma presença não apenas da visão, mas pelo menos também da audição. Mas por parte da bailarina, há uma série de elementos com os quais ela está se relacionando, que exigem um corpo aprofundado em presença. A estética visual é um dos objetivos dessa dança, mas será que é o único? Além disso, não é só a bailarina que compõe a dimensão visual da performance, há todo um entorno ambiental, com cheiros, sabores, humores.

Esse incômodo se reflete em questionamentos como os de Alice (anexo D.1.1.), quando relata a construção de padrões visuais que se tornam "convenções" de mercado: estilos de figurino, estilos de corpos, cabelos, maquiagem, movimentos e até expressões faciais. O excesso de estímulo visual é criticado também por Núbia (D.3.) ao se referir, num tom crítico, à moda atual no mercado internacional da dança do ventre por flertar com a estética das drag queens. Iara (D.2.) é crítica ao fato de padrões de beleza serem, por vezes, o único fator de contratação para trabalhos com entretenimento e Sofia (D.4.) narra situações em que esses "padrões de beleza" são atravessados pelo racismo estrutural, ainda pautados por valores de supremacia branca.

A crítica ao "exagero" ou a "estímulos grosseiros" como padrão estético no mercado da dança do ventre faz sentido no contexto de dança e música oriental em que a sutileza é um valor

estético precioso. Sutileza não necessariamente significa delicadeza, mas é essa possibilidade de, por exemplo, em meio a uma orquestra com dez instrumentos, a bailarina de repente captar uma frase de *qanun* e torná-la audível para o público através do efeito visual causado pelo movimento de seu corpo desse trecho específico.

Assim como Berleant (2015) compreendo que o problema não está nos estímulos sensoriais em si (o excesso de brilho nos figurinos ou de movimentos impactantes, por exemplo), mas o que está por trás disso. Esse sentimento de "desvirtuação", de "perda de tradição" relatado por muitas bailarinas no mercado, talvez seja uma forma de comunicar essa sutil subversão da sensibilidade, difícil de nomear, presente em todas as relações que envolvem poder, lucro e mercadoria. No entanto, muitas vezes a resposta que se dá ao que se nomeia como "perda da tradição" é através de uma estética conservadora, fetichista e orientalista, ainda distante de entrar em contato com essa problemática, repetindo opressões sexistas e racistas e padrões visuais tirânicos que podem prejudicar a sensibilidade tanto quanto o excesso de contorcionismos (quando mostrar as habilidades de alongamento passa totalmente por cima da relação com a música).

CONCLUSÃO

Essa pesquisa propôs inserir discussões sobre a profissão de dançarina do ventre e bailarina oriental no campo da Psicologia Social da Estética e das Artes, em diálogo com o campo do trabalho, mas para além disso, buscar em recursos acadêmicos ferramentas de pensamento para traçar problemáticas, narrativas e reflexões que podem ser importantes para a comunidade de praticantes profissionais em São Paulo. Além de questões que envolvem especificamente a dança do ventre, há questões mais amplas que envolvem corpos de mulheres negras e brancas no mercado de trabalho, nos corpos das quais residem trabalhadora e mercadoria de arte simultaneamente.

São componentes estéticos importantes na experiência profissional com a dança do ventre: corpo, raça, gênero, musicalidade oriental, técnica refinada, figurino, improviso, poesia, beleza, pesquisas históricas e a imaginação na relação de metaforizar e ser metaforizada pela música. A experiência de lecionar é praticamente obrigatória para quem quer se dedicar integralmente à dança oriental e ter alguma autonomia financeira. Então, apesar de no palco a experiência de dançarina ser majoritariamente solo, a experiência profissional como um todo acaba sendo coletiva, sustentada por laços entre alunas, dançarinas e músicos. A maioria das praticantes são mulheres, então as salas de aula, escolas e festivais acabam por ser espaços de concentração delas.

As participantes relatam uma rede muito rica de compartilhamento entre alunas e colegas de profissão. Mas também conflitos e situações de competitividade. Apesar dessas situações, as colaborações e redes de troca são diárias, a começar na relação com as alunas, das quais recebem olhar de admiração e confiança, e as devolvem um olhar não meramente técnico, mas principalmente cuidadoso. Essa relação de olhar, se olhar e ser olhada aprofunda a sensibilidade das dançarinas-professoras, que relatam se inspirar e aprender com suas alunas também.

Nesses espaços há uma diversidade de mulheres que não é representada nas mulheres iluminadas pelos holofotes do mercado. As mulheres contratadas para trabalhar em entretenimento, convidadas para ser capa de revista e para solar em festivais importantes são, na sua grande maioria, brancas, magras, com cabelos lisos. E, mesmo sendo maioria, é comum que os homens inseridos nesse mercado – geralmente músicos e empresários -, sejam

socialmente mais valorizados. O mercado da dança do ventre, que funciona totalmente na iniciativa privada, acaba por revelar características da sociedade capitalista em que estamos inseridos: a branquitude dos padrões de beleza, o racismo estrutural, o machismo estrutural, bagagens do colonialismo dos quais ainda não nos livramos.

Fora dos holofotes capitalistas, os quais iluminam imagens específicas de mulheres e cooptam nossa sensibilidade empobrecendo nosso olhar para experiências de beleza humana, no dia-a-dia das dançarinas, nas salas de aula, nos ensaios em projetos em grupo, nas conexões para produzir eventos e festivais juntas, é produzido um espaço tático de resistência espontaneamente onde elas podem criar e falar sem serem interrompidas e/ou assediadas e ressignificar a experiência de valor com os próprios corpos num país em que a violência contra a mulher, principalmente contra a mulher negra, é rotina banalizada. E, mesmo na reprodução do machismo e racismo estruturais que atravessa todos nós, a experiência com dança do ventre costuma trazer situações que, pelo menos, semeiam uma incoerência interna em relação a ideologias dominantes que não percebemos em nós mesmas: uma dança que no imaginário coletivo é para agradar homens e que, na prática, é majoritariamente prestigiada por mulheres; uma dança cujas representantes são brancas e magras, mas que oferece convivência sensível e colaborativa entre mulheres de diferentes idades, cores, cabelos, traços, tamanhos. E, a partir de movimentos importantes de dançarinas como o Resistência Bellyblack, mais bailarinas orientais negras têm ocupado espaços com mais visibilidade, o mercado parece estar ampliando sua consciência para a seletividade branca de seus holofotes, apesar de o buraco ser mais fundo e ainda haver muita luta pela frente.

As pesquisas sobre narrativas históricas talvez tragam mais confusão, mas podem desnaturalizar a ideia de uma ficção única, geralmente utilizada mais como instrumento de poder no mercado, às vezes de forma orientalista fetichizada, em vez de uma forma de reflexão e conscientização para os aspectos políticos por trás dessas disputas de narrativas. Por exemplo, qual o sentido de defender o que é uma dança egípcia e, ao mesmo tempo, apoiar políticas imperialistas com bagagem coloniais? O que está realmente em jogo quando dançarinas(os) egípcias(os) reclamam pela identidade da *raqs sharqi*?

Seja o que for (não tenho pretensão de responder essas perguntas), todas as participantes relataram uma articulação entre suas danças e investigações de universos culturais atravessando suas práticas. E para além dessas disputas narrativas que permeiam as experiências das bailarinas, está a relação entre dança e música. Acabei utilizando a expressão “metaforizar”

como o processo dançante e musicante (quando há música ao vivo) entre dança e música oriental, tanto pelos relatos das participantes e performances que pude prestigiar para essa pesquisa, quanto por minha experiência. É uma dança que vislumbra o aprofundamento da sensibilidade, pela dançarina, na música e em seu próprio corpo, se fazendo presente pela música e fazendo música presente. O estudo cultural e musical das participantes revela a importância dessa sensibilização musical, principalmente para as performances improvisadas. E o corpo é todo preparado, com técnica de base oriental, para se relacionar com esses territórios sonoros.

Um dos objetivos da dança oriental, o improviso solo, contém os elementos de uma experiência estética engajada. Ele é uma metáfora, visual para o público e de sensações internas para a dançarina, da música que está acontecendo e que ocorre simultaneamente em relação com o todo ao seu redor: chão, luzes, cheiros, público... esse campo estético nos transporta para outra relação com o tempo, sendo ao mesmo tempo uma sucessão de imagens efêmeras e uma continuidade que suspende barreiras. A circularidade da música oriental está no corpo da bailarina e no ambiente todo. Quando vejo isso acontecer, o que está acontecendo ali, está acontecendo em mim. Esse engajamento estético, é comparável ao que os árabes chamam de *Tarab* e que podemos por aqui também chamar de êxtase, uma afetação causada por um momento de poesia e beleza.

Considero, por essa pesquisa, que a dança oriental tem potencial para ser uma experiência de sensibilização do corpo, de aprofundamento no tempo, de abertura do olhar e de construção de comunidades estéticas que podem propiciar espaços de compartilhamento de experiências e uma rede de fortalecimento entre mulheres.

Por fim, a questão da beleza também deixo em aberto. Assim como Audre Lorde nos mostra que o patriarcado raptou o significado da palavra erótico nos fazendo confundi-lo com o pornográfico, reduzir a beleza a padrões de beleza seria cair nessa mesma armadilha de esvaziamento de experiências humanas. Os padrões de beleza acabam por ser regras do jogo, principalmente no mercado do entretenimento. Mesmo assim, as mulheres nunca atendem plenamente a suas exigências, parece ser uma tarefa impossível. A experiência profissional da dança do ventre transita por todos esses lugares: padrões de beleza selecionam dançarinas, e há dançarinas que fazem esforços para se encaixar nesses padrões para serem contratadas. Mas quando se dedicam a preparar um número, a estudar uma música, a realizar um improviso, a contar uma história, é de uma beleza mais ampla sobre o que estão falando e estão desejando.

O fato de a ideia de beleza ter sido subvertida no contexto lucrativo mercadológico não é à toa, mas decorrente justamente da exploração de "*our impulse for beauty, for delight, for sensory satisfaction*" (BERLEANT, 2015, p. 6). O problema, assim, não parece ser a beleza em si, mas a exploração capitalista que se faz dela.

Mesmo entendendo que a ideia de beleza seja historicamente utilizada para controlar as mulheres, tenho minhas dúvidas sobre comprar o reducionismo dessa ideia esvaziada desenvolvida para produzir assíduas consumidoras de produtos de beleza e cirurgias plásticas. Obviamente é muito desumano que nosso valor esteja unicamente atrelado a nossas aparências visualmente físicas (se for "bonita": é fútil, se for "fora dos padrões": não se cuida, etc.) e isso deve ser combatido. No entanto, acho importante fazer a diferenciação entre beleza e padrões de beleza. Tem algo de humano no desejo por beleza que, na cooptação de nossa sensibilidade no afogamento das imagens visuais a que estamos diariamente submetidas(os), foi reduzido ao desejo por consumir algo que nos deixa, cada vez mais, com cara de produto.

A dança do ventre acaba por facilmente estar submetida aos padrões de beleza pois é uma dança que se propõe a ser bela e, ao se transformar em produto, acaba por ser atravessada pelas condições da lógica mercadológica. Por outro lado, é justamente por se propor a ser bela que ela tem potencial para aprofundar a sensibilidade para o campo da beleza e da poesia, mesmo nesse contexto.

Para finalizar esse *mejance*, podemos entender que as experiências estéticas das dançarinas do ventre e bailarinas orientais são marcadas pela classe, raça e pelo gênero, pelas ideias de poesia e beleza, movimento e musicalidade, e disputas de narrativas sobre a(s) identidade(s) da dança que revelam, por um lado, a potência sensível para a alteridade e o engajamento estético na experiência dançante. Mas também revelam, em um jogo de forças complexo principalmente nas relações de trabalho, o caráter imperialista e a bagagem colonial machista e racista da nossa sociedade que atravessa todos nós e coopta nossas sensibilidades, subvertendo nossa experiência de beleza. Na experiência dançante-do-ventre, entre a beleza e padrões de beleza, há um jogo de subversões em ambos os lados: o primeiro no plano tático, o segundo no estratégico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLOA, E. (org.). *Pensar a Imagem.* Coleção Filô/Estética). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

ANDRIOLO, A. A imagem: unificação psicossocial por meio da experiência estética. In N. Silva Júnior; W. Zangari (ed.). *A psicologia social e a questão do hífen*. (p. 151-166) São Paulo: Blucher, 2017.

ARRUDA, A. et al. *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Org. e apresentação Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

ASSUNÇÃO, N. M. R. G. de. *Entre Ghawazee, Awalim e Khawals: Viajantes inglesas da Era Vitoriana e "Dança do Ventre".* Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto e Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

_____. Entre Ghawazee e Awálim: a dança egípcia a partir da obra de Edward Willian Lane. Trabalho de conclusão de curso para departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

BARDET, M. *A filosofia da dança.* São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BENCARDINI, P. *Dança do ventre: ciência e arte.* São Paulo: Baraúna, 2009.

BERLEANT, A. *Getting along beautifully : ideas for a social aesthetics*. Capítulo revisado de « On Getting Along Beautifully : Ideas for a Social Aesthetics" In Aesthetics in the Human Environment, ed. Pauline von Bonsdorff e Arto Haapala (Lahti, Finlância : International Institute of Applied Aesthetics, 1999), pp. 12-29, 2005a.

_____. The Social Evaluation of Art. In: *Aesthetics and Evironment, Theme and Variations on Art and Culture*, pp. 186-199, 2005b.

_____. The co-optation of sensibility and the subversion of beauty. In : *Filosofski Vestnik*, Janeiro, 2015.

BHABHA, H. K. *O Local da Cultura* (1949). Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2ª ed., 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2019.

BOSCO, A. P. *Entre a essência e a construção: experiências cotidianas do feminino a partir da produção fotográfica de jovens mulheres paulistanas*. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/D.47.2009.tde-27112009-112839. Acesso em: 2021-01-17.

BRAGA, A. (org.) ; et al. *Por uma microfísica das resistências: Michel Foucault e as lutas antiautoritárias da contemporaneidade.* 1. ed. – Campinas, SP : Pontes Editores, 2020.

BUNTON, R. *British Travelers and Egyptian 'Dancing Girls' : Locating Imperialism, Gender, and Sexuality in the Politics of Representation, 1834-1870*. Dissertação (mestrado) – curso de Master of Arts, Department of History, Faculty of Arts and Social Sciences, 2017.

BUONAVENTURA, W. *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World* (1989). London: Saqi Books, 2010.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (1997). Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa, 4ª ed., 8. Reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

_____. Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. In: *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. III, núm. 5, junho, 1997, pp. 109-128. Universidad de Colima. Colima, México.

CERTEAU, M. de. *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer* (1980). Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 16. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

COLLIER JR., J. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. Coleção antropologia e sociologia. São Paulo: Ed. Pedagógica e Universitária/Ed. USP, 1973.

DINA. *Ma Liberté de Danser – la derniére danseuse d'Égypte.* Neully-sur-Seine : Éditions Michel Lafon, 2011.

DIB, M. C. *A diversidade cultural da Síria através da música e da dança.* Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em língua, literatura e cultura árabe do departamento de letras orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, 2009.

_____. Música Árabe: expressividade e sutileza. Edição revista e ampliada - São Paulo: Ed. Do Autor, 2013.

DUARTE, R. *A Arte*. Coleção dirigida por Marilena Chauí e Juvenal Savian Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FAHMY, F. *The Creative Development of Mahmoud Reda, a Contemporary Egyptian Choreographer*. University of California, Los Angeles, 1987.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FEDERICI, S. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

_____ . O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Tradução coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019a.

_____. Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019b.

GIESBRECHT, É. *Dança do ventre em São Paulo: cena, mercado e sustentabilidade em uma prática de dança local.* In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 73, p. 142-168, ago. 2019.

HAN, B. *A salvação do belo*. Tradução de Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

HENNI-CHEBRA, D.; POCHÉ, C. *Les danses dans le monde arabe ou l'héritage des almées*. Paris : L'Harmattan, 1996.

HOOKS, B. *Teoria feminista: da margem ao centro* (1984). São Paulo: Perspectiva, 2019.

HOURANI, A. *Uma história dos povos árabes.* Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia de Bolso. E-book para kindle. (s.d.)

KEALI'INOHOMOKU, J. *An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance*. Recuperado de http://thebestofhabibi.com/vol-18-no-3-march-2001/ballet-as-ethnic-dance/ , 2001.

KILOMBA, G. *Memórias da plantação - episódios de racismo cotidiano.* Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KUSSUNOKI, S. A. Q.; AGUIAR, C. M. Aspectos históricos da dança do ventre e sua prática no Brasil. Artigo de revisão. In: *Motriz,* Rio Claro, v. 15 n. 3, p. 708-712, jul/set. 2009

LERNER, G. *A Criação do Patriarcado – história da opressão das mulheres pelos homens* (1986). Tradução Luiza Sellera. São Paulo: Editora Cultrix, 2019. E-book para Kindle.

LORDE, A. *Irmã outsider* (1984). Tradução Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LORDE, A. et al. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Org. e apresentação Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MERNISSI, F. *Scheherazade Goes West – Different Cultures, Different Harems.* Nova York : Washington Square Press Publication of POCKET BOOKS, 2001. E-book para Kindle.

MORENO, R. *A Beleza Impossível: mulher, mídia e consumo.* São Paulo: Editora Ágora, 2016. E-book para Kindle.

NESIMI, A. dos S. Olhares sobre o Egito Antigo: o caso da dança do ventre e sua profissionalização. In: BRANCAGLION Jr., Antonio. *Semna – Estudos de Egiptologia VI*. Antonio Brancaglion Jr., Cintia Gama-Rolland, Gisela Chapot., (orgs.). 2ª ed. – Rio de Janeiro: Editora Klínē, 2019.

NICE, D. O., N. Homens que fizeram e fazem história na dança do ventre. In: *Revista Shimmie*, ano 1, ed. 2., 2011.

NIEUWKERK, K. V. *"A trade like any other": female singers and dancers in Egypt*. Austin : University of Texas Press, 1995. E-book para Kindle.

NOVAES, S. C. Voyage as Exercises of the Gaze. In: *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology* v. 9, n. 2, Julho-Dezembro, 2012.

PALLESEN, A. D. S. *Singing the Nation : An examination of belonging, gender, and modernity in Nasser's Egypt thorugh the work of Umm Kulthum.* MA thesis. Global Gender Studies, Aalborg University. Supervisor: Birthe Siim. Novembro, 2017.

PASCHOAL, N. I. C. *Ventre Colonizado: representações da mulher árabe e suas danças na pintura orientalista do século XIX*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2019a.

_____. Discursos orientalistas sobre a dança: o caso de Almée, na egyptian dancer, de Gunnar Berndtson. In: *Faces da História*, Assis/SP, v.6, n.2, p.274-289, jul/dez, 2019b.

PENNA, L. *Dance e recrie o mundo.* 2 ed. São Paulo: Summus, 1993.

PERROT, M. *Minha história das mulheres.* Tradução: Angela M. S. Côrrea, 2. Ed., 5ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2017.

RAGO, M. Descobrindo historicamente o gênero. In: *Cadernos Pagu* (11): pp. 89-98, 1998.

_____. Trabalho Feminino e Sexualidade. In: *História das mulheres no Brasil*. Mary Del Priore (org.); Carla Bassanezi Pinsky. 10. Ed., 4ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2017.

REIS, A. C. dos. *A Atividade Estética da Dança do Ventre*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 2007.

SANT'ANNA, D. B. de. *História da Beleza no Brasil.* E-book para Kindle. São Paulo: Contexto, 2014.

SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. (Orgs.). Epistemologias do Sul. In: *Revista Lusófona de Educação*. Coimbra: Almedina, 532 pp., 2009.

SATO, L. Olhar, ser olhado e olhar-se: notas sobre o uso da fotografia na pesquisa em psicologia social do trabalho. In: *Cadernos de Psicologia Social do Trabalho*, 2009, v. 12, n. 2, pp. 217-225.

SAID, E. W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia de bolso. E-book para kindle, n.d.

_____. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (1978). Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras. E-book para kindle, 2003.

SALGUEIRO, R. da R. *"Um Longo Arabesco": Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre.* Tese de Doutorado. Curso de Antropologia Social, Departamento de Antropologia, UNB, Brasília, 2012.

SALLOUM, S. *Minorities in Iraq : Memory, Identity and Challenges*. 1ª ed. Bagdá – Beirute, 2013.

SCHUCMAN, L. V. *Entre o "encardido", o "branco" e o "branquíssimo": raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana*. Tese de Doutorado. Departamento de Psicologia Social, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SELLERS-YOUNG, B. *Belly Dance, Pilgrimage and Identity*. Palgrave Macmillan. E-book para Kindle, 2016.

SHAY, A.; SELLERS-YOUNG, B. *Belly Dance : Orientalism, Transnationalism & Harem Fantasy*. California: Mazda Publishers, 2005.

SONTAG, S. *Sobre Fotografia* (1977). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Sobre Fotografia* (1977). São Paulo: Companhia das Letras. E-book para Kindle, s.d.

UGOLINA, P., MININNI, M. Corpo a Corpo – Body to Body. Roma : Silvana Editoriale, 2017.

VAREJÃO, A. et al. *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Org. e apresentação Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

VALÉRY, P. *A Alma e a Dança e outros diálogos*. Apresentação e tradução, Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

VERGÈS, F. *Um feminismo decolonial.* São Paulo: Ubu Editora, 2020.

VIANNA, K. *A Dança*. São Paulo: Summus, 2005.

WARD, H. *Egyptian Belly Dance in Transition : The Raqs Sharqi Revolution, 1890-1930*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2018.

WOOLF, N. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres.* Tradução Waldéa Barcellos. 1ª edição. E-book para Kindle. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

XAVIER, C. N. *...5,6,7, ∞... Do Oito ao Infinito: por uma dança sem ventre, performática, híbrida, impertinente*. Dissertação (Mestrado em Artes). Departamento de Artes Cênicas, Universidade de Brasília. Brasília, 2006.

ZAHREDDINE, D. ; PIRES, G. D. L. A Irmandade Muçulmana Egípcia: aspectos transnacionais e nacionais de sua atuação política. In: *Rev. Carta Intern*., Belo Horizonte, 2016, v. 11, n. 1, pp. 118-143.

ANEXOS

ANEXO A – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

A – Identificação e Proposta

Este termo visa a preservar os direitos dos entrevistados e a ética na pesquisa.
Bianca Pereira Seirio, pesquisadora no Departamento de Psicologia Social e do Trabalho do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, com orientação do Prof. Dr. Arley Andriolo, está desenvolvendo a pesquisa intitulada *"As Imagens da Dança do Ventre em São Paulo. Pesquisa de Iconologia em Psicologia Social."*

B – Convite e Recusa

Eu sou convidado(a) a participar deste estudo. Meu nome foi selecionado devido a:

1. Ser bailarina profissional de dança do ventre;
2. Estar atuante no mercado de dança do ventre no estado de São Paulo;

Eu sei que a participação neste estudo é absolutamente voluntária. Eu tenho o direito de me recusar a participar ou desistir em qualquer ponto deste estudo. Minha decisão em participar ou não desta pesquisa não terá influência nas atividades que desenvolvo em meus grupos de convivência.

C- Justificativa e Objetivos

Diante da grande variedade de expressões e discursos acerca do que é dança do ventre no Brasil busca-se, nessa pesquisa, aprofundar a discussão sobre o fenômeno da dança do ventre como objeto cultural em São Paulo, buscando compreender aspectos históricos, sociais e psíquicos revelados pelas imagens e narrativas. Objetiva-se ampliar ferramentas para compreender os valores simbólicos em torno dessa prática e enriquecer a discussão acerca das construções de gênero e as formas de olhar os povos do Oriente Médio.

D – Procedimentos

Se eu concordar em participar, o seguinte ocorrerá:
O pesquisador irá me entrevistar e assistir a uma performance pública minha em um evento de minha preferência. A entrevista será realizada em local adequado a ambos. As entrevistas serão gravadas. Objetos de arte e a performance de dança do ventre serão fotografados e filmados.

E – Risco, Desconforto e Indenização

Corre-se o risco de eu me sentir desconfortável com alguma pergunta ou imagem capturada. Se alguma questão me deixar chateado(a) ou desconfortável, eu sou livre para me recusar a responder a qualquer momento. Se eu não me sentir confortável com o uso de alguma imagem na pesquisa, também sou livre para impedir seu uso. No caso de algum dano causado pelos procedimentos da pesquisa, tenho direito a indenização.

F – Benefícios

Posso ser beneficiada pela reflexão gerada com as entrevistas e imagens acerca de meu trabalho com a dança do ventre, além de receber as imagens capturadas pela pesquisadora as quais poderei usufruir como registro de minha dança e até divulgação do meu trabalho caso eu queira.

G – Sigilo

Meus dados e imagens serão guardados e usados unicamente para a pesquisa. A ficha de cadastro do entrevistado, a entrevista e dados pessoais serão sigilosos, numerados e somente acessados pelos pesquisadores envolvidos na investigação.

H – Resultados da pesquisa

Os resultados da pesquisa estarão à disposição quando finalizada. Seu nome ou material referentes a sua participação não serão liberados sem sua permissão. Se houver alguma publicação, você não será identificado nela.

I – Questões

Se eu tiver alguma questão ou comentário sobre a participação neste estudo, eu posso falar com a responsável pela pesquisa Bianca Pereira Seirio pelo número de celular: (11)99652-5598, endereço de e-mail: bianca.seirio@usp.br ou o Prof. Dr. Arley Andriolo, na Universidade de São Paulo (USP).
O endereço é:

Instituto de Psicologia USP

Av. Prof. Mello Moraes, 1721, Cidade Universitária

São Paulo – sala 103 ou 105 – CEP: 05508-900

Tel: (11) 3091-4184 e Fax: (11) 3091-4460

J – Contato Comitê de Ética

Comitê de Ética CEP – EACH – USP – Responsável: Luís Fernando Simões Moraes – **Telefone:** (11) 3091-1046 – **E-mail CEP:** cep-each@usp.br **Endereço:** Rua Arlindo Bettio, 1000 – Vila Guaraciaba – São Paulo/SP – CEP: 03828-000 – **Localização:** Prédio I1 – SalaT14

K – Consentimento

Eu conversei com Bianca Pereira Seirio sobre o estudo e foi dada uma cópia deste consentimento para mim. Eu entendi o que eu li ou o que ouvi e tive minhas perguntas respondidas. A participação neste estudo é voluntária e não remunerada. Eu sou livre para recusar estar no estudo ou desistir a qualquer momento.

Autorizo o uso de minhas entrevistas e das imagens coletadas pelo pesquisador nas publicações decorrentes desta pesquisa. Caso não concorde, poderei solicitar meu anonimato e/ou recusar a reprodução das imagens, ou outras restrições, conforme escrito na linha abaixo:

_____

Local e data: _____

Nome do participante: _____

Assinatura do Participante: _____

Consentimento recebido por _____ Assinatura: _____

ANEXO B – Ficha da Artista

DADOS BÁSICOS	
Nome:	Número Cadastro
Data de nascimento:	Local de nasc:
Escolaridade:	Sexo:
Estado civil ou conjugal:	Religião:
Raça/cor:	Núm. membros da família:
Endereço atual:	
Tel. Contato:	
Endereço eletrônico:	
BIOGRAFIA DO ARTISTA	
Cursos de formação, experiências e trabalho com arte e dança do ventre(resumo cronológico):	
TRABALHO ARTÍSTICO	
Local de trabalho:	
Técnica:	
Que ideias resumem seu trabalho:	
ARTE E VIDA SOCIAL	
Dança do ventre é sua fonte de renda principal: SIM ( ) / NÃO ( )	

Se não, qual a principal?
Quanto sua atividade artística representa para a renda familiar (em relação pais, filhos, etc.) ( ) cerca de 25% ( ) cerca de 50% ( ) cerca de 75% ( ) 100%
Que dizem seus admiradores (categorias da recepção):
Lugares de trabalho:
Obras de destaque na sua opinião:
Escritos e registro de seu trabalho artístico:

ANEXO C - Tabela de inventário de movimentos

Tabela de Inventário dos Gestos / Nomenclatura:

Classificação dos Movimentos	Nome do Movimento	Descrição
Batidas	Batida Lateral	O quadril se desloca para as laterais em movimento brusco.
	Batida à Frente	O quadril realiza uma báscula para frente, em movimento brusco.
	Batida Atrás	O quadril realiza uma báscula para trás, em movimento brusco.
	Batida Torcida	O quadril realiza torção em movimento brusco.
	Batida Diagonal	Com o quadril torcido faz-se batida lateral nas diagonais à frente e atrás.
	Souheir[58]	A lateral do quadril se desloca para baixo, em movimento brusco.
	Batida de Peito	O peito é projetado para qualquer direção, em movimento brusco, como uma batida.
	Batida de Cabeça	A cabeça se desloca para as laterais, em movimento brusco, como uma batida.
	Batida de Ombro	Os ombros se deslocam para cima e para baixo, em movimento brusco, com uma batida.

Classificação dos Movimentos	Nome do Movimento	Descrição
Ondulatórios	Oito para trás	Movimento em forma de oito, na horizontal, iniciado à frente em direção à parte posterior do corpo.
	Oito para frente	Movimento em forma de oito, na horizontal, iniciando atrás e indo para a parte anterior do corpo.
	Oito para cima	Movimento em forma de oito, na vertical, iniciando embaixo e indo para cima.
	Oito para baixo	Movimento em forma de oito, na vertical, iniciando em cima e indo para baixo.
	Redondo	Movimento circular em torno do eixo vertical. Pequeno, médio ou grande.
	Redondo de peito na vertical	Movimento circular em torno de um eixo horizontal. Pequeno, médio ou grande.
	Meia lua	Movimento semi-circular, à frente ou atrás.
	Camelo	Movimento em onda - quadril e/ou tronco, ondulam para frente e para trás, debaixo para cima.
	Camelo Torcido	Movimento em onda - quadril e/ou o tronco, ondulam para frente e para trás, debaixo para cima. Há deslocamento do corpo em uma torção.
	Camelo Duplo Torcido	Movimento em onda - quadril e/ou o tronco, ondulam para frente e para trás, debaixo para cima. Há deslocamento do corpo em uma torção. Realizado com dupla contagem de tempo.
	Camelo Invertido	Movimento em onda - quadril e/ou o tronco, ondulam para frente e para trás, de cima para baixo.
	Ondulação de Braços	Braços movimentam-se em onda.
	Ondulação de Ombros	Os ombros se movem em círculos ou se deslocam suavemente, alternados ou não.
	Ondulação de Mãos	Mãos movimentam-se em ondas, círculos ou em forma de oito.
	Ondulação de Cabeça	A cabeça realiza um círculo ou um oito, de maneira suave

Classificação dos Movimentos	Nome do Movimento	Descrição
Torções	Twist ou Máquina de Lavar	Torção completa do quadril para frente e para trás em torno do eixo vertical
	Básico Egípcio	Torção de cada um dos lados do quadril, alternadamente ou não, com ênfase à frente ou atrás, com ou sem deslocamento do corpo.

Classificação dos Movimentos	Nome do Movimento	Descrição
Deslocamentos	Caminhadas	São realizadas com pulso horizontal, joelhos flexionados e em tempo binário.
	Giro Simples	O corpo realiza um giro em torno de seu eixo vertical, em qualquer velocidade, marcando um ponto fixo com o olhar.
	Giro Árabe	O corpo realiza um giro em torno de seu eixo vertical, em qualquer velocidade, sem marcar ponto fixo para o olhar.
	Deslocamento de Quadril	O quadril se desloca suavemente para as laterais, para frente ou para trás.
	Deslocamento de Cabeça	A cabeça se desloca suavemente para as laterais, à frente, para trás, em círculo ou em oito.
	Cambré[59]	O tronco realiza um arco para trás, projetando o quadril à frente. A cabeça pode ou não acompanhar o movimento.
	Cambré Lateral	O tronco realiza um arco para uma das laterais, projetando o quadril na direção oposta.
	Queda Turca	Estando de pé a dançarina flexiona os joelhos e o tronco para trás, deixa o corpo ir ao chão deitando-se com os joelhos flexionados.

Classificação dos Movimentos	Nome do Movimento	Descrição
Vibrações	Tremido Alternado	O corpo todo vibra, com ênfase no quadril, partindo de movimentos rápidos alternados de pés, pernas ou joelhos.
	Tremido de dois joelhos	O corpo vibra a partir dos movimentos de flexão e extensão dos dois joelhos juntos.
	Tremido por Tensão	O corpo vibra a partir de tensões criadas pela contração dos músculos.
	Tremido Vibratório	O corpo, ou parte dele, vibra a partir de uma tensão nos joelhos.
	Shimmy[60] lateral	O quadril se desloca solto, com molejo, para as laterais.
	Shimmy lateral, com passinho frente-trás	O quadril se desloca solto, com molejo, para as laterais, enquanto os pés deslocam à frente e atrás.
	Shimmy torcido	Torção do quadril com deslocamento e molejo, com a ajuda dos pés.
	Shimmy Manco	Como se estivesse mancando, a dançarina se desloca com um pé na meia-ponta e o outro plano. O lado do quadril, cujo pé está na meia ponta sobe e desce, solto com molejo, à medida que a dançarina avança.
	Shimmy Frente-Trás	O quadril se desloca com molejo, em báscula à frente e para trás.
	Shimmy para Trás	Cada lado do quadril se desloca para trás alternadamente, solto e com molejo.
	Tremido de Peito	Projetam-se o lado esquerdo e direito do peito à frente e atrás alternadamente e rapidamente, com auxílio dos ombros.
	Tremido de Ombro	Projetam-se os ombros para cima e para baixo rapidamente, alternando-se os lados ou não.
	Tremida de Mão	Com as mãos espalmadas, palmas voltadas para o chão, realizam-se torções como se quisesse rapidamente virar as palmas para cima e para baixo.

Fonte: **XAVIER, C. N.** *...5,6,7, ∞... Do Oito ao Infinito: por uma dança sem ventre, performática, híbrida, impertinente*. Dissertação (Mestrado em Artes). Departamento de Artes Cênicas, Universidade de Brasília. Brasília, 2006, p. 81-84.

ANEXO D – Cadernos de campo das bailarinas

Os nomes das participantes, assim como das(os) profissionais brasileiras(os) citadas(os) por elas, foram trocados para preservar suas identidades. Os componentes da ficha da artista também foram ocultados, assim como trechos que poderiam quebrar o sigilo. Tudo o que estiver entre aspas e em itálico são relatos de diário de campo ou trechos transcritos de entrevistas. Todo o resto são comentários, sínteses e discussões minhas, a partir desses diários e entrevistas.

D.1. Alice – poesia, fluidez e musicalidade

"Ela e a banda se mesclam numa continuidade. É tanta fluidez e sintonia, que a distância entre plateia e artistas parece sumir: me sinto imersa no cenário musical, o movimento do véu me leva para um estado hipnótico. Quando [Alice] entrou, não foi nada impactante, mas, como num contínuo, sem quebras, houve uma espécie de mudança de sentidos: passei a escutar a música no corpo, e a ver corpo na música. Como praticante, observo um trabalho muito consistente corporal, um refinamento que vai da ponta dos pés ao último fio de cabelo. Que exige tônus, consciência, intimidade com o chão, com a gravidade. Mas, quando deixo de pensar, ela só parece leve como o ar. Deve ser por isso que quando os filósofos falam "da bailarina" dizem que é algo leve. Eu entendo, por experiência própria, que manusear um véu da forma como ela manuseia, provavelmente são anos de um trabalho que exige muito, muito tônus. Na minha primeira aula de véu, eu quase não conseguia elevar meus braços no dia seguinte...

Aquela agilidade, como se o véu fosse continuidade do seu corpo, é uma das mágicas da dança oriental: anos de prática e estudo para fazer algo que parece fácil, convidativo. A expressão de [Alice] é serena, de quem parece estar simplesmente vivendo aquele momento, um momento de poesia. Não só o véu é continuidade do corpo, seu corpo é continuidade da música e a música é continuidade do seu corpo. Estamos juntos vivendo aquilo."

(Relato do meu diário de campo de um show com Alice. São Paulo, 09 de novembro de 2019)

D.1.1. Trechos relevantes da primeira entrevista – síntese comentada

Um encontro casual com a dança

"Comecei a dançar sem pretensão... minhas irmãs gostavam muito de dança, teve o boom da dança do ventre por conta da novela "O Clone", eu não assistia novela mas ela estava passando, e aí minha irmã passou perto de onde a gente morava, viu essa escola e ela e minha outra irmã começaram a dançar. Eu entrei um mês depois. Eu era super tímida, não tinha pretensão nenhuma, mesmo. (...) Aí eu entrei e, nossa, quando eu vi estava fazendo esse curso de professoras e a dança tomou conta total da minha vida."

Esse começo “sem pretensão” parece ser bem comum entre dançarinas orientais profissionais. É uma carreira rara de ser imaginada como possibilidade profissional. E, mesmo que não diretamente, a novela “O Clone” teve um certo impacto na entrada desse universo. Essa novela foi tão importante para o mercado da dança do ventre que, segundo Salgueiro (2012), ela foi responsável pelo grande aumento da popularidade dessa dança no Brasil entre mulheres de diferentes idades e classes: “Observei, ao longo dos anos – e especialmente após “O Clone”, novela televisiva que impulsionou o mercado brasileiro de dança do ventre – a ampliação da oferta para cursos de dança do ventre e a consequente especialização das profissionais deste campo.” (SALGUEIRO, 2012, p. 14).

Ser professora de dança – uma construção de visibilidades

“Aí, no fim elas me escolheram para dar aula e eu fiquei dando aula [na escola] de 2005 a 2015. E foi muito legal porque eu me desenvolvi muito como ser humano, me desenvolvi muito como mulher... me desenvolvi muito na timidez, porque fui desenvolvendo a maneira de ensinar, de falar e fui lidando com relacionamentos com pessoas que não sabem ouvir ou interpretar muito bem, então a gente tem que desenvolver um trato... condutas mesmo. E é sempre um aprendizado. Cada aula que eu dava era aprendizado, cada aluna com quem eu entrava em contato era um aprendizado. Então sou muito grata por esse período todo. A dança do ventre me faz ver o mundo de outra maneira, então é um modo de ver o mundo mesmo. Então acho que isso é o que mais me deixa envolvida com a dança, o que mais agradeço. Que bom que em 2002 eu entrei na dança do ventre. Eu gosto bastante disso.”

Cada encontro com a(o) outra(o) era um aprendizado e isso, assim como a dança, transforma seu olhar para o mundo. O trabalho de Alice revela uma preocupação com o olhar para além do campo visual. Seu “olhar” de professora se aproxima do sentindo de cuidado, interesse e vigilância (SATO, 2009, p. 217). Podemos pensar sua relação com as alunas uma construção de visibilidades eu-outra(o), o que transforma também o olhar para o mundo.

Reflexões e conflitos acerca da dança como bem de consumo e como arte no mercado

O contato de Alice com o universo acadêmico da dança transformou o olhar para como a dança era vendida na cena da dança do ventre. Ela observava nela um ensino muito padronizado, focado em reprodução do movimento:

“Porque também às vezes as aulas estão lá acontecendo, você vai lá e fica reproduzindo uma coreografia... não sei se faz muito sentido isso para mim, entendeu. Porque acho que aqui começou a mudar meu entendimento de dança.”

Alice também comentou sobre a repetição de padrões estéticos quando uma bailarina ou um estilo de dança do ventre está na “moda”:

"A dança vai passando por lugares... tem momentos que elegem alguém ou um país e começa a se reproduzir aquilo... e dar foco para isso, né."

Tem a cena da dança do ventre nacional e tem a internacional. Uma recebe influência da outra. Alice toca no assunto da produção de dança como mercadoria cultural. Sobre essa produção de mercadorias padronizadas e que se tornam um padrão estético a ser almejado, a ser repetido pelas praticantes. De tempos em tempos, bailarinas orientais de um país ou região, com um estilo específico, se tornam referências mundiais. Sempre há bailarinas(os) egípcias(os) em alta. Mas paralelamente há "ondas" de sucesso que se concentram numa região. Por exemplo, de 2002 a 2008 as estadunidenses "Bellydance Superstars"[88] estiveram no foco do cenário mundial, apresentando mais de 700 shows em cerca de 22 países. Por trás do grupo, havia o produtor Miles Copeland (que também produziu Sting, The Police, R.E.M.). Também atuando internacionalmente desde 2000, Saida Helou[89] fundou o estilo argentino de dança do ventre, que também teve forte influência no Brasil por um tempo. Ela, inclusive, foi convidada por Miles Copeland a integrar alguns shows de "Bellydance Superstars".

Recentemente, bailarinas ucranianas e russas passaram a dominar o cenário internacional da dança do ventre. Nomes como Daryia Mitskevitch, Julia Farid, Diva Darina, Anna Borisova, Oxana Bazaeva, Aida Bogomolova se tornaram referências inclusive no Egito, sendo convidadas frequentemente a ministrarem aulas nos mais famosos festivais do Egito, como o "Raqs, of Course" (organizado por Randa Kamel e Mohamad Shahin)[90] e o "Ahlam Wa Sahlan" (organizado por Raqia Hassan).

Alice nota um excesso de importância da forma sobre o movimento, de padrões sobre a singularidade. A ideia de padrões na dança é recorrentemente criticada por Alice, principalmente pelo seu entendimento sobre arte e dança. A resposta que Alice deu, diante dos recursos que tinha, foi se retirar do mercado da dança do ventre em que estava inserida e traçar outros caminhos.

Uma outra situação da qual Alice quis se distanciar, é a ideia de uma codificação excessiva da dança. Ela relata uma situação a partir de como ela foi ensinada a fazer leitura musical com dança num workshop:

---

[88] É possível ver um show inteiro do grupo no Folies Bergère, em Paris, de 2005, no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=Isb5DqVDaaM&pbjreload=101 (acesso em 07 de setembro de 2020).

[89] Vídeo de Saida dançando feito para um DVD de "Bellydance Superstar" a convite do produtor Miles Copeland: https://www.youtube.com/watch?v=clCDo0EJeSI (acesso em 07 de setembro de 2020).

[90] Randa Kamel dançando na abertura de "Raqs, of Course", em 2019: https://www.youtube.com/watch?v=AzJatoH4tF4 (acesso em 08 de setembro de 2020).

"(...)por exemplo, você deu um giro e um camelo na frase "tanananã" da música. Se a frase musical repetir "tanananã" de novo, você tem que repetir a mesma coisa, mesma movimentação. Teoricamente, funciona. Numa coreografia vai funcionar, você repete para um lado, repete para o outro, a frase repete 4 vezes, você repete 4 vezes. Só que, quando ela dançou no show, não foi bem assim. Porque você tá lá no show, é um improviso, você conhece bem a música, mas não tem coreografia fechada... não é sempre que você vai repetir o movimento. Pensei "nossa, que incoerência", porque é isso, não tem como formatar. ***Ninguém pode virar para mim e dizer o que é certo fazer, que eu "tenho que" ir para direita com um camelo e um giro, e tenho que ir para esquerda com um camelo e um giro."***

Nesse relato há algumas situações importantes, além do padrão de movimento. A primeira, é que é um músico e uma dançarina que lecionam. E quem está dizendo como ela deve dançar, nesse trecho, é o músico, e não a dançarina. Essa situação de profissionais homens considerados autoridades no mercado da dança do ventre, mas que não são dançarinos, dizerem como é certo ou errado dançar, foi mais comum do que talvez devesse ser. Se as dançarinas seguem ou não essas regras, é outra história. Alice claramente rejeitou. De qualquer forma, essa é uma situação cada vez mais rara no mercado, muito por conta de pessoas como Alice questionando esse tipo de situação.

Sobre a ideia de uma dança excessivamente codificada, a dança acaba realmente por parecer nesse contexto um conjunto de movimentos que se compra para serem executados, um conjunto de fórmulas prontas que não exigem aprofundamento sobre seu próprio corpo, sobre outras possibilidades. Além disso, nessa aplicação de fórmulas sobre uma forma de dançar, há uma tirania do visual por cima de uma dança que oferece mais possibilidades de experimentar o corpo além do que se vê no espelho.

Por fim, como parte dessa cadeia consumista do mercado de dança do ventre, Alice faz uma crítica também ao consumismo em relação aos figurinos que se aproxima do que estou chamando de crítica da tirania do visual sobre o movimento. Alice, como dançarina, dá também importância ao visual, pois é perceptível o seu cuidado com ele, mas não como norteador da sua dança, e sim como mais um elemento com o qual se relaciona horizontalmente a outros.

Atualmente ela mesma faz seus próprios figurinos usando elementos que fazem sentido para ela, com os recursos possíveis do seu trabalho como dançarina e professora. Seus figurinos não são glamourosos, mas bastante refinados. Há uma busca por coerência do que ela acredita que seja a dança, que é algo anterior a um excesso de strass: movimento, presença, poesia. A dança também tem um aspecto visual, mas há muitos outros elementos que caminham junto. O termo "tirania do visual" é uma interpretação minha sobre os comentários de Alice, pois ela critica fortemente um mercado de dança cujo foco maior é sobre o visual da mulher.

Os descontentamentos de Alice em relação ao mercado revelam uma crítica à relação consumista com a dança do ventre, que vai desde o figurino até o próprio movimento dançante da praticante.

Construindo uma outra relação com a música e com músicos: um encontro horizontal

Em meio a seus questionamentos, Alice relata um encontro que trouxe novas possibilidades. Com músicos que foram seus aliados, com quem pôde construir uma relação horizontal, com os quais compartilhavam questionamentos. Mas Alice, com outro músico, ainda chegou a reviver essa situação vertical de músico sobre a dançarina:

"o [nome do músico] (...) entrou em contato comigo e falou que queria trabalhar com umas dançarinas, quando quiser ministrar workshops, para trabalhar junto... falou que faz turnê, que o seu curso é muito caro, "não precisa me pagar, na hora do show a gente vê como fica isso", tudo meio vago... mas, né... tá bom, vamos experimentar.

"a gente se encontrou [com o músico] umas duas ou três vezes, aí ele falava assim "ah, põe um lenço mais claro, para eu ver seu quadril". Tá bom. "Ah, acho que está mexendo muito os braços, tenta mexer menos os braços", ok, entendi. "Tá meio indiana sua dança", aí eu falei "ah, entendi...". Quando acabou eu falei "não vai rolar (...). Acho que não é o momento...". ***O cara quer dizer como eu vou dançar? Como?*** *Não, ele pode ser o [nome do músico], ele pode ser quem quer que seja, mas não vai... querendo me padronizar. Aí, tanto que ele nunca mais falou comigo também... vai até ter um show com ele, a [nome de uma bailarina] me escreveu... mas eu disse que não vai rolar... porque o [nome do músico] está meio ultrapassado também, em querer dizer como a dança tem que ser feita. Não dá, entendeu..."*

Duas situações chamam atenção nesse relato: a dançarina é convidada para trabalhar com o músico num curso e o próprio curso é oferecido como forma de pagamento a ela. Ele informa que o curso "é muito caro", mas sequer perguntou o valor do trabalho dela. A outra situação, é, novamente, um músico querendo dizer como a dançarina deve dançar e a recusa de Alice em ser padronizada.

A musicalidade é um elemento importante no trabalho de Alice, tendo feito parte da sua pesquisa tanto acadêmica quanto na prática dançante. Mas observou um certo estranhamento na sua banca na graduação, em relação a essa questão da musicalidade:

"Porque a dança contemporânea veio para romper com todos os padrões, né. E um deles foi de que a música não tem uma hierarquia, não dita o que o dançarino tem que fazer. Dança contemporânea é pesquisa, são expressões que podem ter a música como elemento, mas não é carro chefe... então por exemplo, balé com música clássica, a dança contemporânea retirou tudo, ela renegou a música..."

Alice compreende a música não de forma hierárquica, mas como um elemento estético com o qual se relaciona. Se distancia da negação da música como na dança contemporânea. Mas também de um tipo de relação em que a música comanda a dançarina.

Alice conta sobre uma outra possibilidade de se relacionar com a música e com músicos a partir do encontro que teve.

"A gente consegue se escutar muito (...). ***Ele vai muito no movimento, ele percebe se eu quiser dar uma espreguiçada maior, se couber na nota...*** *então isso é muito legal. De se olhar e saber o que está rolando."*

Nesse trecho, observamos essa relação de dissolução de hierarquias: não é mera resposta do corpo à música, há uma relação entre dançarina e músico, entre dança e música, em que um se cria com o outro, horizontalmente. Alice, então, passa a trabalhar praticamente somente com música ao vivo.

"Se a pessoa quer me padronizar, quer que eu seja... não, de novo eu não quero. Eu quero ser livre. *E (...) eu tenho essa liberdade, o [F.] jamais disse como eu deveria trabalhar, de maneira alguma. Então a gente se somou muito, é muito legal. E é uma riqueza porque é música ao vivo, é um aprendizado... isso trabalha percepção, agilidade, improviso, é muito legal e muito rico, e espero que seja uma parceria longa."*

Dança oriental: poesia, continuidade, presença e musicalidade

Alice desenvolveu um trabalho com véu trazendo todos os elementos que ela verbaliza serem importantes para sua dança: fluidez, musicalidade, continuidade, presença, leveza e imprevisibilidade. Com muitas reflexões sobre o momento presente, a abertura para o momento, a dança de Alice tem essas qualidades como proposta. Essa abertura e presença acontecem junto com sua relação com o véu:

"(...) nos meus solos, nunca consegui coreografar 100%. Eu tenho um processo muito louco de estudo, porque eu não acho que as coisas são fechadas... cada dia eu estou de um jeito, cada contato com o movimento, de acordo como estou, vai mudar... então eu sempre tive trechos das minhas coreografias abertas. A cada hora era uma coisa, era um giro, era um redondo, era um deslocamento, era um não sei o que... e eu fui aprendendo a lidar com isso, porque eu sofria "ai, eu não consigo coreografar, não consigo fechar..." e fui aceitando esse processo em mim. E com véu eu gosto muito, porque o véu é muito ***imprevisível****. Ele pode enroscar, ele pode cair... pode acontecer qualquer coisa. Então comecei a lidar com isso. Então eu gosto muito do improviso com o véu. Pensando que tem toda uma estrutura na circularidade, na fluidez, na continuidade..."*

Como artista, Alice recusou o que considerou que poderia podar sua liberdade de expressão. Compreende que há certos códigos – assim como a pintura precisa de tinta, assim como uma arte figurativa tem certos códigos, assim como a música clássica tem certos formatos

-, mas, dentro desses códigos, ela percebe muita liberdade para se mover e se relacionar com a música.

"(...)e eu sou artista, né... artista tem liberdade de expressão, eu acredito nessa dança que você consiga se expressar, não que alguém tenha que dizer "você não pode fazer isso", é uma dança codificada? Sim, é, mas você tem muita liberdade dentro disso. E na relação com a música, então, nem se fala, né..."

A música não entra como um fator limitador, mas ampliador, relacional, da experiência criativa. Entre dança do ventre e dança oriental, Alice costuma divulgar seu trabalho como dança oriental. Perguntada sobre isso e, ciente das problemáticas, ela respondeu:

"A minha dança eu ***chamo de dança oriental porque abrange muito mais a relação com a música*** *e porque* ***eu quis desmistificar o estereótipo "dança do ventre". (...) Para mim é isso: a relação com a música...*** *e não é assim "na flauta tenho que ler assim", eu até sugiro no curso, mas não determino nada. Por muitos anos se reproduziu isso: "flauta tem que ler com braços, alaúde com tremidos de quadril..." e foi se reproduzindo isso por muito tempo na dança. Hoje eu acredito que tem mais liberdade, então você tem que fazer aquilo que é coerente para você. Você tem muitas possibilidades de interpretar à sua maneira."*

Além disso, o nome "dança oriental", além de se relacionar com "música oriental", tem também um movimento de distanciamento simultâneo a seu caminhar em oposição à ideia de um mercado da dança do ventre, ainda marcado por estereótipos, muito focado no visual e pouco no movimento.

Alice propõe uma dança de relação com o mundo, assim como com a música, não hierárquica. Sua resposta é manter sua visão crítica para os padrões que são empurrados de cima para baixo para dançarinas e cavar terrenos próprios onde possa viver a dança como experiência estética. Além disso, Alice compreende a dança do ventre não como uma dança parada no tempo, mas em constante movimento.

A dança, se tem alguma essência, eu imaginaria ser o tempo. Ela depende de um corpo e sua temporalidade para existir. E Alice parece nos convidar para uma relação de aprofundamento no tempo, na experiência. E não a reproduzir visualmente o que aconteceu em outras temporalidades. Sua proposta é convidar a si mesmo e a suas alunas a dançarem seus corpos-espaços-tempos. Alice não necessariamente diferencia arte de diversão e/ou entretenimento. Pois se considera artista, e artista que faz entretenimento.

*"****Não tem valor menor... ah, o entretenimento... não, porque está tão difícil viver, que sem poesia... como você vai viver? Então tem que ter momento de afago que não seja cruel****, assim como tem o que demonstre tudo o que estamos vivendo na cena... então é interessante também. E a dança contemporânea vai muito para esse lugar de representatividade, de questões, de reflexão..."*

Na discussão do que seria obra de arte e o que seria mercadoria cultural, a "promessa de felicidade" é interpretada como algo impossível na obra de arte. No entanto, "o próprio ato de "prometer", que descortina a possibilidade de um mundo sem miséria física e intelectual, já é muito importante e, sob determinadas circunstâncias, é até mesmo subversivo com relação ao atual estado de coisas." (DUARTE, 2012, p. 41). Assim como a arte pode e deve nos oferecer um retrato das mazelas que vivemos, ela também pode nos mostrar as poesias pelas quais valem a pena lutar e viver. E, apesar de a dança oriental existir e se manter, há muito tempo e até hoje, predominantemente em ambientes de entretenimento, suas possibilidades de movimento não precisam se cristalizar numa única moldura. Alice se conecta com suas possibilidades poéticas e relacionais com a música. A música clássica, mesmo, historicamente se manteve por encomendas, como mercadoria. Muitas peças de Mozart foram feitas para entreter cortes reais. Isso não impede que essas peças e a música clássica possam receber outras molduras.

Entre os nomes citados por Alice de dançarinas e bailarinas famosas que são referências para ela, ela comenta da sinuosidade e movimentos arredondados do começo de carreira de Dina Talaat, e a *"calma e degustação da música"* junto com um quadril potente, preciso e forte de Mona Said[91], e diz se inspirar muito em Pina Bausch.

Mesmo sendo muito crítica aos padrões, Alice não se considera alguém que os quebra, mas que busca coerência para si.

"(...) as coisas vão se transformando e é aquilo que falo, quem sou eu para dizer o que é verdadeiro, o que é certo ou errado? Não tenho essa pretensão. ***Tenho que buscar coerência para mim****."*

"(...)se me desagrada um certo tipo de padrão... eu não me enquadro nele, então busco a verdade fora desse padrão que, em algum momento, pode ser que seja um padrão."

Por fim, esses trechos são bastante representativos de vários elementos observados até agora:

"Acho que é minha essência, do que sou mesmo. Eu sempre falo... eu não sou uma personagem em cena... isso não funciona para mim. Eu sou eu dançando. Não tem separação. Então se eu tive um dia mais atribulado... isso vai influenciar na minha dança. Meu humor, se estou mais feliz, se estou chateada com alguma coisa, se estou vivendo um processo caótico... a minha dança vai ter essa representatividade. Não que eu vá chorar em cena, não vou para esse lugar caricato. (...) e não tem uma fórmula. A expressividade vai ser individual... não posso ensinar alguém a compartilhar(...). O que busco na dança é sair dessas caricaturas".

[91] O vídeo que Alice me mostrou como exemplo de Mona Said, em que a descreve como uma bailarina que dança degustando a música, foi: https://www.youtube.com/watch?v=gtPuZ2dsgho (acesso em 12 de setembro de 2020).

"(...) ***para mim, expressividade é estar em si.*** *É ter consciência do momento presente... não é o movimento pelo movimento... o movimento padronizado para fora... é uma coisa da sua presença. Que é muito singular. Não vai ser igual nunca. Acho que não dá nem para identificar as pessoas que já estudei na minha dança. O que acho maravilhoso. Eu não gosto de reconhecer que fulana dança igual siclana. Eu sou mó chata, imagina outra de mim... alguém igual a mim. E mesmo nas minhas aulas, minhas alunas... eu falo: "é seu momento. É sua história. Sua relação com ela". A gente sempre vai ser referência como professora, mas acho que professora tem papel como educadora mesmo, nesse aspecto. E tem muita gente que quer que seja igual a fulana. Está nesse lugar do ego "faça como eu, é minha verdade, não pode fazer aquilo, meu jeito é certo...". Liberdade artística, você tem que ter bom senso. Você pode fazer o que quiser, mas tem que ter bom senso... por exemplo, você fazendo um movimento tal e está flexionando o joelho, você percebe que está flexionando o joelho? É o seu movimento, mas observe, esteja consciente de que você está flexionando. A pessoa fala "nossa, verdade, deixa eu reorganizar, observar". Algumas coisas são incorporadas sem perceber por que ela viu, muita gente aprende por vídeo, não tem contato, professor, toque...* ***sou muito do toque, de pegar, de fazer a pessoa perceber, da sensibilização..."***

Uma dança junto com o público

Alice contou algumas situações de retorno do público, tanto de plateia leiga quanto de praticantes de dança do ventre:

*"As pessoas falam muito disso****, da suavidade, da leveza... desse encontro que não é ofensivo à outra mulher. O [nome de um colega de profissão] desde o início sempre falou isso, que minha dança é uma dança que abraça outras mulheres, que vai além da interação, que convida(...). Não é uma dança de disputa, é uma dança que compartilha."***

"*A maioria das alunas que me procuram está frustrada com o mercado da dança do ventre. São pessoas que buscam outras coisas, outra relação com a dança, que admiram meu trabalho... então fico feliz por isso, de eu ser uma opção alternativa."*

"É o dançar junto. Não um dançar para."

Na relação com a música, com o público e com os músicos, Alice propõe a construção de relações horizontais, não hierárquicas, de uma relação estética.

D.1.2. Síntese dos comentários na entrevista final a partir das imagens selecionadas pela participante

Primeira imagem – um deslumbramento

A primeira fotografia que Alice escolheu comentar foi do seu primeiro book, em 2008. Foi um material necessário de divulgação pois estava começando a trabalhar com shows. Quando ela observa a foto, diz sentir inocência e crença no mercado, quando estava começando a ser inserida nele. Foi feita com uma fotógrafa que tem experiência com dança. Ela se recorda

de ter um certo deslumbramento, de ter expectativas e de fazer altos investimentos, como esse book.

Segunda imagem – encontro com o véu

A segunda foto também foi feita em estúdio, pela mesma fotógrafa da foto anterior, mas em 2012. A foto capta um momento da bailarina, em pé, movendo o véu da parte da frente para a parte de trás do corpo. Alice comenta que esse movimento surgiu na hora e considera que suas fotos dançantes são melhores que as posadas.

O figurino, azul, com muitas pedrarias, foi descrito como "totalmente mercadológico", e representativo da época que estava vivendo. "Requintado com strass, mas com sutilezas". Essa foto representa para ela a conexão que tem com o véu e um olhar artístico da fotógrafa que captou esse momento.

Alice também comenta que essa fotografia é uma em que se bate o olho e verifica-se de cara que é dança do ventre por considerar estar mais inserida na linguagem mercadológica. A motivação para fazer o book foi atualização das imagens de divulgação.

Terceira imagem – camadas para além do strass

A terceira foto também é de estúdio e, na imagem, é possível observar na pose um alinhamento corporal muito refinado. Alice está com um figurino que ela considerou mais simples, apesar de ter havido um investimento considerável também por conta da renda. Não tem tanto brilho. Foi na mesma sessão de fotos da segunda fotografia. O olhar para o figurino é o que é mais representativo para Alice nessa foto. Sua ideia era explorar mais a riqueza do tecido do que das pedrarias e strass.

Quarta imagem – uma divulgação não "apelativa"

A quarta foto também é de estúdio e da mesma sessão que a segunda e a terceira. É uma foto de rosto e é possível ver alguns detalhes da parte superior do figurino, azul com strass, brincos longos e colar também de strass. O olhar dela está em direção à câmera e a posição do rosto se assemelha à pintura de Monalisa.

É uma imagem que foi usada como cartão de visita, também trazendo uma abordagem diferente, pois geralmente se vende o corpo inteiro, o que ela considerou que poderia ser apelativo. Ela queria vender algo artístico e que não chamasse atenção apenas pelo corpo.

Quinta imagem – um belo momento

Nessa foto, Alice vê um belo momento. Com elementos da leveza e calma na execução. O rosto é sereno, a cervical não está quebrada. A projeção da coluna, especialmente da dorsal, revelam um trabalho corporal refinado. Nessa imagem, que Alice gosta muito, há relação com véu, um alinhamento corporal organizado e entende como um momento que aconteceu, que não foi montado.

A questão do presente, da temporalidade, traz uma conversa sobre improviso. Alice entende que, para improvisar, é preciso ter vocabulário e repertório refinado e, com a experiência, há um acesso rápido a esse vocabulário, o que implica uma escuta ágil, conhecimento do corpo, presença e construir, com todos esses elementos em relação, uma dança.

Sexta imagem – movimento e transição

A sexta fotografia foi tirada em um show, em 2017. Não é posada, é um momento da dança. Alice gosta das cores, vermelho, dourado e cobre, nas imagens. Se recorda que a iluminação no espaço era bonita. Gosta do olhar do fotógrafo, da composição da luz e do figurino. Ela diz que "traz a memória de um show bonito".

Foi um show intimista, num espaço pequeno. O público estava sentado no chão. A dança foi um improviso. O figurino e os acessórios foram feitos por ela e marcou a transição para um trabalho em busca de coerência com suas ideias.

"*Gostei muito do repertório do show, a sinergia que acontece ali na construção da música com a dança, na relação com os meninos e com o público muito silencioso... porque os instrumentos estavam totalmente acústicos, o que torna mais fácil de ser o que é mesmo. Acústico a gente consegue ouvir o que realmente o instrumento tem para manifestar. Então tinha isso, um público atento, para prestigiar mesmo. E um público aberto para o que a gente estava criando ali."*

Nesse tipo de show, o cachê é dividido igualmente entre dançarina e músicos. Mas, quando fazia contratação em uma rede de espaços culturais, os músicos ganhavam mais do que a dançarina. Alice questionou isso com sua produtora, que inclusive era dançarina, e o cachê passou a ser igualado.

Sétima imagem – Pedra de tigre

Alice gosta muito do figurino nessa foto. Ele também marca a transição estética para uma linha com peças de metais, sobreposições de tecidos. A foto tem um tapete e instrumentos

orientais na composição. Foi uma foto posada, em 2016, e fez parte de uma série de fotos de um fotógrafo que ficou muito encantado com uma apresentação deles.

"Essa foto diz muito sobre meu trabalho atual. Eu não utilizo muito mais ela, porque já usei muito essa foto, mas ela para mim é atual no sentido de representar bem o que acredito. Ainda tem composição de duas peças, mas com outro olhar."

O figurino foi todo composto por ela, que vem buscando elementos mais naturais de pedraria. Tem uma pedra de tigre, muito bonita. Ele foi montado durante os ensaios com o grupo musical com quem trabalha e o fazia enquanto eles tocavam.

"Nada que exista no mercado eu me identifico... então preciso criar o que faz sentido para mim..."

E, assim como tem olhar crítico para a reprodutibilidade de fórmulas prontas na dança, Alice também observa o mesmo acontecendo com o mercado de figurinos e não se identifica com o trabalho atual dos ateliês de dança do ventre.

Oitava imagem – uma montagem real

Tirada no mesmo dia e cenário que a sétima foto, é uma imagem de Alice junto com três músicos com quem trabalha. Ela escolheu essa foto por ser muito representativa da relação com a música oriental.

"A música oriental tem muita sutileza."

Ela descreve que há uma montagem dos elementos, mas que é tudo real. É uma imagem das artes integradas.

"Hoje é tudo mais segregado... ali tudo acontece ao mesmo tempo"

Nona imagem - rastros do véu

Essa é uma fotografia de estúdio em movimento. A fotógrafa captou o rastro do véu se movendo. Foi feita para divulgação do curso de véu.

Na imagem, Alice diz que provavelmente está girando. É uma imagem que para ela confirma seu olhar mais embasado para seu trabalho com véu.

Décima imagem – continuidade e receptividade

Na imagem, Alice está no centro, se movimentando com o véu. O jogo de luz e sombra do véu encostado no corpo constrói uma silhueta de seu corpo, parte dele parece uma escultura. Ao fundo, há um palco não muito alto com sete músicos a postos. O show aconteceu num museu famoso no cenário cultural e contou com um público em torno de 800 a 1000 pessoas.

Nesse dia, Alice relata uma receptividade muito grande ao trabalho deles.

"Esse show foi maravilhoso (...). E o legal é que vão apreciadores de arte, quem vai no museu às 11 da manhã. É um público diferente da dança do ventre, que costuma ser a família das integrantes..."

Décima primeira imagem – parceria

Nessa fotografia, de 2017, Alice está fazendo um cambré enquanto o músico aparece ao lado dela tocando um instrumento de sopro. Ela foi tirada por um fotógrafo que por acaso estava na plateia e apenas muito tempo depois Alice encontrou as fotos. Alice então entrou em contato com ele e ela diz que atualmente é o fotógrafo que melhor capta a essência de sua dança.

Ele tem um olhar muito sensível e diz que a dança de Alice é pura arte e inspiração.

Sobre como é decidido quais músicas Alice vai dançar, é ela mesma quem decide e elaboram, juntos, o setlist intercalando apenas música, ou música e dança.

Décima segunda imagem – Véu como continuidade do corpo

Essa imagem também foi feita em estúdio. É Alice manuseando o véu, mas dessa vez com um vestido, sem as duas peças. Tem muitos metros de tecido e o vestido tem uma aplicação na borda que Alice mesma fez.

O fotógrafo pedia para que ela fizesse um sorriso maior, mas Alice tem sorriso mais contido. Quase nenhuma foto desse dia foi posada, foram todas dançando. Esse fotógrafo, o mesmo da imagem anterior, gosta de registrar o instante do movimento.

Décima terceira imagem – um tufão avermelhado

Alice vê nessa imagem, que foi feita na mesma sessão de fotos que a anterior, o que ela chama de essência de seu trabalho: movimento fluido, presença, expressividade.

O fotógrafo captou o momento exato do tufão, que vela e revela. É uma imagem que traz muita leveza e intimidade com o véu.

Décima quarta imagem – um projeto atual

Essa foto, tirada pelo mesmo fotógrafo das fotos anteriores, dessa vez num espaço alugado. Dançarina e músicos fazem parte do mesmo projeto. Os músicos estão com seus instrumentos, Alice com figurino feito por ela. É uma foto posada, apesar desse fotógrafo não gostar muito de fotos posadas.

Alice usa um figurino com temática festiva. Há uma conversa com um dos músicos da banda, sobre figurino, mas geralmente é para combinarem juntos. Nunca lhe dizem que figurino Alice deveria usar, nem como dançar ou o que fazer em qualquer aspecto. Há um diálogo e colaboração que respeita a liberdade e valores de cada um.

Décima quinta imagem – intimidade entre dança, música e fotografia

Essa é uma fotografia tirada num show pelo fotógrafo das últimas imagens, com quem criaram uma relação mútua de admiração artística. Foi em um show histórico, ficaram 2 horas tocando. O palco era estreito e tinha uma rotatividade do público.

A fotografia é de 2019. Diferentemente do museu, nesse lugar (um bar) os artistas ficam muito próximos do público, que faz Alice sentir mais interação e troca. O público nessa noite gostou muito. Musicalmente falando foi muito bom também e todos saíram realizados: dançarina, músicos, público. Quando Alice entrou para dançar, as pessoas não esperavam, porque era um público novo, então ela observou que havia um olhar de encantamento para sua dança.

D.1.3. Síntese preliminar

Alice prefere utilizar o termo "dança oriental" como forma de fazer distinção em relação a alguns estereótipos do mercado de dança do ventre e, também, por se relacionar com o universo da música oriental. Ao longo de sua carreira, foram importantes para seu crescimento e desenvolvimento outras(os) profissionais como bailarinas(os), professoras(es), músicos, além de toda sua formação em cursos regulares, workshops e a faculdade de artes do corpo.

O encontro com um grupo musical foi muito significativo para a construção estética do trabalho que vem realizando atualmente. Tanto a banda quanto ela tinham valores muito parecidos em relação a arte, música e dança, e acabaram por desenvolver uma parceria profissional e artística.

Alice e os membros da banda têm muita intimidade e respeito entre si, e juntos, quando performam, não parece haver uma distante distinção entre músicos e bailarina: o palco se torna

um espaço sem hierarquias. A bailarina escolhe as músicas que quer dançar, entra e sai quando e como quer. Quando entra em cena com a banda, ela traz novas sonoridades, cores e movimentos, não só pela sua leitura musical, mas também pelo que sua presença dançante provoca nos músicos, que transformam sua música na relação com sua dança. Nos seus shows, o público é participativo, às vezes vão vestidos inspirados na estética do grupo musical, dançam e se animam juntos. Quando acontece o solo de percussão, o público incentiva músico e bailarina numa cena de total improviso: o percussionista improvisa no derback, a bailarina dança na relação com o músico e o público atiça a performance com muitas palmas e sons eufóricos.

Uma experiência esteticamente engajada que faz todo o sentido para Alice, e que é muito distante de outras situações que vivenciou antes de encontrar esse grupo musical como, por exemplo, situações em que um músico lhe dizia como deveria dançar, ou em que relações de competitividade a deixavam desconfortável numa performance artística.

O incômodo com a repetição e padronização estética no mercado da dança do ventre fez com que buscasse possibilidades fora desse mercado e, atualmente, trabalha no circuito cultural, onde a dança do ventre não costuma ter espaço e sua inserção nele está muito relacionado ao trabalho com a banda. Seus figurinos são cuidadosamente feitos por ela, com ajuda de uma costureira, e busca se inspirar em metais e pedras naturais.

Alice desenvolveu trabalho muito profundo com a relação de imprevisibilidade, sutileza e singularidade do momento presente, valores importantes na sua dança. O trabalho corporal é bastante aprofundado e busca trazer para sua experiência dançante, assim como na sala de aula, sua bagagem com outros estudos além da dança oriental. Suas performances são geralmente improvisos que revelam essa possibilidade de relação profunda com o momento presente: música, corpo, repertório técnico, consciência corporal, afetos, emoções, relacionamento com os músicos e com o público, o vento do ambiente, o espaço, o chão que tem para dançar... todos os elementos estão em relação com sua dança no momento presente.

Além disso, em muitas das imagens escolhidas por Alice, ela fala sobre a relação com as(os) fotógrafas(os), sendo que com um houve uma identificação maior, a ponto de ela dizer que ele é o que melhor retrata a essência de sua dança. São imagens de sua dança também em relação com o fotógrafo presente naqueles momentos. Em um momento da entrevista, ela comenta que não ignora a presença do fotógrafo: ele está incluso na experiência estética, que conta com músicos, música, bailarina, as condições do espaço, o público, e também o fotógrafo.

D.2. Iara – poesia e profundidade

"Eu já tinha visto muitos vídeos de [Iara] dançando. E não era a primeira vez que eu a via ao vivo. Há muito tempo admiro seu trabalho. Tirar as fotos era um exercício interessante, no entanto, eu sentia uma enorme vontade de só largar a câmera e poder ficar imersa naquele espaço sem intermédio do aparelho. A fotografia me provocava uma espécie de quebra da continuidade. E a dança de Iara me convocava, o tempo todo, a ficar ali observando cada respiro fora da câmera."

"Depois de trocar imagens com ela, soube que naquela apresentação virtuosíssima ela não estava bem, estava com a coluna travada. Ela me contou o quanto a dança é transformadora. Enquanto dançava, não sentiu nenhuma dor. Como público, vi música em movimento e um corpo muito habilidoso."

(Relatos dos meus diários de campo. São Paulo, 07 de dezembro de 2018)

"Eu ainda não vi a gravação, talvez eu não tenha filmado muito bem. Aconteceu algo profundo. Mexeu com meus sentidos e sentimentos sobre a dança. Mas ainda não sei escrever sobre isso. Apenas sei que fiquei emocionada de ver de tão perto aquela poesia que o corpo podia fazer... de presenciar uma musicalidade e presença, uma mulher tão apropriada de seu corpo, de cada músculo, cada articulação e de forma tão bonita. Fiquei me questionando como passamos tanta vida distantes de nossos corpos... enfim... não sei se me recordava dessa associação entre força e fluidez. Só sei que é assim que consigo descrever o que aconteceu. Fui arrebatada e hipnotizada pelo movimento sereno, fluido e preciso."

(Relato do meu diário de campo. São Paulo, 25 de agosto de 2019)

D.2.1. Trechos relevantes da primeira entrevista – síntese comentada

Encontro casual e intenso com a dança do ventre

Por conta de um problema de saúde, Iara foi impossibilitada de fazer qualquer atividade física desde criança. Com cerca de 15 anos, liberada para fazer com cuidado atividades físicas, começou na dança de salão. Aos dezessete anos, foi liberada totalmente por seu médico e a primeira coisa que buscou foi a dança flamenca. Mas, quando chegou na aula de flamenco, o horário havia sido mudado sem que ninguém a avisasse e, no lugar, estava acontecendo aulas de dança do ventre.

"(...)eu fiz aquela aula e fiquei louca, fiquei absolutamente louca fazendo aquela aula e então acho que toda a intensidade que eu não tive na minha infância eu projetei ali.

Iara encontrou a dança do ventre por acaso, aos 18 anos e se viu mergulhada na experiência.

"Eu tinha zero expectativa, não sabia nada daquele universo, eu nunca tinha assistido uma apresentação profissional de dança do ventre por exemplo."

O que ela conhecia era o que estava sendo apresentado naquelas aulas. Essa sua primeira professora tinha uma bagagem multidisciplinar e um trabalho voltado para dança contemporânea e da preparação corporal antes da dança do ventre. Até hoje Iara aproveita conhecimentos aprendidos com ela e, mesmo após a faculdade, eles não foram desatualizados. Essas aulas aconteciam num circuito cultural fora do mercado da dança do ventre. Mas, naquele espaço, a professora teria que começar do zero suas aulas no ano seguinte e, percebendo o engajamento de Iara, a orientou buscar outro lugar.

Inserção no mercado da dança do ventre

Procurando um lugar, Iara descobriu a Casa de Chá Khan El Khalili. Foi lá onde começou a fazer aulas e se deparou com uma realidade diferente, com plano de carreira nas aulas e com uma multidão de mulheres estudando dança do ventre. Além disso, começou a frequentar os shows da Casa de Chá e conheceu uma vertente da dança do ventre que antes não conhecia e começou a viver esse universo.

Iara iniciou estudos com uma professora por lá e, no mês de férias dela, a pessoa que veio fazer a substituição era também uma pessoa importante da Casa de Chá. Essa pessoa a convidou para integrar sua turma e para dançar na televisão, como era comum na época: tinha dança do ventre em programas de entrevista à tarde, como programa da Hebe, programas da Luciana Gimenez.

Mesmo não sendo bailarina da Casa de Chá, ela começou a ser chamada para fazer trabalhos e experimentar o lado profissional da dança do ventre. Nesse momento, ela passou a perceber que, mesmo sem ser tão experiente ela estava sendo solicitada e viu que havia um espaço para ela.

Os primeiros trabalhos eram “bicos”: programa de televisão, casamento, assistente de aula e, o primeiro momento que se assumiu como profissional de dança do ventre foi, durante a faculdade, quando foi chamada para dar aulas numa escola, onde tinha cerca de 5 turmas.

A graduação em dança

A graduação em dança foi muito difícil, mas foi algo que sentiu necessidade de fazer.

“(...) só que eu sou uma pessoa que ficou a vida inteira sem fazer atividade física, eu preciso estudar muito isso. E por isso o desejo de fazer uma graduação em dança, mesmo sendo crua. Eu precisava mergulhar no negócio né. Então foi assim.”

No entanto, além da questão com a atividade física, Iara enfrentou questões relacionadas ao fato de ser da dança do ventre.

"(...) dentre as expressões de dança, essas expressões étnicas, dança do ventre, dança cigana, são muito marginalizadas dentro da comunidade de dança. A gente sabe disso. E aí dentro de uma graduação, isso é fortíssimo."

O balé era uma linguagem solicitada como básica para a formação e Iara precisou fazer aulas de reforço de balé e, ao longo da graduação, precisou se impor o tempo todo, pois sentia que seu valor, por vir da dança do ventre, era o tempo todo colocado à prova.

"Então a dança do ventre é marginalizada em todos os lugares. Na comunidade de dança, aqui, no mundo, perante os homens, perante as mulheres... é uma coisa louca, quem escolhe isso aí está escolhendo o caminho das pedras, mesmo."

Professora: oficialmente profissional

Iara se compreendeu oficialmente como profissional quando começou a dar aulas apesar de já fazer shows antes. Foi o momento em que realmente se identificou e descobriu que era aquilo o que queria fazer. Suas aulas são um convite a longo prazo para uma dança profunda, partindo de um trabalho corporal muito consistente.

Padrões de beleza como peneira profissional no entretenimento

Iara não possuía o perfil estético ideal buscado para trabalhar nos Emirados. Quando lhe perguntei que perfil era esse, ela me respondeu:

"(...) mulher ou latina, ou a mulher latina no sentido de mulher com bundão, cinturinha, esse estereótipo da mulher brasileira latina ou o estereótipo da mulher do leste europeu, altíssima, loira, olhos azuis, então a questão não é a dança, a questão é o perfil né. ***E se você não tem o perfil, eles querem ver se você tem alguma coisa na sua aparência ou na sua maneira, que você vai compensar isso."***

Na época foi uma frustração, no entanto, hoje ela compreende que foi melhor isso ter acontecido pois imagina que não teria jogo de cintura para lidar com o que as dançarinas têm que passar no mundo árabe. Pois o assédio é muito pesado e a vida muito solitária.

Iara não gostou de trabalhar em ambientes em que sua aparência física como mulher era mais importante do que suas habilidades técnicas e expressivas, onde dança era o que menos importava e a beleza era critério definidor.

"Então você estuda, se prepara, se capacita, você viaja... e de repente você se vê nessa situação em que sua habilidade e experiência com a dança pouco importam, o que importa é se você tá bem vestida, se você sabe se colocar, então... sabe... é uma coisa, né? E falando agora isso, sem juízo de valor mesmo, são assim expectativas muito incongruentes. Então é

isso. Então eu logo fui cortando e num segundo momento fui cortando show, qualquer show. Eu já não danço em show há muitos anos."

Dança do ventre profunda

Um trabalho com a profundidade que a dança de Iara tem e que outras profissionais fazem atualmente, poderia ser "chato" de assistir num contexto de festa, restaurante ou casamento:

"Aquela profundidade, aquela especificidade exige um palco, uma instalação, exige um lugar para que aquilo que o profissional está passando conseguir ser comunicado, né. A dança do ventre que eu e outras profissionais, algumas, realizam no Brasil hoje, se você descontextualizar e colocar numa situação de festa de casamento é chato de assistir. (...) Porque as pessoas estão bêbadas, estão celebrando, ninguém está ali prestando atenção se o tremido é de alaúde, entendeu? Nada disso, pelo amor de deus, é uma outra abordagem. Então, chega uma hora que a gente tem que escolher aonde a gente vai."

Então, atualmente o que Iara faz é cada vez mais restrito à comunidade de dança e, mesmo nessa comunidade, já não lhe interessa mais participar de algumas coisas como festivais e competições de dança do ventre.

"(...)quando a gente apresenta essa dança do ventre mais aprofundada, as pessoas ficam assim tipo "meu deus, onde estava isso que eu nunca vi?" É muito interessante isso."

O entendimento de dança do ventre profunda, está relacionada a uma forma de relação com a dança que está além da mera representação de uma outra mulher:

"(...)falo às vezes que a dança do ventre é apresentada de uma maneira rasa... às vezes não, falo isso sempre, é porque eu acho que as pessoas não param para pensar o que é a dança do ventre, lá naquele meio, qual é a função dela lá, e qual que é a minha função, meu papel, o que eu posso fazer com dança do ventre aqui no Brasil em São Paulo, 2018. Ainda estamos presas a modelos, tanto que surge um modelo no leste europeu e as pessoas vão fazer igualzinho, aquelas loucuras lá. E por que elas fazem: porque isso tem a ver com o histórico de práticas corporais que elas têm, que é o lance de que toda bailarina que começa a fazer dança do ventre no leste europeu já fez antes pelo menos 5 anos de balé.

Isso vai ter um outro impacto no corpo dela. Então, isso é uma coisa que talvez seja minha grande bandeira, as pessoas precisam fazer uma dança do ventre que tenha sentido para a vida delas, para comunidade delas, para o mercado de dança delas."

Iara compreende a dança como uma experiência situada no corpo e, como todo corpo, carregado de memórias, fantasias e temporalidade. Se na Rússia o corpo das dançarinas carrega histórico do balé, esse histórico vai estar na sua dança. Sua proposta é que nos apropriemos de nossos corpos e nossas histórias ao dançar, assim como os sentidos dessa dança com a própria vida, comunidade e mercado locais.

Influências culturais

Iara nomeia sua dança como “dança oriental”. Quando lhe perguntei como ela fez essa escolha, ela disse que teve relação com sua experiência fora do Brasil. Ao ir para fora, percebeu que a referência da escola egípcia é muito forte no Brasil e a ficção que lhe foi ensinada era de que a dança do ventre veio exclusivamente do Egito.

“E aí, quando morei fora, levei um choque. (...)Mas mesmo lá já era muito claro, mesmo para as meninas iniciantes, o que era estilo egípcio e o que era estilo turco, por exemplo. (...) Porque a comunidade turca é gigantesca na Europa.”

Então o trabalho de Iara abrange outras influências estéticas além da *raqs sharqi*, compreendendo que esse é apenas um setor da dança oriental.

“Então, por exemplo, na Europa, no festival internacional de dança, saindo desse modelo dos festivais que são reprodução dos festivais do Egito, sempre tem uma aula de dança do ventre de estilo turco, sempre tem algum folclore turco, karsilama*, essas coisas... tem folclore marroquino pra caramba... então as pessoas que são da dança oriental e assim como a gente sabem o que é um* khalige*, um* dabke*, um* saidi*, elas sabem quais são as danças típicas do Marrocos, quais são as danças das colheres da Turquia, quais são aqueles ritmos super quebrados 7 por 9, 11 por 9... que é um universo que, pra gente assim, né... e isso foi uma coisa muito pra eu rever a minha própria arrogância, vamos dizer, meu método de avaliar a dança das gringas. A gente avalia dentro do nosso repertório, né... elas não têm tremido tão bom, elas não têm tanto charme... mas elas têm um outro negócio que a gente nem percebeu que elas têm. Então é dentro disso que caiu minha ficha.*

Iara também entende que, no mercado internacional, “oriental dance” está relacionado à dança de palco, com deslocamento e linhas ocidentais e acredita que exista uma certa hierarquia entre “oriental dance” e “bellydance”, como se a primeira fosse mais elaborada e a segunda, “estilo cabaré”.

Além disso, ela vê no termo “oriental” uma possibilidade de sair da obrigatoriedade de cumprir o “modelo de mulher do Cairo”, incluindo um repertório gestual que as dançarinas egípcias fazem.

D.2.2. Síntese dos comentários na entrevista final a partir das imagens selecionadas pela participante

Primeira imagem – Inspirada com as revoluções no corpo

A primeira imagem é a pose final de Iara em uma apresentação de dança, capturada por uma fotógrafa profissional, em um espetáculo da escola em que trabalhava em 2006. Ela foi

solicitada pela dona da escola a fazer um número especial. Ela criou uma figura em cena muito diferente do que já havia feito. Utilizou uma música ocidental e o figurino foi ela mesma que fez. Para a época era considerado um figurino diferente, com transparência na saia, aparecia o short por baixo, e tinha as pernas à mostra.

Aconteceu num palco grande e Iara tinha recentemente se formado na faculdade de Dança e estava muito influenciada por tudo que havia experimentado.

"Foi uma verdadeira revolução na minha vida. Eu estava muito feliz e inspirada com meu corpo, com as habilidades corporais".

O número foi um sucesso e isso a incentivou a continuar experimentando. Iara não acha que estava muito consciente disso na época, mas considera que talvez ela quisesse fazer um número cujo foco fosse o movimento, não o figurino e a produção.

"Movimentos muito loucos... na graduação de dança, você fica lá 5 anos perguntando qual que é sua dança, de forma obsessiva... então fiquei 5 anos explorando movimentos que não eram especificamente referências de uma técnica... estavam até apoiados em algumas técnicas, então essa performance era uma coisa que tinha uma conexão com virtuosismo, velocidade, agilidade, mas não da maneira como a gente vê na dança oriental... tinha uma coisa do uso do espaço. Tinha técnica da dança oriental, com pesquisa dos movimentos e uma utilização violenta do espaço."

Segunda imagem – primeiro ensaio profissional

A segunda imagem é uma fotografia de estúdio, de 2000. Iara já dava aulas, fazia faculdade de dança e, como já fazia muitos shows pela Casa de Chá, ela precisava de um book. Essa imagem é desse primeiro ensaio fotográfico. Ela estava resistente, mas por conta das oportunidades que estavam surgindo e que demandavam fotos profissionais, ela acabou fazendo.

Desde o primeiro momento Iara sentiu uma boa conexão com o fotógrafo. Se sentiu à vontade e representada pela imagem capturada.

Terceira imagem – ensaio para os Emirados

Essa também é uma foto de estúdio e foi o book que Iara fez para tentar trabalhar nos Emirados. Iara não gosta muito dessa foto. O fotógrafo era do mundo da moda e era muito audacioso. As fotos para os Emirados precisavam ter uma sensualidade mais provocante e esse fotógrafo fazia esse tipo de trabalho. Toda uma geração de bailarinas que foi para os Emirados fez fotos com ele. Iara não se sentiu à vontade.

Para ir para os Emirados, precisava ter 15 a 20 figurinos para levar e pelo menos 4 pares de sapatos. Iara investiu em 16 figurinos, comprou os sapatos e aguardou acontecer, mas não aconteceu. Ela foi chamada em um momento de tensão na segunda guerra do Golfo, mas Iara não quis sobrevoar o espaço aéreo naquele momento. Foi uma frustração profissional.

Durante o ensaio fotográfico se sentiu desconfortável o tempo todo. Era um ambiente em que se fazia editorial para revista, tinha piscina, elementos cênicos... um estúdio muito grande. Iara se acha bonita no ensaio, mas não se identifica nele como bailarina nem como pessoa. A pose da foto, com braços para trás, foi indicação do fotógrafo. É uma postura de modelo, de editorial de moda que, para Iara, não convence corporalmente.

Quarta imagem – primeiro DVD

Na fotografia, está Iara e o músico que possibilitou seu primeiro DVD didático. Este músico percebeu que o futuro da dança do ventre não tinha a ver apenas com entretenimento, mas com aulas. Ele, então, investiu na produção de DVDs.

Para isso, o músico selecionou algumas bailarinas e só investiu no que ele entendeu que poderia fazer dinheiro, já que todo o investimento era dele. Iara não recebeu cachê, mas não precisou fazer nenhum investimento. Ela comprar o DVD por um preço baixíssimo para revender. Foi um momento muito importante da carreira dela e considera que foi muito vantajoso o que aconteceu.

Iara sempre teve boa relação com esse músico, foi um aliado para sua carreira.

Quinta imagem – uma foto emblemática e estratégica

É uma foto de estúdio com um fotógrafo que também tem história no mundo da moda. Ele se especializou em "Mulher". Iara, na busca de fazer uma coisa mais profissional, resolveu fazer um ensaio com ele para montar o material e a identidade visual de seu estúdio. Foi um investimento alto. O fotógrafo

"é um cara assustadoramente profissional. Porque ele tem tanto know-how, ele é tão... você chega para fazer, enquanto você chega você já percebe que ele já tá te analisando.... ele é tão técnico, e é tão rápido, que quando você está começando a soltar a franga, acabou."

Em um momento ele fez uma gracinha, Iara riu e ele tirou 5 disparos. O interesse dele é em pegar seu excelente ângulo.

Essa foto foi a mais copiada e equivocadamente utilizada. Iara teve muitos problemas de uso de imagem com essa foto. Uma escola em São José dos Campos chegou a fazer um luminoso com essa foto.

"é uma foto muito emblemática do que é dança do ventre para as pessoas... roupa de franja, tradicional, pernas de fora, véu voando.... eu tenho uma atitude sensual.... uma foto muito emblemática da minha vida... eu nem acho tão interessante, mas quando ampliei e fiz o quadro é porque era sim emblemática e ia pôr na recepção da minha escola."

Iara está com véu nessa foto. Ela trabalhou muito com véu por conta de ser uma exigência da Casa de Chá. Hoje, ela ainda gosta, acha técnico e virtuoso. Mas usou tanto que deu uma enjoada.

Essa foto, portanto, é resultado de uma estratégia de marketing. O figurino foi propositalmente pensado para ser emblemático, mesmo que não gostasse muito, mas fazia parte da construção de uma relação profissional com sua imagem.

"Porque quando você entra com uma estratégia profissional, não é sempre sua vontade que vai em primeiro lugar."

Naquele momento, Iara sentiu necessidade de um figurino facilmente compreendido como de dança do ventre, um fotógrafo que a deixasse com "cara de mulher bonita" e, tudo isso, ela chamou de "prioridades questionáveis".

Sexta imagem – Espiral

Essa foto, tirada por um fotógrafo profissional num contexto de performance em um espetáculo de escola, é uma imagem desconstruída do que geralmente se espera da dança do ventre.

"Desconstrução do que a gente acha que é dança do ventre. Porque a dança do ventre tem um lugar de idealização onírica, de algo delicada, muito sensual, muito bonitinha... e essas atribuições tem a ver com a proporção das formas num lugar mais conhecido, no braço posicionado num lugar... essa foto é anti-isso, é anti no sentido de não ser o esperado. As pessoas não atribuiriam essa pose de dança a uma pose de dança do ventre."

O figurino era dourado porque a música que ela dançou remete a algo velho. A proposta técnica, segundo Iara, foi algo simples, de oito e ondulação e batida lateral. O movimento mais diferente é o que foi capturado nessa foto, um redondo grande com uma perna. O braço faz contrapeso para o equilíbrio do movimento.

"A ideia não é fugir do que está na moda. Mas primeiro, a moda não se conecta o que é mais inerente à dança, que é toda a relação da espiral, que tem como base as espirais, tudo em torção, em crescimento. Sempre volto para tudo que é inerente a esse princípio. A ideia é ser oito, ondulação, encaixe e desencaixe. É uma insistência filosófica política."

A foto tem muitas espirais: o tronco está para um lado, perna e braços para outro o quadril está torcido em relação ao ombro esquerdo. E a música dançada é importante para Iara. Ela lhe remete a uma época da vida, que tem a ver com a Casa de Chá, em que as bailarinas dançavam muito essa música. É uma composição da década de 1970 com proposta moderna.

"No começo ele canta em francês, um poema, que a mulher é tão suculenta quanto um molho de tomate. Era controverso... era atrevido, era moderno. Mas é moderno lá naquela época. Hoje nos remete a uma coisa antiga. Tem estrutura voltada para o taksim, coisa tradicional da música árabe. Essa é minha dança: ela tem um que conectada a coisas modernas, porque estudo corpo... mas no final das contas é dança do ventre. Porque é oito pra cima, oito pra baixo."

Esse número foi o primeiro solo do show. A música foi escolhida pela dona do estúdio que estava realizando o espetáculo e fazia referência a algo mais tradicional.

Sétima imagem – oriental, mas não o "nosso oriental"

Essa foto, de 2008, foi tirada por um fotógrafo profissional durante performance de Iara no primeiro grande espetáculo de alunas de seu estúdio. Foi o primeiro em teatro e esse foi o número de abertura.

Iara dançou uma música curda que fazia parte de seus estudos orientais da época. Era de uma banda que fazia uma releitura do folclore curdo. No meio uma cantora cantava em grego. É uma releitura de músicas tradicionais dessas culturas.

"Fiquei muito apaixonada quando descobri o trabalho dessa banda porque é oriental mas não o nosso oriental e isso me abriu um universo criativo muito grande... esse era um momento em 2008 que ninguém usava transparência nas roupas. Essa moda agora da pessoa com mini saia por baixo é de agora... era uma roupa muito diferente, com cabelo todo preso, com uma tiara que era tipo uma joia na cabeça... tem referências muito do que tenho como feminino: transparência, adornos na cabeça... e é óbvio que a música tinha toda uma dramaticidade que tentei passar pra dança que dá pra ver na foto..."

A foto é o instante da construção da pose final. O ambiente da música

"é um ambiente bastante típico dessa parte do mundo de falar a respeito dos sentimentos com muita profundidade, densidade e sofrência. A sofrência é uma tônica. Se você não se rasgar falando do assunto, não tá bom. (...). Então a música tem uma... no começo a pessoa recita um poema e aquilo é tão visceral... e eu gosto disso. Isso aí me inspirou muito."

Oitava imagem – passagem

Essa é uma fotografia profissional de um espetáculo que Iara preparou fora do Brasil. A abertura foi coreografada em uma música que é uma rotina oriental desafiadora muito famosa entre as bailarinas. Foi uma coreografia em grupo e toda a preparação foi feita à distância.

Quando Iara foi embora, ela tinha projetos muito fortes com essas alunas. Elas então não quiseram cortar o fio disso. Ao longo do processo, o ateliê que ficou responsável por confeccionar os figurinos desse número causou muitos problemas e as bailarinas quase não tiveram figurino para dançar no dia. Isso foi tão sério que afetou o clima do ambiente no dia do espetáculo. Todas cortaram relações com as figurinistas.

Essa situação não dá a menor saudade de fazer evento. E Iara sempre produziu tudo sozinha e esse espetáculo lhe mostrou que não dava para ser sozinha. A foto é um ideal de dança do ventre que ela tinha na época. Ela continua achando bonito quando vê no YouTube, mas realmente passou, foi uma passagem.

"Passou porque fez parte do meu aprendizado como coreógrafa... desafio de estar com um monte de corpos dançando uma música emblemática... eu não tenho vontade artística de fazer isso novamente."

Nona imagem - multitarefa

Essa é uma foto profissional tirada no camarim enquanto se maquiava, se preparando para um espetáculo de escola para o qual foi convidada.

"nesse dia eu tinha dado aula, peguei trânsito... cheguei esbaforida em Campinas.... eu tinha saído de cabelo molhado... eu estou com esse palito de cabelo porque eu ia secar o cabelo, fazer maquiagem... você tinha que ser multitarefa, eu tinha escola, ainda ia voltar pra escola nesse dia... é esse corre aí. Esse momento é antes do show."

Décima imagem – no leste europeu

Essa é uma fotografia de Iara com alunas em um festival para o qual foi convidada a lecionar um workshop, em um país no leste europeu. Foi o lugar mais distante que a dança do ventre a levou. E o fato de ter sido chamada novamente foi significativo pois é um lugar muito competitivo.

Décima primeira imagem – inauguração do estúdio

Iara sempre quis ter uma escola quando começou a dar aulas. Assim que se formou, procurou um lugar para alugar e, depois de um ano procurando, encontrou esse lugar. Essa foto, que é a divulgação do estúdio, dialogava com a identidade visual que foi construída par ao site.

Foi num bairro de classe média alta, numa região que tinha muitos espaços voltados para artes do corpo. Mas não havia ainda um lugar sério para dança do ventre. Tinha uma franquia de escolas de dança próximo, mas com uma estética egípcia muito forte com a qual Iara não se identificava e, no seu estúdio, trouxe uma abordagem que entendia ser mais contextualizada para a mulher moderna.

Era um ambiente exclusivamente para mulheres. O estúdio existiu por seis anos, até que Iara se mudasse para outro país. A conta era alta e, comparado com outros estúdios na época, Iara não tinha tantas alunas, apesar de que, comparado com hoje, era um número alto para uma professora só. Ela entende que seu perfil atrai poucas alunas, mas que fidelizam tendo um sentido a longo prazo e fazem seus cursos até hoje.

No entanto, para manter um estabelecimento comercial, essa proposta não é interessante nem possível. Iara tinha dois públicos de dança: mulheres do bairro que se interessavam por práticas corporais alternativas e o público de dança do ventre que a procurava por sua representatividade e vinham dos lugares mais distintos do Brasil. E o público do bairro não ia atrás da dança do ventre buscando uma expressão cultural do mundo árabe, o que se aliava com sua linha de trabalho que entende a dança do ventre como *"uma expressão inerente ao corpo da mulher".*

"A dança oriental tem a ver com a forma como cada mulher se relaciona com esse corpo e como esse corpo é inserido na cultura dela para mostrar o próprio entendimento do que é dança oriental para ela".

Décima segunda imagem - Maturidade

Essa foi uma foto que eu tirei de Iara no estúdio que fica em sua casa. Iara a escolheu porque a vê como um momento de muita maturidade que lhe foi exigida em relação à postura com sua própria carreira.

"E todos os questionamentos que tive eles culminaram para essa forma de trabalhar: dentro da própria casa, com número reduzido de pessoas... e mal eu podia supor que isso ia ser um treinamento para o que eu viveria para pandemia. Isso foi uma preparação. Tive essa sorte, esse privilégio."

Essa foto é um contraste com a foto anterior, de inauguração do estúdio.

"Escola é superlativo, é evento, circulação... agora essa foto é de um home studio*, numa sala de aula dentro de um apartamento. É filtrado, torcido, tirou o sumo do negócio. Tem a ver com uma maneira de aprender a se manter financeiramente, trabalhando com muito menos gente... volume infinitamente menor... eu poderia, além do* studio *aqui em casa, ter turma em uma escola de São Paulo a cada dia da semana. Mas no momento que abri essa sala, abri mão de trabalhar nas escolas."*

No momento em que tirei essa foto lembro que eu estava muito concentrada observando as possibilidades de movimento de uma forma como eu nunca tinha visto numa bailarina oriental. As maneiras como ela construía esculturas impressionantes, e de uma maneira natural que revelava uma intimidade e profundidade com aqueles caminhos com o corpo, foi tão marcante quanto poderia ser uma performance.

Iara comenta que sente um certo incômodo com a ênfase no quadril, considerando todo o rol de possibilidades expressivas e artísticas com a técnica oriental em todo o corpo. Esse é um dos motivos de sua busca por tanto refinamento no trabalho com tronco, costas e braços, para não reduzir essa potência expressiva ao quadril.

"Quando a gente ingressa na dança do ventre a gente aprende a dissociar e isolar, mas quando a gente começa a dançar, as pessoas querem ver uma pessoa integrada..."

Décima terceira imagem – comemoração de carreira

Essa foto é a abertura de um show produzido por ela. Foi um teatro grande, com banda completa daquele mesmo músico que investiu na produção de seu primeiro DVD. Ao todo, havia doze músicos.

A proposta era ser um show com altíssimo nível de qualidade de dança e musical. Foi um show de muitos clássicos da música. Iara produziu tudo do evento, menos seu cabelo e maquiagem (feitos por um maquiador de sua confiança), e convidou muitas bailarinas profissionais que fizeram parte de sua história.

"A ideia foi essa, apresentar... principalmente pensando nas alunas... queria que as pessoas entendessem o caminho de complexidade que a dança do ventre pode chegar, tendo corpos e experiências tão diferentes. O público era basicamente alunos. O evento não se pagou. Tirei dinheiro do próprio bolso, e não foi pouco..."

"Mas também, eu fiz o evento na raça. Eu não chamei parceria da revista tal, não fiz nenhum acordo com ninguém... tipo "dança no meu show e..." nada disso, foi uma empreitada solo mesmo. E aí você tem que se deparar e lidar com toda a dificuldade que isso significa. E aí você entende por que as pessoas fazem esses esquemas "me leva que eu te levo".

Ela não pediu ajuda porque desde o começo sempre tinha feito tudo sozinha e considera que esse orgulho é algo que tem a ver com as mulheres de sua família também.

"(...)como se pedir ajuda fosse fraqueza... tem um pouco dessa loucura também. Mas a real é que todas as bailarinas que estão no mercado pop de dança do ventre hoje, todas elas têm perfil de fazerem coisas sozinhas."

"Isso porque, você ser bailarina, é ser solo, ser sozinha. No sentido de você não receber apoio, é uma forma de arte marginalizada dentre as próprias de arte... dentro da dança a dança do ventre é marginalizada... realmente para você conseguir seguir, se você não tiver essa força individual, você não segue, você desiste."

Nesse momento da entrevista, Iara retoma o quanto precisava se provar o tempo todo na graduação.

"Tem um lado maravilhoso porque eu era a melhor aluna das teóricas. Para mulherada ver que eu não estava de brincadeira. Mas nas práticas eu me ferrava... tinha gente na minha turma que era assalariado de companhia de dança... então tinha um sentimento muito grande meu, quase como se eles estivessem fazendo um favor para eu estar lá. Mas com o tempo foi se amaciando, fui ganhando meu espaço... mesmo com a maturidade deixei claro que eu não estava de brincadeira."

Iara relata também uma situação em que se sentiu julgada por pintar as unhas de vermelho:

"No primeiro ano, eu estava numa aula de professora fodástica do balé adulto... e ela tem toda uma formação para usar essa base para o contemporâneo, esse balé atualizado... eu estava com o tronco inclinado, alongando o corpo e com minhas unhas vermelhas. Eu estava com a cabeça pra baixo... e ela veio, encostou no meu dedo e perguntou "precisa pintar a unha de vermelho?". Na hora eu fiquei tão... que fiquei calada. "O que minha unha vermelha vai me deixar mais ou menos capaz com a dança?"... uma coisa de inteligência x beleza... um tabu que só reforçam... para mim uma mulher com pelo no sovaco não necessariamente significa que está fazendo um serviço para as mulheres. E uma mulher com silicone é menos pensante?

E ela como professora está numa posição de superioridade... e isso tem um peso... e eu já sou minoria, já sou estigmatizada por ser da dança do ventre..."

Apesar da questão financeira, esse show foi um divisor de águas para Iara, um marco para sua própria carreira. Para os números, ela estudou improviso, pois com banda ao vivo coisas imprevisíveis podem acontecer. Seu estudo com improviso costuma ser escutando muito a música e, nesse escutar, algumas marcações começam a se repetir e vão sendo assumidas.

O ensaio com a banda é apenas no dia, com a passagem de palco.

Décima quarta imagem – um outro feminino

Essa foto foi escolhida porque Iara se sente muito representada nela. Ela vê nessa imagem numa expressão do feminino que sai do estereótipo super sensual, ou da mulher barraqueira, corajosa e *baladi*, ou "menininha". Com nada disso Iara se identifica. E ela tem impressão de que esse lado mais sombrio não pode ser visto como beleza.

"Mas como professoras não podemos perpetuar a dança do ventre apenas como imagem da mulher bonita, gostosa e bem-sucedida. Que entra no palco, tem cabelo perfeito, corpo malhado, unhas perfeitas... essa pessoa da foto não daria essa sensação de mulher bem-sucedida, é outro feeling. *Que é um* feeling *possível para mim do feminino."*

Esse foi um trabalho muito bem recebido pelo público e isso é importante para Iara, mostrar essa outra possibilidade de feminino com a técnica oriental.

Décima quinta imagem – uma alegoria do que é ser bailarina

Em um momento que já não queria mais participar dos mecanismos de mercado, Iara foi convidada a estampar a capa de uma revista famosa no meio. A experiência foi mais interessante que o resultado. Ela tem uma visão crítica sobre essa foto

"Essa capa é muito... então uma... afirmação desse padrão de qual mulher pode dançar dança do ventre. A mulher bem-sucedida. Cabelo no vento..."

Essa capa, Iara considera uma alegoria do que é ser bailarina:

"Se eu saio na capa de revista, sou famosa, se tenho padrão, eu estou arrasando..."

Desde 2018, Iara considera não depender de nenhum esquema e realmente trabalhar do jeito que gostaria de trabalhar.

D.2.3. Síntese preliminar

Como profissional inserida no mercado da dança do ventre, Iara relata ser um caminho solitário, em que precisa assumir multifunções por não poder contar com apoio em instituições, na comunidade de dança acadêmica e de dança do ventre, bem como de amigos ou familiares. O corpo aparece como um campo a ser vivenciado profundamente em seu potencial expressivo e artístico, assim como também é um instrumento de trabalho que precisa cumprir algumas funções.

A dança aparece como atividade de experimentação, expressão e habilidades. Com virtuosidade, agilidade e embasada numa insistência com trabalho corporal. Os movimentos são integrados. O improviso é como acontecem as performances de dança, a partir de uma profunda relação com o corpo, com a música, com o momento presente.

Iara prefere utilizar o termo "dançar oriental". A dança oriental são oitos, ondulações e braços e uma forma desconstruída dos estereótipos da dança do ventre, uma dança aprofundada e em consonância com a temporalidade do corpo que dança. Entende a dança oriental como a forma que cada mulher se relaciona com esse corpo e como o corpo é inserido na cultura. E que é uma dança marginalizada dentre outras artes e dentro da dança.

Entende o feminino como algo mais amplo do que algumas caricaturas que são vendidas. Os padrões que são impostos na dança do ventre, e com os quais não se identifica, são o da hiper sensualidade, da "bonitinha", sorridente, bem-humorada, bem-sucedida, com cabelos ao vento. Também tem as caricaturas da mulher barraqueira, corajosa, "baladi", com os quais não se identifica.

O figurino é entendido como algo que se transforma com o tempo, como a moda, mas tem alguns estilos que conferem uma plasticidade que até para leigos são compreendidos como de dança do ventre. Geralmente, utiliza o figurino de duas peças (*badlah*). Na sua carreira, Iara cita 4 pessoas muitíssimo importantes, que foram seus aliados na sua trajetória: três bailarinas e um músico. Os músicos foram colegas de trabalho, sendo um deles um importante aliado, mas relata a sensação de uma desvalorização social do trabalho de dançarina em relação a de músicos em alguns ambientes de trabalho.

Beleza e "mulher bonita" são ideias que aparecem no contexto de comercialização da imagem e são, para ela, prioridades questionáveis. Para sobreviver no mercado brasileiro, que é movido a festivais, competições e mostras, precisa ter muitas turmas regulares. Iara passou por todos os mecanismos do mercado até construir um caminho próprio independente deles, mas mantendo ainda alguma relação.

Quando Iara dança, é perceptível o quanto o público fica hipnotizado: é impressionante ver suas habilidades técnicas em relação com a música. As performances que assisti eram improvisos de *taqsim*. Deixando a plateia silenciosa e suspensa do tempo linear horizontal, ela nos convidava para uma espécie de aprofundamento vertical na temporalidade. É criativa sua forma de se relacionar com a música não só pelo seu amplo e virtuosíssimo repertório técnico, mas pela forma como ela escolhe nos mostrar a música pelo seu corpo, nos fazendo escutar uma música muito particular através daquela dança, criando um momento muito singular.

D.3. Núbia – Uma *Almeh* brasileira

"Aquele palco enorme foi preenchido quando ela fez o tempo parar no prolongamento de uma nota de violino e começou um momento muito grandioso da música em que, em vez de fazer deslocamentos como é de costumo das bailarinas, ela ficou ali, sem se deslocar, shimmando. Suas habilidades técnicas, muito elaboradas, parecem um detalhe perto da história que ela está vivendo no palco."

(Relato do meu diário de campo. São Paulo, 17 de novembro de 2018)

"A primeira vez que a vi, senti um estranhamento muito grande. Não lembro de mais nenhuma performance daquele dia, só a dela. E quanto mais fui estudando e apurando minha sensibilidade estética para a esse universo, mais eu fiquei encantada por sua dança. Assim como esquimós conseguem ver diversas tonalidades de branco, a dança de [Núbia] vai ficando mais interessante quanto mais profunda for sua sensibilidade estética para o que chamamos de "estilo egípcio". Pessoas se apaixonam por sua dança de cara pelos mesmos motivos que outras rejeitam. Eu, particularmente, fiquei curiosa. Porque eu nunca tinha visto ninguém dançar daquele jeito. E quanto mais fui a conhecendo, em paralelo aos meus estudos, o encantamento e admiração só foram aumentando...

Nesse show, tentei me posicionar de modo a conseguir fotografá-la de frente. (...) Quando ela entrou, sua presença parecia um ímã para o olhar. E, enquanto a observava, via uma mulher que me ensinaram a não ser... e logo percebi que essa mulher nunca existiu. Eu estava diante de [Núbia], uma dançarina muito generosa na sua entrega. E eu a admiro profundamente.

Não só eu a admiro. Observo os olhares do público. Estão todos com ela e, ao mesmo tempo, em algum outro lugar."

(Relato do meu diário de campo. São Paulo, 10 de maio de 2019).

D.3.1. Trechos relevantes da primeira entrevista – síntese comentada

Um encontro casual com a dança do ventre

Quando Núbia tinha 20 anos e estava procurando por fazer uma atividade física, uma amiga lhe sugeriu dança do ventre, dizendo que era a cara dela. No dia seguinte estava de folga, foi ver o lugar sugerido por sua amiga, se matriculou e nunca mais saiu da dança. Inicialmente, não tinha nenhum interesse profissional. Núbia gostava de escrever, já tinha composto música, participado de festival...

"Então eu achava que era super intelectual, o meu interesse era por música de intelectual, literatura de intelectual... e eu achava que dançar, trabalhar com o corpo era coisa para um outro tipo de mulher. Não eu. Eu fui fazer dança do ventre para curtir mesmo, para fazer alguma coisa pro corpo."

Quando lhe perguntei sobre o que seria esse outro tipo de mulher, ela me respondeu:

"Naquele momento, na minha ignorância, mulheres fúteis... que fossem... que tivessem bom humor, que fossem... sei lá... que fossem não eu. Que não fosse eu. Outro tipo de mulher que não era eu, (...) umas mulheres mais "passivinhas", eu tinha essa impressão vendo dança assim... que era... sei lá, mulheres delicadas, era um conjunto de coisas que parecia que nada daquilo cabia em mim, de ver as brasileiras que praticavam na época."

Essa ideia de mulher fútil é muito presente no imaginário coletivo acerca de mulheres que trabalham com o corpo. Mas se nada daquilo parecia caber nela, algo a fez ficar. Foi a música e a inspiração e admiração por sua primeira professora, que é descrita como uma mulher de alma profunda, culta, sensível, inteligente, intuitiva, bonita e generosa. Essa professora, que aqui chamarei de Silvia.

"Ela falou assim: "deixa eu te falar, você tem um talento muito... muito raro assim, é natural pra você, você vai vendo o movimento, vai fazendo assim... não tem dificuldade, você vai voar muito mais alto do que eu.". Eu falei "olha [Silvia], com todo respeito a sua profissão, eu não quero voar pra lugar nenhum não, eu só quero dançar". Ela deu uma gargalhada assim e falou "ah é? Tá bom. Então você pode ir abraçar o seu destino, fazer sucesso, ganhar dinheiro, virar uma grande bailarina ou ser a rainha do baile da terceira idade. Porque a dança está em tudo em você. Você é bailarina." E, imagina, "eu era bailarina". Eu tinha conexão com tudo que era arte menos dança. Eu cantava, tocava piano, eu escrevia, eu rabiscava umas coisinhas, desenhava, gostava de umas coisas... dançar eu dançava porque eu dançava, eu danço desde que eu nasci. Qualquer coisa assim, vivia dançando, mas nunca imaginei... não cruzava as duas coisas em mim, o prazer de dançar com a possibilidade de ganhar dinheiro com aquilo. Pudor, sei lá o que era..."

As bailarinas árabes

Sua professora a levou para um lugar que vendia VHS de bailarinas árabes. Até então, Núbia só tinha visto bailarinas brasileiras de dança do ventre, com as quais não tinha nenhuma identificação. Silvia, então, pediu para Núbia VHS que tivessem Mona Said, Fifi Abdo, Suheir Zaki e Nagwa Fouad.

"aí ela [Silvia] pegou a fita, deu na minha mão e falou "você vê isso até morrer. Só isso que você tem que fazer. Presta atenção na Mona Said e na Fifi." Aí mostrou para mim o vídeo "a Fifi Abdo é essa aí". Quando eu vi o visual da Fifi Abdo, eu falei "não, peraí. Tá todo mundo errado menos eu. É o contrário. Porque as bailarinas do Brasil tinham na época um visual meio Cleópatra. A maquiagem era de papiro, era o cabelo liso e franja reta, as imagens da Casa de Chá onde eu estudava era tudo papiro, a própria [Silvia], que tinha um visual diferente, era pequena, magra, branca, cabelo bem vermelho até a cintura de franjinha reta, ela é assim até hoje... então eu olhava aquilo e não tinha nenhuma comunicação comigo. Quando eu vi a Fifi, eu falei "peraí, tá mais pra mim do que pra elas, é o contrário". A Mona Said a mesma coisa, as mais gostosas de cabelo duro, morena, eu falei "não, mano, os caras tão me enrolando."

E aí a [Silvia], de novo, falou para mim assim: "[Núbia], o que a gente faz aqui na Casa de Chá é assim, uma representação próxima do imaginário que as pessoas têm sobre dança do ventre. Isso aqui é um lugar de performance, e não de dança tradicional. O seu trabalho não tem nada a ver com isso, você é uma bailarina árabe. Então nem assiste dança aqui. Nem assiste dança aqui que isso vai atrapalhar seu", aí eu falei pra ela (...) "mas as egípcias, a dança delas é sensual, é poderosa, é para fora, uns (...) mulherão, e aqui é um negócio meio..." e ela falou "então, mas o que a gente faz aqui não tem nada a ver. É uma coisa que o brasileiro deseja ver antes de saber o que é dança do ventre, é a gente. ***O que você faz é o que a dança do ventre de fato é."*** *Isso em 1991. E aí ela me deu essa fita e eu muito obediente vi até morrer e me apaixonei loucamente por música árabe e dança do ventre, e aí eu comecei a querer dançar direito, a querer dançar bem. Eu lembro de querer isso antes de querer ser bailarina."*

Nessa época ainda não existia YouTube e o acesso a vídeos de bailarinas egípcias ainda era muito restrito. E nesse trecho há uma relação entre o que de fato a dança do ventre seria e a dança das bailarinas egípcias. Elas eram as referências mais significativas para conhecer o que era dança do ventre, e até hoje são. Depois do encontro casual com a dança, o encontro com as dançarinas do Egito[92] e a música árabe foram inspirações fundamentais para que ela quisesse se aprofundar nesse universo.

Uma *Almeh* brasileira

Núbia, além de dançar, também estudou pintura, escultura, piano e, atualmente, canto. Combinado com seu árabe praticamente fluente, ela canta peças árabes. Além disso também

[92] Entre as dançarinas citadas por Núbia, estão Fifi Abdo, Nagwa Fouad e Mona Said. No seguinte link, segue uma playlist com uma performance de cada uma delas: https://www.youtube.com/playlist?list=PLyFB010vKsqgBTFg9efs8H26KefoU6BXl (acesso em 18 de setembro de 2020)

estudou teatro e, todos esses recursos expressivos, ela busca inserir de alguma forma nas suas aulas. Começou a dar aulas com 15 anos de idade. Por conta dessa bagagem artística, Núbia me remete à figura da *Almeh*, uma classe de mulher artista que foi por muito tempo prestigiada. Significa "mulher culta" e há registros de que algumas cantavam e dançavam. Além disso, as *Awalim*, como já comentado, performava nos haréns para o público estritamente feminino.

Núbia canta, dança, é muito culta e, apesar de performar para os mais diversos públicos, diz que seu lugar preferido de performance é no seu estúdio, com suas alunas, um espaço majoritariamente frequentado por mulheres.

Relação com os músicos

Os trabalhos de Núbia com banda ao vivo sempre foi com músicos de famílias árabes. Com eles, trabalhou em restaurantes, bares e cabarés. Sempre houve respeito e até hoje mantém amizade com a maioria deles. Na década de 1990 havia muita demanda por show de dança do ventre e o volume de trabalho era imenso.

Transformar para alcançar uma dança - Exigências estéticas do mercado

"Eu arrumava trabalho porque a [nome de uma bailarina] falava: "Tem uma menina aí que é gostosa, morena, coxão, cabelo até a cintura". Era isso. Você começava a trabalhar assim, porque você era gostosa, morena e tinha coxão. Bailarina loira no Brasil tinha uma."

Núbia começou a trabalhar numa época em que ainda não havia festivais de dança do ventre. O trabalho acontecia predominantemente no circuito de bares e restaurantes, com público pagante.

"Mas tinha essa exigência [estética]. (...)tinha mulheres que era aquele sonho árabe mesmo: cinturão, quadril redondo, cinturinha, peitão, cabelo por aqui [quase no quadril] e não precisava de uma técnica, mas aí precisava ser maravilhosa. E tinha mulheres normais, como é o caso da maioria de nós, que vai atrás de um visual que fique parecendo artista para poder trabalhar. Mas o cabelo loiro, de um modo geral, cabelo pelo ombro ali não trabalhava. De jeito nenhum. Até hoje não trabalha, né? O que é feio e o que é bonito, na opinião de quem consome o negócio, todo mundo sabe. Verdade. Só que todo mundo finge que trabalha. Mas trabalhar, trabalhar... Se você for ver eu, [nomes de bailarinas famosas no mercado]. O que a gente tem em comum? Todo mundo é magra, cabelo comprido. Então é uma lógica que ninguém quer perceber, mas o sucesso com a grana e com longevidade depende 50% da sua aparência. No mínimo. Não tem no Brasil mulher feia apresentando jornal, sequer. No Brasil não, o Brasil não tolera. Então na discussão o que é feio, o que é bonito, não é da minha conta.

Nesse momento, Núbia deixa bastante evidente o peso de uma ideia de beleza para se trabalhar no mercado do entretenimento e de como o padrão de beleza é uma ficção forte que atravessa o corpo das mulheres no Brasil.

Uma dança de "puta"?

Enquanto na década de 1990, Núbia relata situações em que como profissional foi confundida com prostituta, e que havia bailarinas envolvidas com a indústria do sexo e da pornografia, atualmente ela entende o mercado como extremo oposto:

"[Hoje] é mais fácil você ouvir: "Minha avó também dança" do que esperar alguém -- sei lá -- tirar a roupa no final."

A confusão naquela época, fazia ela se perguntar se ela era "puta":

"... eu pelo menos, questionava: "Será que eu não sou puta então?". Mas aí eu pensava: "Não, mas eu não sou puta". "Mas isso que eu tô fazendo já não é trabalho de puta?" Sabe, assim? Tinha esse autopreconceito. Meu "demonião" mesmo foi esse aí. Para mim, sempre foi."

Ela mesma sentia ter um certo preconceito com o trabalho de dançarina do ventre. Quando perguntada sobre com que trabalhava, ela respondia sempre a profissão de seu outro trabalho.

"Então o desejo que eu não tinha eu continuei não tendo já sendo bailarina, eu não queria ser bailarina. Eu continuei gostando de dançar. E ganhava dinheiro, muito bem, com isso. Só que ser bailarina em tempo integral eu demorei (...) 17 anos para ter coragem de ser bailarina."

Ser Mulher

Núbia relata vir de uma família muito machista e ter sido cobrada a ter uma atitude "de macho". Ao mesmo tempo que gostava de dançar e desfilar quando pequena, ela aprendeu a montar a cavalo, a dirigir com 12 anos de idade e a atirar.

*"Então acho que essa macheza em mim é assim torta, sabe? Ser mulher na minha família significava ser um monte de coisa que não me interessava: servir, apanhar, ser passiva, ficar em casa, boazinha. Então, o que é descobrir esse feminino em mim, até que ponto vai e abrir o que em mim? Então lá no inconsciente, assim, eu acho que eu tinha um medo do ca***** de virar uma mulher. Porque a minha postura imediatamente anterior, agressiva, machona era muito funcional para a minha vida. Para uma menina em uma família cheia de homem que mora na perifa. Era maravilhoso. De repente eu era uma mulher sorridente que rebolava, mano. É muita… aí eu fiquei com muito medo daquilo que eu estava virando. Medo era… uma insegurança minha de tudo quanto é jeito. Mais do que as atitudes… infinitamente mais do que as atitudes das pessoas. Sabe por que, Bia? As atitudes das pessoas que me incomodam, eu combato, pessoal e imediatamente desde que eu nasci. Eu nasci assim."*

Conexão com a música e cultura árabe

"Eu acho que a música... a música, na verdade, é… a música como um todo é importante para a minha vida. Eu preciso de determinadas coisas, eu tenho uma coleção de discos internos que eu tenho que ouvir de quando em quando, cada um por motivos especiais.

E a música árabe, por incrível que pareça, apesar de eu não ser árabe, é uma coisa que me conecta demais comigo mesma. Sabe assim? Com a beleza mais belezuda do meu trabalho eu lembro quando eu ouço uma música maravilhosa."

Núbia foi diversas vezes ao Egito, onde estudou idioma árabe e dança, assim como também onde foi convidada a dançar e lecionar em grandes festivais. Todo seu trabalho está atrelado ao estilo egípcio e à compreensão da dança do ventre como uma dança árabe. Para isso, ela entende ser importante a conexão com a música e saber árabe:

"Eu acho… eu sinceramente não consigo imaginar uma bailarina estilo egípcio que não saiba árabe. Fica um pouco travestido. Tem algumas bailarinas que trabalham com interpretação sem saber (...) árabe, fica um pouco travestido. Eu acho que é isso, leitura musical, prioridade técnica. Esse é o jeito que eu entendo como árabe. Só que a dança do ventre, aí é que tá. O caminho que a dança do ventre está fazendo é que é diferente neste momento. Está deixando de ser uma dança árabe. E o que eu chamo de deixar de ser uma dança árabe? As maiores… agora que não tem como falar de dança do ventre sem falar do mercado, né? O mercado, as mídias, as redes sociais e tal, e quem está mais bombando não são mais as mulheres árabes. São gringas."

"Russalização" do mercado internacional e diferenças com mercado nacional

Núbia relata sobre o sucesso de bailarinas russas no mercado internacional, sendo convidadas para dançarem e lecionarem em vários lugares do mundo, inclusive no Egito. Uma dança que ela descreve com os atributos de "Força, impacto, juventude, tônus muscular, disposição e entretenimento" e também com um certo exagero na composição visual da maquiagem e figurinos.

"Não existe dança do ventre "mística" na Rússia. No Leste Europeu, na Ucrânia. Bailarina lá é treinada para competir, para ganhar competição, para ser exímia técnica e trabalhar."

No Brasil atualmente, diferente do que aconteceu na década de 1990, Núbia observa uma tendência oposta à da alta competitividade entre bailarinas e da exigência estética para se trabalhar com dança do ventre.

"Então o que… para que que serve a dança do ventre? Para que servia a igreja no Brasil? A igreja servia para isso, para acolher as almas das pessoas e aí a igreja começou a fazer papel de Estado e agora a igreja quer virar Estado. Então a bailarina fazia papel de professora de dança, de entretenimento, de beleza, classe, feminilidade. Agora ela está começando a pegar o papel de mãe da menina. Ela está pegando o papel do padre da menina. Do psicólogo da menina. Aí não dá tempo, né? De dançar. Fazendo tudo isso."

Dançar. Nada mais.

Por fim, Núbia conta a história do "Zé Peixe". O Zé Peixe, nascido em Aracaju, é um prático e nada desde que nasceu. Ele passa mais tempo na água do que fora. Já salvou cerca de

50 pessoas nadando e, quando entrevistado por um jornal, lhe perguntaram o que ele teria para dizer ao Brasil.

"Aí ele respondeu: "Ah, deve ter mais coisas, né? Do que as medalhas que a gente anda falando… não sei, não lembro não… Eu não tenho nada a dizer para o Brasil. Eu nado" - Não vim ao mundo dizer nada para o Brasil, eu vim ao mundo nadar - E foi isso que eu pensei. Preciso de um pouco mais dessa consciência do Zé Peixe de que eu vim ao mundo para dançar. E não para dizer ao mundo, eu posso até fazer isso, mas isso precisa estar num plano muito longe do meu plano original que é dançar bem. Meu plano original é dançar bem. eu tenho que manter esse plano original que é a única coisa que me sustenta quando eu não tenho nenhum motivo para continuar na dança do ventre. É justamente isso. Dançar. Nada mais. Nem a grana, nem a fama. Não tem nada além do ato mesmo de dançar."

D.3.2. Síntese dos comentários na entrevista final a partir das imagens selecionadas pela participante

Em vez de falarmos foto por foto, a entrevista final com Núbia aconteceu por blocos de imagens que representavam categorias importantes na sua experiência profissional.

Egito

Em fotografias com bailarinas egípcias famosas e dançando nos palcos do Egito, Núbia considera como imagens muito significativas da sua carreira, relacionadas ao reconhecimento artístico de sua dança perante outras(os) artistas que também trabalham com estilo egípcio. Diferentemente de outras(os) convidadas(os) estrangeiras(os) nesses festivais, Núbia relata ter sido chamada exclusivamente por seu trabalho, sem ser patrocinadora do evento e sem levar grupo de alunas. Foi pessoalmente convidada pelas organizadoras dos dois maiores eventos do Egito exclusivamente pela sua dança.

Mas, atualmente, não considera o Egito o tempero fundamental para seu trabalho.

"Porque o Egito só tem russa dançando Shaabi. *Até mesmo o que os egípcios dizem que é importante na dança, não acontece mais nem no Egito. (...) Os egípcios não tinham ideia de que existia tanta bailarina estrangeira boa. Eles não confiavam na capacidade de estrangeira dançar. Isso até o concurso da Dina, que subiu [nome de bailarina russa] e a [nome de bailarina russa]. E eles ficaram impressionados... elas tocam tudo... meio que quebrou as pernas... eu pegava taxi lá, por ser muito quente, e às vezes dava uma volta a mais, e era ouvindo Umm Kulthum ou ouvindo o Alcorão. Eu aprendi muito desse jeito, em táxi. Agora só toca Alcorão ou* shaabi*."*

Shaabi é um gênero musical da classe popular que se desenvolveu a partir do estilo *baladi*. Se originou na década de 1970 no Cairo e o conteúdo de suas letras podem ter teor político e podem também ser humoradas ou ter duplo sentido.

As músicas de Umm Kulthum também refletiam as emoções populares da sua época, de classes não hegemônicas, com temas de amor e fé em vez de uma linguagem militar e metáforas sangrentas, durante o regime nacionalista de Nasser. (PALLESEN, 2017, p. 50). Mas sua música está inserida no universo *"tarab".*

> *With her concept of 'the politics of emotion', Sara Ahmed argues that emotions are cultural productions and that they are politicized (Ahmed, 2004). Emotions, she states, shape the surface and boundaries of individual and collective bodies. Umm Kulthum's love songs shaped the collective bodies within the nation through an emotional language and through her performances, which evoked and encouraged emotional responses from her audience. When Umm Kulthum performed her songs, she aimed at creating Tarab among her audiences, and she had special techniques to stress climax of the songs as well as voice techniques which encouraged the audience to respond. In recordings of her concerts, people's responses are a crucial part of the soundscape. They can be heard yelling and cheering with words such as Asima ala asima ("Very great") and Allah ("Oh my god"). Kulthum's performances, in this way, became shared experiences of emotions of many Egyptians. Before and after great events, Umm Kulthum's voice sounded in homes, cafés, and other public and private spaces and reminded people of love and pain as natural ingredients of Egyptianness. This does not mean that the romantic songs were produced to serve as propaganda for Nasser's social engineering projects as such, but they reflected discourses of their time and worked as a politics of belonging that evoked feelings of belonging.*[93] (Ibidem, p. 33).

Núbia entende que a dança do ventre, nesse momento no Egito, voltou a ser o que era em outro tempo, servindo principalmente como entretenimento para homens.

Sobre "estilo egípcio", Núbia comenta como surgiu e sobre como ele está sendo usado hoje:

"Esse nome "estilo egípcio" surgiu quando a Jillina fez sucesso, a Saida, quando bailarinas não árabes, que não tinham leitura árabe da dança do ventre, fizeram sucesso, então esse termo surgiu quando surgiram outros estilos...

Não tem samba brasileiro... mas(...)se por acaso crescesse, talvez pintasse a denominação estilo brasileiro. Atualmente, na minha percepção, o que vocês estão chamando de estilo egípcio é (...) over, extremely strong, colorful shit, unha verde limão com sombra pink,e aquela dança que parece que a pessoa vai morrer, não tem nenhuma naturalidade... vira

[93] Tradução livre: "Com seu conceito de "política da emoção", Sara Ahmed argumenta que as emoções são produções culturais e que são politizadas (Ahmed, 2004). As emoções, afirma ela, moldam a superfície e os limites dos corpos individuais e coletivos. As canções de amor de Umm Kulthum moldaram os corpos coletivos dentro da nação por meio de uma linguagem emocional e de suas performances, que evocaram e incentivaram respostas emocionais de seu público. Quando Umm Kulthum executou suas canções, ela teve como objetivo criar Tarab entre seu público, e ela tinha técnicas especiais para enfatizar o clímax das canções, bem como técnicas de voz que encorajavam o público a responder. Nas gravações de seus shows, as respostas das pessoas são uma parte crucial da paisagem sonora. Eles podem ser ouvidos gritando e aplaudindo com palavras como Asima ala asima ("Muito bom") e Allah ("Oh meu Deus"). As performances de Kulthum, desta forma, tornaram-se experiências compartilhadas de emoções de muitos egípcios. Antes e depois de grandes eventos, a voz de Umm Kulthum soou em casas, cafés e outros espaços públicos e privados e lembrou as pessoas do amor e da dor como ingredientes naturais do egípcio. Isso não significa que as canções românticas foram produzidas para servir de propaganda para os projetos de engenharia social de Nasser como tal, mas elas refletiam os discursos de sua época e funcionavam como uma política de pertencimento que evocava sentimentos de pertencimento."

uma cópia dela mesma... é fake... isso acontece com todo artista... eu percebi que meu trabalho estava uma repetição das coisas que as pessoas acham que é bom.

Uma fama estratosférica te coloca numa situação de risco ao que as pessoas esperam de você. O personagem mata a pessoa..."

(...) se fosse verdade que tem um monte de regra para cumprir... E para ganhar quanto? Eu para seguir um monte de regra e fazer de acordo com establishment, quero 3000 reais para sair de casa para dançar. Como não vão pagar, vou continuar fazendo o que eu quero."

Pessoas importantes

Uma bailarina muito famosa e muito amiga de Núbia costurou sua carreira toda. Dando toques, apresentando músicas e contatos. Quando foi ao Egito, Núbia ficou quarenta dias em sua casa e acompanhou sua rotina de trabalho. Ela aparece numa fotografia junto com outras 2 bailarinas egípcias importantes. Além disso, em outra foto com profissionais egípcios, ela comenta sobre o caso de um dançarino:

"O [nome do dançarino] tem esposa e filhos. Se o cara mora no Egito ele tem que ter mulher... o [nome do dançarino] já foi preso acusado de ser homossexual. Rasparam a cabeça dele... depois disso ele passou a apresentar família.... cortou cabelo... foi gente de dentro do [nome de um grupo artístico] que denunciou, dele de saia e cabelo comprido, enquadraram ele em prostituição. Porque ele dançava travestido..."

Continuando a falar sobre sua experiência no Egito a partir das imagens, Núbia diz que, se não fosse Dina Talaat, ela não seria bailarina. Que ela é a razão de sua existência artística, junto de sua primeira professora.

O idioma árabe

Em uma imagem, há o estudo da letra de uma canção árabe, todo em lápis. Sobre o aprendizado do árabe, Núbia que relata que nasceu do incômodo de não entender as músicas que escutava:

"Nasceu de 2 incômodos: não estou entendendo nada e ninguém está se importando com isso, e isso não é possível.

Assim que virei bailarina... hoje em dia falo, leio, escrevo e continuo fazendo aula.

Para mim, particular, num critério pessoal, que não serve para mais ninguém. Para mim é fundamental, eu não dançaria como eu danço sem falar árabe. Se eu acho que todo mundo deveria... acho que todo mundo deveria tomar mais água, ter mais consciência política, ter relação razoável com o próprio corpo, permitir q as pessoas ficassem peladas, mas para quem paga para ouvir minha opinião, eu ensino árabe. Adoro a língua, peguei amor, acho lindo, estou começando a escrever texto mais político, a criar em árabe, sabe. Outro patamar que não tem mais a ver com letra de música, nem ser bailarina."

Dançar para contar histórias

Núbia, além de dançar, é contadora de histórias

"[Estudei árabe] para que eu possa me conectar com aquela história. Toda arte... a arte que eu produzo, se eu for falar das esculturas, é uma história, o quadro é uma história, uma vez uma artista plástica avaliou meu quadro, ela é holandesa, ela falou que é artista plástica e terapeuta, trabalha com condenados, e ela estava contando que trabalha com recuperação de viciados e tal, e olha o preconceito, eu não estava esperando grandes coisas do trabalho dela. E é um trabalho foda, e quando eu vi, eu perguntei se ela se incomodaria dela ver minhas coisas. E ela falou que sim, com prazer, aí mostrei algumas telas e esculturas, e ela pediu para ver um vídeo dançando. E depois que vi o vídeo, ela disse com segurança: você é contadora de histórias. Você conta através da pintura, da escultura, através da dança. O peso de tela, essa coisa acadêmica, porque a tela é uma história e ela é pessoal, ela é real. Como vou contar com o corpo uma história que não conheço? Eu não ia conseguir interpretar aquilo sem entender... se eu dançasse música grega, eu falaria grego certamente... e tem esses artistas que tem generosidade de dizer quem você é.... então a construção de um artista não vem de um desejo interior... tem um impulso, mas você não reconhece necessariamente esse impulso, são os professores que vão lapidando até você chegar em você mesmo...

Dança tem a ver com contar histórias e cavar camadas mais fundas nas pessoas... eu não compreendo a dança do ventre como somente um momento de beleza e alegria na vida das pessoas, gosto da ideia e recebo feedback disso, da pessoa sair do show meu das pessoas saírem provocadas..."

A dança do ventre é um disfarce

Núbia conta alguns relatos de alunas que falam sobre funções não manifestas da sala de aula, latentes, como a solidariedade entre mulheres e a possibilidade de ressignificar o ser mulher.

"Teve uma menina que me escreveu há um mês, aluna nova de curso, algum ciclo teórico, e mandou mensagem depois, falando "[Núbia], espero não estar te incomodando com isso, mas tenho desejo insuportável de compartilhar com você." Essa menina é de família militar e se casou com homem militar indicado pelo pai, também de família militar. Ela separou do cara, e o pai a obrigou a voltar. Ela voltou e, quando ela separou, o pai cortou relações com ela. O pai era mais próximo do ex-genro do que dela. Depois que o pai morreu ela ficou livre e ficou com outro cara. Mas o ex dela matou o cara com quem ela estava e ele se matou depois.

Essa mulher me disse: "hoje foi a primeira vez que senti algum contentamento em ser mulher depois de anos. Fazia 10 anos que eu não via graça nenhuma em ser mulher. Carrego 3 cadáveres comigo...". Eu falei que sou filha de um pai violento, não morreu de repente, ficou 40 dias no hospital revivendo a própria obra, e uma das coisas fundamentais foi pedir perdão para minha mãe. Acredite...

Ela não se sentia viva... eu falei que não tinha opção: tem viver, e tem morrer... só dá pra fazer isso. (...) Então não dá para ficar "nude" fazendo braços... esse é meu trabalho e a dança do ventre é um disfarce... é um super herói do contrário... eu confio muito na arte...

[Nome de outra aluna] me disse que começou uma coisa: foi um processo na quarentena na minha casa [se referindo a sua escola] e isso se revelou.... ela disse ter uma sensação de que se sente livre para fazer o que quiser, e se sente acolhida e protegida na minha casa..."

Trabalhando com músicos

"O [nome do músico], antes dos outros acreditarem, ele já acreditava em mim... a gente ficou amigo muito rápido, a gente é parecido, ele é despachado, sincerão, boca suja, adoro ele, a gente sempre se deu muito bem, ele tinha um jeito de tratar as mulheres, os homens, e um jeito de me tratar.

Eles [músicos] não me tratam que nem eles tratam bailarina de modo geral, é mais familiar... como mulher da família.... eles carregaram muito meu nome. Todo mundo que pergunta de aula, ele fala da [Núbia]... os músicos foram muito importantes para essa ascensão minha... ele dizia "a [Núbia] é outra coisa", por causa do meu ouvido [musical], tem esse respeito dele...

Hoje em dia, todo mundo se trata como se fosse de plástico... mas antigamente tinha um jeito mais... sedutor... galante... de lidar com bailarina..."

Núbia diz não trabalhar mais atualmente no mesmo esquema que no seu começo de carreira, em bares e restaurantes. Quando lhe perguntei o motivo:

"Acho falta de respeito... comecei a pegar muito camarim com aluna e isso me dá certo semancol.... em 1998 eu já estava lá... acho que tem que abrir esse espaço... e uma pessoa com minha experiencia, minha idade... não pode trabalhar nesse sistema, é coisa para bailarina mais jovem, mais perto do entretenimento do que da arte..."

Ela também relata que houve um impacto significativo no circuito de noite árabe com a Lei Antifumo do Estado de São Paulo que entrou em vigor em agosto de 2009.

"Não sobrevive balada árabe sem cigarro... e aí casou-se uma geração de árabes fervidos, sossegaram facho... a geração que veio depois vieram por caminhos diferentes, caras modernos sem conexão com dabke*, porque era coisa de velho, e nessa última leva, de pessoas conectadas com política, refugiados, outro rolê, que na minha opinião particular estão tomando uma grana de outro jeito, mas também com paixão pelo mundo árabe, mas a dança do ventre é vista pelos intelectuais como coisa de segundo nível...*

Perguntaram por que eu não danço no [nome de espaço cultural árabe] e a [nome da cantora que trabalha no espaço] disse que lá eles não gostam... que intelectual não gosta de dança do ventre..."

Nos espaços em que trabalhava junto com os músicos, perguntei como era a distribuição dos cachês. Na época, Núbia disse que os cachês eram bons, mas que os músicos sempre foram mais bem remunerados.

"Os músicos sempre ganharam melhor que a gente. Tem hierarquias dentro das artes... e geralmente homem vem antes e depois mulher...

Músico sempre recebe melhor que bailarina..."

Na convivência, Núbia relata ser até hoje amiga dos músicos com quem trabalhou na época em que dançava nos espaços de entretenimento noturnos e que, quando trabalhavam juntos, existia muito companheirismo. Em situações em que as bailarinas ficavam vulneráveis, era comum os músicos as protegerem.

Estúdio e alunas

Ao falar de seu estúdio e alunas, Núbia conta que aconteceu, assim como toda a sua carreira, sem sonho prévio, mas a partir das demandas que foram surgindo em sua carreira. O estúdio surgiu da ideia de resgatar um espaço de trabalhar entre amigas, na base da intuição, um espaço feminino em que as mulheres estão no comando. E o espetáculo da escola surgiu do desejo de produzir um show de dança do ventre que ela mesma quisesse se sentar para ver.

"(...)e mantem essa coisa da dança do ventre que junta tudo, velha, gorda, jovem, mas num padrão alto. Separei corpo de baile de aula. Por 6 meses por ano, o trabalho de aula ficava meio a meio... porque se elas vão dançar, elas não querem saber de aula, mas de ensaiar. Em outros espaços eu não poderia fazer essa exigência. Mas sendo um espaço meu eu pude. E tive corpo de baile."

As alunas são sua maior "dor de cabeça" e, também, sua maior felicidade. A aprovação delas é o que mais importa para Núbia.

"Semana passada, uma menina me mandou um vídeo pra avaliar... uma transformação, não só técnica, mas do quanto ela estava gostando... dança há 20 anos, e agora pela primeira se sente sendo ela mesma... de sentir liberdade total e ao mesmo tempo acolhimento... pra testar ela já testa as coisas muito além do risco, peladas, com coisas estranhas, que não são naturais no mercado e elas vão nessa segurança que se der uma merda, a [Núbia] está aí e vai falar... essa confiança absoluta das alunas, de que se eu fizer elogio é sério, e se fizer crítica também."

Militância

Em 2018, na época das eleições presidenciais, Núbia ficou extremamente incomodada com a postura de bailarinas em um festival. No dia seguinte, foi para a Paulista protestar contra Bolsonaro. Ela considera incoerente mulheres que fazem uma dança que, historicamente, é dança de entretenimento e, também, considerada "dança de puta", votarem nele. Usando suas redes, passou a fazer uma militância contra Bolsonaro, manifestou seu voto publicamente, participou das manifestações que tiveram.

"Era questão de sobrevivência [a militância]. Se eu não fizesse nada, eu ia morrer... o que me manteve de pé foi fazer esse papel, eu tinha que estar em ação... muita gente falou que eu corria risco de perder dinheiro, trabalho..."

Núbia aponta uma fotografia em que está cercada de adolescentes, em uma ONG de jovens-aprendizes, em que foi chamada para palestrar sobre feminismo. Ela foi falar de um "outro feminismo":

"Para falar de outro feminismo.... que meninos nascem bons... para falar que existe um machismo institucional... e para falar que eu sou uma menina que veio de família violenta, de analfabetos (...) e dar outra referência. (...) Rezo muito, me preparo muito, porque tenho esperança de que de 100 pessoas, uma menina pelo menos saia com peito mais erguido...

Artes

Núbia trouxe imagens de outros trabalhos artísticos, uma pintura e uma cena esculpida. Quando estava em 2009, em Paris, viu no Museu D'Orsay e no Louvre esculturas que impactaram muito sua ideia sobre arte. Quando viu a transparência da pedra, como tecido, pensou que queria fazer aquilo para o resto da vida. Nessa época queria largar dança do ventre, estava muito insatisfeita e desmotivada com os festivais de dança.

Em um determinado momento, Núbia teve um problema de saúde que era visível. Nesse período, buscou então uma professora específica de escultura. Quando chegou no ateliê, diferentemente das reações que as pessoas tinham quando a viam com o problema de saúde, a escultora não expôs nenhuma reação. Núbia falava com dificuldade e pediu desculpas à professora por sua condição, dizendo que estava feia.

"E ela me perguntou: "o que é beleza para você? O que será que você acha feio?". Depois eu vi que a conhecia de algum lugar. Em 1900 e alguma coisa, o marido dela entrou em contato com a casa de chá, para contratar uma bailarina, e eu fui contratada... e ela tinha memória maravilhosa daquela noite. Fiquei com ela por 5 anos. E essa cena [da escultura na foto], mulheres fazendo pão, eram mulheres que ficavam na esquina da minha casa no Egito... Pela escultura eu consegui relatar fatos... foi como se fosse um diário... eu não faço mais porque ela se aposentou.... e sem ela, eu não consigo... e essas outras artes mexeram no meu trabalho de bailarina e especialmente de professora...

A primeira peça que fiz, (...) eu falei para [nome da professora de escultura]: "não tenho ideia do que fazer"... ela disse: "deixa o barro, você só tira o excesso..."

Que é a relação com o espelho... fico experimentando, experimentando e depois resolvo e tirar o excesso."

D.3.3. Síntese preliminar

A partir das entrevistas, das imagens e dos diários de campo, algumas ideias são muitos fortes no trabalho de Núbia: um trabalho com dança do ventre focado no estilo egípcio, inspirado em bailarinas como Nagwa Fouad, Nabaweya Moustafa, Fifi Abdo, mas, principalmente, na bailarina Dina Talaat, sua maior referência. Sua vida pessoal carrega uma bagagem de situações em que ser mulher significava ser vítima de violência doméstica. Para alcançar a dança, acabou por ressignificar ideias de "mulher", e atualmente acredita muito na potência transformadora de espaços estritamente femininos para que mulheres possam se expressar e ter uma relação criativa com a arte e consigo mesmas. Em seu relato, no passado ser mulher significava muitas coisas que não a interessava, e a dança do ventre acabou por ser em sua trajetória uma forma de experimentar ser mulher numa perspectiva ressignificada e, ao contar relatos de alunas que também têm essa experiência, chega a dizer que a dança do ventre é apenas um "disfarce" para esse outro processo de ressignificação que, não somente a dança, mas também um espaço feminino pode oferecer.

A dança é um modo de existir que esteve sempre presente na vida de Núbia. O encontro casual com a dança do ventre e seu envolvimento com a dança após conhecer as dançarinas egípcias, com as quais se identificou mais do que com as dançarinas brasileiras, abriu portas para uma profissionalização que aconteceu sem muito planejamento, e em decorrência da demanda por seu trabalho com dança num contexto em que havia um intenso circuito de entretenimento para a comunidade árabe em São Paulo.

A música é um elemento muito importante, e, para a sua dança, principalmente a música árabe. Núbia entende que a dança do ventre é uma dança árabe e egípcia. Seu aprofundamento no idioma árabe, suas várias idas ao Egito e seu reconhecimento como artista por dançarinas(os) egípcias(os), bem como seu relacionamento com ela(es), e com os músicos árabes-brasileiros compõem a experiência estética do universo profissional da dança do ventre de Núbia. Por vezes utiliza o termo "dança do ventre", noutras "dança oriental".

A ideia de beleza, tanto no sentido poético quanto no sentido de mercado também permeiam o trabalho de Núbia, que entende ter sido contratada, no início de sua carreira, também por sua aparência física. A exigência de "beleza" é um dado sobre o qual Núbia está consciente para se trabalhar nesse mercado e que, para ela, não foi um problema. Mas não entende a dança como apenas um momento de beleza, mas também uma forma de contar uma história e de provocar alguma coisa.

Os músicos de famílias árabes aparecem como aliados na construção de sua carreira. Mas nota-se uma diferença de valorização social quando se fala sobre a disparidade dos valores dos cachês.

Núbia também se relaciona com outros recursos expressivos, como artes plásticas, escultura e canto. Como professora de dança, utiliza desses recursos em sala de aula e, como bailarina, eles compõem seus processos artísticos.

É comum ouvir de seu público, e eu mesma como plateia já tive essa sensação, de que quando Núbia dança, ela nos faz escutar sutilezas e detalhes na música pelo movimento de seu corpo. Sua dança provoca uma percepção auditiva do que estamos escutando dando ênfase, através de seus movimentos, para instrumentos, notas e às vezes detalhes da música que, para quem não tem intimidade com a música, pode deixar despercebido. Convida o público a entrar naquele universo musical e, se for uma música com letra (cantada ou sua versão instrumental), ela nos convida a dar sentido e significado para aquela melodia, a partir do momento em que ela se faz presente com sua profunda relação com aquela música. Não se trata de coreografar: o que Núbia leva para o palco é um momento presente, improvisado, de relação com uma música com a qual possui uma extrema intimidade: já a escutou muitas vezes, já mapeou seus instrumentos, suas camadas. Se tiver letra, fez a tradução, buscou compreender a história e os sentimentos que estão sendo expressos.

Mas a ideia não é fazer uma tradução literal da música, e sim se relacionar com esses aspectos para contar sua própria histórias, expressar seus sentimentos, sempre referenciada numa estética do estilo egípcio: com movimentos elaborados de quadril, ondulações, oitos, redondos, shimmies, geralmente utilizando figurino de duas peças (*badlah*), ao som de alguma música árabe, cabelos compridos, olhos intensamente marcados pela maquiagem e uma leitura musical impecável que mostra não uma submissão à música, mas uma relação intensa com ela, mesmo que não seja com banda ao vivo. Ainda que a música seja uma gravação, Núbia explora criativamente as formas de se relacionar com as melodias, as vozes, as percussões, a orquestra. E, quando dança com a banda, acontece aqueles momentos em que você não sabe mais quem está fazendo a música: o corpo da bailarina ou os músicos. A disposição do público e suas expressões também compõem o ambiente e toda aquela experiência estética: batendo palmas, adicionam um som percussivo, quando choram de emoção, isso provoca os sentimentos da bailarina. Música, bailarina e plateia são como um todo.

Quando Núbia dança, o público costuma sair emocionado, fascinado ou provocado. Sua entrega em cena, repertório técnico apurado e domínio da música se misturam com as imagens de mulher que são projetadas em seu corpo. Imagens que vão perdendo sentido e ganhando outros, conforme ela dança.

D.4. Sofia – entre as palavras e o movimento

"Eu acompanho há alguns anos a dança de [Sofia]. E quando ela teve a oportunidade de trabalhar integralmente com dança, suas performances mudaram completamente. (...) Na plateia eu estava nervosa, aguardando o número que eu sabia que ela havia preparado tão intensamente. Quando ela entrou, concentração total. Sem a música começar, ela já trazia em sua presença a história que ia nos contar. A plateia ficou em silêncio, curiosa.

(...) Em meio a competições e números cheios de impacto e enormes sorrisos, num festival importante de dança do ventre, [Sofia] trouxe um clima totalmente diferente para o ambiente. A música contava uma história sofrida de amor. Naquela hora eu não sabia a tradução da música, mas a dança de [Sofia] me contou. Parte coreografada, parte improvisada, a dança toda era uma intensa relação entre a música, uma história, sua dança, aquele enorme palco e o público que, durante sua dança, parecia não entender aquela pausa poética entre tantas danças coloridas, sorridentes e impactantes. Foi um respiro."

(Relato de meu diário de campo. São Paulo, 28 de setembro de 2018).

"Esse foi um show todo produzido por ela, apenas com bailarinas convidadas por ela. Em cada entrada, [Sofia] mostrou um aspecto de si diferente, passeando por diversos sentimentos e humores. Sua presença de palco, muito marcante, nos convoca a olhá-la constantemente. A cada apresentação, seu repertório técnico parece mais criativo e mais profundo. É uma bailarina em início de carreira que está muito compromissada em evoluir tecnicamente, então a cada show que a vejo, observo uma dança com repertório incrivelmente mais desenvolvido."

(Relato de meu diário de campo. São Paulo, 10 de maio de 2019).

"O shimmie dela era como um lamento. A vibração de seu quadril era como se fosse uma voz tremida de sofrimento. Não sei se ela viveu essa história triste. E não sei se isso importa. Sei que naquele momento, aquele sentimento era de verdade: estávamos todas vivendo uma dor emocional... a dor estampada no seu quadril vibrante".

(Relato de meu diário de campo. São Paulo, 10 de dezembro de 2019).

D.4.1. Trechos relevantes da primeira entrevista – síntese comentada

Desejo por uma dança diferente

Sofia sempre dançou, mesmo antes de fazer aulas. Não sabe dizer se houve um momento em que começou a dançar. As pessoas na sua família, assim como ela, naturalmente dançavam

quando tocava alguma música. Entre 9 e 10 anos começou aulas de balé até que um dia se interessou por fazer algo diferente.

"E aí, enfim, rolou essa questão: dança do ventre ou tango. E a dança do ventre teve influência porque eu ouvia muito Beyonce, Shakira, umas cantoras pops e eu sempre gostei de música latina. (...). Então eu gostava da Shakira e acho que isso meio que mostrou a dança do ventre."

Com cerca de 12 anos, começou a pesquisar muito sobre dança do ventre. Mas na época, seus avós não a deixavam, diziam que era muito sensual para sua idade.

"Aí, nas férias eu consegui que eles deixassem eu fazer um mês porque uma tia minha pagou. Não lembro qual das duas, mas uma delas pagou pra eu fazer 1 mês e eu fiquei, meu Deus, é isso.

E assim, toda vez que eu ia para casa da minha mãe eu ficava ouvindo as músicas, eu via um pouco das aulas da galera com os véus... sabe? Com aqueles lencinhos de quadril... eu achava tudo aquilo lindo, eu achava tão bonito aquelas mulheres juntas, sabe? Elas estavam sempre rindo, se divertindo horrores, e eram na maioria mulheres mais velhas do que eu. Mas eu já tinha pesquisado o suficiente para saber que tinha criança fazendo dança do ventre. Eu ficava pesquisando o dia inteiro.

Enfim, eu já estava determinada sobre o que eu queria saber... minha modalidade preferida era espada... hoje eu nem gosto... mas na época eu queria dançar com a espada, era minha favorita, e, enfim... aí fiz um mês e depois não fiz mais, não me deixaram continuar e no final do ano saí do balé. Porque me revoltei mesmo: "já que não vou poder continuar na dança do ventre, não vou continuar nessa palhaçada não".

Aos 14 anos, sem apoio da mãe e dos avós, Sofia conseguiu apoio da tia, que ofereceu pagar por suas aulas de dança do ventre. Aos poucos, seus avós foram apoiando. No primeiro festival que participou, Sofia ficou com vontade de ir para o Egito e viver dançando por lá. Mas, mesmo com esse envolvimento, ainda tinha receio de pensar a dança como carreira.

Um caminho diferente do de "todo mundo"

"(...)eu sabia que eu precisava ter um diploma universitário. Isso era bem claro na minha família. E em faculdade pública. Então eu estava ali cumprindo meu papel. E foi um ótimo curso na verdade, me diverti muito fazendo publicidade. E dentro desse processo da publicidade, ela me ajudou a ver que eu queria dançar. E eu ter feito publicidade me abriu a cabeça de um jeito que me mostrou que eu não preciso fazer as coisas iguais a todo mundo. Porque na faculdade (...) era antes de comunicação e depois virou comunicação social com habilitação em publicidade ou jornalismo e depois realmente separaram o curso. Mas o modus operandi continuou sendo muito comunicação. Então, era uma galera mente aberta, que falava sobre cultura, sobre manifestações culturais muito contemporâneas... sobre a relação entre arte, cultura, política... nossa, era um ambiente riquíssimo, era fantástico. E acho que isso me fez ver que, cara, eu não preciso seguir receita de bolo, sabe? Isso me deu mais coragem para seguir a dança na verdade. E eu percebi, gente, "hello" que eu vou ser publicitária. É óbvio

que não. É... eu até era uma boa publicitaria, mas eu não tinha o mesmo tesão que tenho com a dança, nem de longe. E aí eu saí da faculdade já querendo ir pra São Paulo.

O mercado de São Paulo

Sofia veio para São Paulo com objetivo de se inserir no mercado de dança.

"Aí eu vim já sabendo que eu queria trabalhar com dança. Eu vim já sabendo que queria seguir dança. Mas eu sabia que um primeiro momento eu não tinha preparo para competir com o mercado daqui [de São Paulo]. Eu ainda era muito amadora, precisava aprender muito, estudar muito...

O daqui tem muito mais aula, muito mais show profissional, muito mais evento... as pessoas se desenvolvem tecnicamente muito mais rápido, elas estudam mais... lá em [cidade natal] você faz, sei lá, 5 apresentações no ano. Não tem campo. Então lá... para você atuar, não é que lá todo mundo é ruim, mas pra você começar a atuar você não precisa ter um nível técnico incrível. Aqui você precisa. Pelo menos em relação a lá. Se não você começa a ser vista como... você até consegue atuar com nível técnico ruim. Não tem ninguém que vai te barrar, te caçar uma carteirinha de licença porque não existe isso. Mas você não vai ser bem vista ou se destacar por um bom trabalho.

Em São Paulo acontecem os maiores festivais de dança do ventre e há mais demanda por bailarinas orientais.

"E eu vim pra cá sabendo disso, que eu ia precisar comer muito feijão com arroz e disposta a estudar muito, porque era o que eu já queria há muito tempo. Porque aqui tem mais conexão com a cultura árabe e lá até tem alguns descendentes de árabe, mas eles não preservaram quase nada. Tanto que tinha 1 restaurante árabe na cidade inteira. Aqui não, aqui você tem muito mais contato com árabes que moram no Brasil, então você tem uma troca cultural mais intensa e isso faz toda diferença tanto em termos de demanda do mercado quanto em termos de você estar em contato com a cultura de certa forma. Com a comida... conversando com as pessoas que são de lá, entendendo a mentalidade delas com música, com várias coisas... e aí vim pra cá."

Transição de carreira

A partir do momento em que a dança passou a ser sua atividade principal, Sofia diz ter mudado muito sua relação com a dança e com a ideia de trabalho.

"Porque antes era uma relação muito mais fria, eu vendia aquele tempo para o shopping e eu sentia que era um desperdício enorme. Com a dança, em termos práticos, também existe uma venda da força de trabalho, lógico, quando vou dançar num restaurante estou vendendo minha força de trabalho. Mas, para mim existe um propósito profissional também envolvido. Então, isso muda tudo. Para mim a dança acaba sendo um estilo de vida. Impacta muito mais. No shopping... assim, sair do shopping, eu não queria nem falar de shopping no fim de semana. Com a dança, o tempo todo quero falar disso, para o bem e para o mal. Então assim, para o bem porque é uma coisa que eu gosto, tenho um propósito..."

Propósito com a dança

Sofia entende a dança como um trabalho fora da lógica de produção material e que permite um diálogo com o que nos faz humanos:

"(...)pra mim, você trabalhar com dança, trabalhar com arte, primeiro, é uma coisa que assim é tão fora dessa lógica de produção material né, mas ao mesmo tempo fala sobre uma certa humanidade... sobre coisas que fazem o ser humano ser humano e principalmente sobre o aspecto bom disso... nem sempre sobre o aspecto bom só... pra mim a arte tem o papel de humanizar as pessoas, de fazê-las refletirem sobre os outros, de terem mais empatia, mais sensibilidade, se perceberem naquele mundo, naquele local, significarem, terem identidade... entender quem elas são naquele mundo... entenderem o mundo também. E na verdade essa relação é uma relação também que rola muito... às vezes não sei muito expressar, às vezes é mais sentimento. Como sinto muito isso. Então tem esse propósito de estar trabalhando com arte, de estar trabalhando com dança. Primeiro que é uma coisa que eu gosto muito, né, então tem esse lugar de ser algo que gosto muito, então mesmo quando penso que vou fazer uma coisa muito legal num horário que não estou trabalhando... o que geralmente penso? Penso em dançar. Em ir dançar em algum lugar. Tem isso de ser algo que gosto muito."

Problemática sobre origens da dança

"Mas vejo a dança do ventre também, por mais que assim, eu sou consciente de uma problemática muito grande relacionada com a origem dela, relacionada com como ela chegou e como tem a ver com relações políticas e culturais que envolvem relações de poder e opressão entre oriente e ocidente. Então isso é uma coisa que tenho consciência que originalmente ela não é uma dança linda maravilhosa, começou como uma expressão das mulheres, sabe... mas, se você voltar mais lá atrás, pensando na figura das ghawazi *e nas mulheres que buscam a dança hoje... primeiro que é uma dança, por mais que homens sejam super bem-vindos, é uma dança de mulheres. E é uma dança que sobreviveu muito também pelo empenho de mulheres. É uma dança que está sendo ressignificada agora, então é muito difícil defini-la nesse momento. Então hoje ela é uma dança cênica e... globalizada... você encontra em qualquer parte do mundo, há muito pouco tempo. Então eu vejo como uma modalidade de dança que, se for bem conduzida, pode te colocar num lugar que é você estar praticando uma dança que é reconhecidamente algo de mulher mesmo num mundo tão machista e tão misógino. E você está se sentindo bem naquele lugar, sabe. Mesmo sendo uma dança sensual, para mim ela dialoga muito com isso, de eu conseguir me sentir bem na minha própria pele, de eu conseguir gostar de mim. Então para mim ela é uma expressão muito disso, de uma certa liberdade enquanto mulher mesmo. Mas sei que isso é uma coisa minha. É um significado que é para mim."*

Uma dança que liberta, mas também pode prender

""Ah, é uma dança que vai te libertar como mulher." Às vezes ela pode te prender também. Então ela está também em contextos muito problemáticos. Por exemplo, no Oriente Médio a gente tem uma relação muito próxima entre dança do ventre e prostituição. Então, a dança é uma ferramenta. E para mim ela é uma coisa muito intrínseca, assim, hoje em dia ela é colocada num lugar como algo muito próximo a ser mulher. Então você se apropriar dessa dança e colocá-la numa situação que para você faz sentido, de um jeito que para você faz sentido, é você também poder se apropriar do seu corpo, você ter uma certa liberdade em relação a seu corpo, à sua imagem, à sua sexualidade... para mim, se relaciona com tudo isso também."

Padrões de beleza no contexto profissional

"Acho que assim, se você fala do contexto profissional são outros quinhentos. Existe uma série de padrões que são exigidos. Existe um padrão de beleza claramente estabelecido no mercado de mulheres magras, com cabelo longo, geralmente liso, brancas e com figurinos que geralmente para o salário da bailarina, considerando que ela é bailarina e professora, não consegue pagar. Isso daí, para mim, é uma grande contradição. Uma coisa que contradiz muito.

Para mim, quanto profissional, entendo que eu preciso fazer certas concessões para eu conseguir trabalhar. Então por exemplo, não dá para eu engordar. Não falo em engordar tipo 3 kg. Falo em engordar tipo 6 ou 7 kg. Putz, não dá. Eu não vou me sentir bem. Porque na minha cabeça, eu já não vou ser mais chamada para tantos trabalhos, sinto essa pressão sobre a imagem. Porque eu já sinto que já não sou o padrão. Então tipo assim, eu já não sou branca, eu não tenho cabelo liso. Então não dá para eu exigir tantas concessões."

Sofia diz que já há concessões dos padrões de beleza para trabalhar por ser negra, e que então já não pode esperar por mais concessões, mantendo-se magra.

"Eu real acho que [ser negra] é uma concessão. Até porque, eu alisava o cabelo... e uma das coisas que eu falava que alisava o cabelo, que era por causa da dança... eu dizia que era melhor ter cabelo liso... mas isso não faz o menor sentido. Tem muitas mulheres árabes que tem o cabelo enrolado inclusive. E que tem a pele mais escura também. Mas a pele escura nunca foi uma questão para mim. Até porque minha pele não é tão escura assim. Eu passo facilmente por uma "moreninha", "mulata", "quase branca", enfim, então, para mim isso é de certa forma uma concessão. Acho que as coisas estão mudando... hoje é muito mais fácil ver bailarinas com cabelo enrolado, cabelo natural, bailarinas negras...

Sofia cita algumas bailarinas negras, mas que não trabalham unicamente com dança. Pensa em alguns nomes, mas nenhum deles são muito conhecidos no mercado.

"se você for olhar bailarinas realmente reconhecidas, que têm uma autoridade regional, você não vê bailarinas negras que são contratadas pra fazer workshop em eventos... uma vez eu vi uma bailarina negra sendo contratada pra dar workshop, foi a [nome da bailarina], mas que não trabalha só com dança do ventre (...), já vi ela sendo contratada pra dar em workshop mas acho que no máximo em [no estado em que ela mora]. E a [nome de outra bailarina] dá uns workshops no [estado em que ela mora] e ela já veio para o Mercado Persa.

Tem o [nome do bailarino] agora, que é negro, mas é engraçado que ninguém toca nesse tópico, o fato de ele ser negro. Mas ele é negro, claramente, ele tem o cabelo enrolado, os traços, o nariz, a cor da pele, tudo.... e está fazendo bastante sucesso. Mas é engraçado não ter uma mulher negra que tenha chegado num lugar como ele."

Ela também relata ser a única bailarina negra em um grupo profissional de danças árabes:

"Mas enfim, é um pouco mais raro mesmo [bailarinas negras no mercado]. No [nome grupo profissional] eu sou a única bailarina negra... só tem menina branca lá. Inclusive eu cheguei a pensar, quando fiz o primeiro contato com eles e não deu em nada, cheguei a pensar se era por causa disso. Porque já fui recusada numa seleção de trabalho de dança do ventre por ser negra."

E, por fim, Sofia conta sobre ter tido trabalho recusado por ser negra:

"Eu já tentei uma seleção para dançar no Egito e... ninguém me retornou e outras meninas que eu olho e, tipo, não que elas sejam ruins, mas sei que meu trabalho não é pior que o delas, e de algumas é até melhor, e elas foram e estão lá. E eu não fui. E me falaram que era por causa disso... não a companhia, mas uma bailarina que tem mais a confiança deles, que era uma das meninas que fazia essa ponte, entre as meninas daqui e fizeram a seleção e ir lá, ela chegou a mencionar para mim que eles procuram uma estética meio diferente, cabelo... um cabelo mais liso, mais baixo... não lembro exatamente as palavras, mas ela deixou claro. Deixou claro que eu era muito escura e tinha o cabelo muito crespo. Tanto que tem menina lá que, não chega nem a ser negra, mas tem a pele um pouquinho mais morena e eles implicam, tipo, não deixa a menina tomar sol..."

D.4.2. Síntese dos comentários na entrevista final a partir das imagens selecionadas pela participante

Primeira imagem - letra de uma música árabe

A primeira imagem é um conjunto de fotos tiradas no mesmo dia por mim em que Sofia me mostrava suas anotações, mais especificamente o estudo da letra de uma música árabe.

"Comecei a aprender árabe pensando nisso, na conexão com a música... mas aprender a língua me aproximou muito mais do contexto cultural, social e histórico da dança, que hoje em dia são elementos indispensáveis pra mim, que eu gosto muito... coisa que aprofundei muito mais depois que eu passei a estudar árabe por conta disso

"Chamo dança oriental, mas chamo de dança do ventre também. Já ouvi gente dizendo que é termo meio preconceituoso... não tenho opinião formada sobre isso, mas não vejo com essa conotação negativa... tenho consciência que dança oriental seria termo original, termo mais correto por conta do nome da dança no mundo árabe, raqs sharqi*, tenho me aproximado desse nome por conta disso. Vejo que tem outras pessoas fora do Brasil que usam bem mais "dança oriental" do que "dança do ventre"... como tenho consumido mais esse conteúdo, eu tenho me habituado um pouco mais a usar esses termos."*

O termo "dança oriental" é utilizado por se aproximar de "*raqs sharqi*", que literalmente significa "dança oriental". Sofia diz que as alunas gostam muito da contextualização histórica que ela dá em aulas a partir de suas pesquisas e que buscou, intuitivamente, professoras que também faziam essa ponte com o contexto árabe e a cultura egípcia. Essa contextualização é importante para as alunas entenderem de onde vem a técnica, o motivo dela ser daquela maneira, além de enriquecerem a experiência conhecendo realidades diferentes.

Mesmo antes da pandemia, boa parte do seu trabalho sempre aconteceu em casa: na preparação de aulas, ensaios, coreografias. Além disso, a letra dessa música se refere a um processo criativo muito importante para seu desenvolvimento artístico.

Segunda imagem – Dançar uma história

A segunda imagem também é um conjunto de fotografias capturadas por mim em que Sofia mostra o material escrito de um processo artístico junto do livro "Amor de Perdição" de Camilo Castelo Branco. Um livro que ela encontrou por acaso em um sebo perto de onde fazia aula de árabe e cujo título lhe chamou atenção e conectou com a música que estava estudando.

"Para mim... essa pesquisa com literatura, tem a ver com conseguir contar uma história com a dança... gosto muito de história, de conto, de.... sempre tive relação mais próxima com leitura, eu lia muito gostava muito de ler... quando li isso, o processo criativo para dança meio que ficou mais gostoso de ser feito, de pensar numa história, de imaginar umas coisas, de tirar uns personagens, buscar inspirações... que nem o baladi *que fiz, que tive como referência um dos meus livros preferidos do Jorge Amado, Gabriela.*

Me sinto mais criativa, que se eu pensar só no movimento com a música eu não vou conseguir fazer..."

Além disso, em seu processo criativo, Sofia diz não fazer sequencias coreográficas. O que pode acontecer é, nos improvisos de estudo, haver algumas marcações que se repetem, mas nada é engessado.

O estudo técnico de movimentos e da música (ritmos, melodias, instrumentos, letra), a conexão com outras referências artísticas (no caso, a literatura), e com histórias de sua vida pessoal, desenho do figurino, são elementos que compõem o estudo mais aprofundado do seu processo criativo da construção de um improviso.

Terceira imagem – escutar, mapear a música e sair do tempo em que está

A terceira imagem também capturada por mim, Sofia está diante de um caderno com anotações sobre a estrutura de uma música.

"*Nessa foto tem um estudo com mais profundidade... primeira coisa que faço é dividi-la em partes, em minutagem. Depois da visão geral eu detalho o que tem em cada parte... eu demoro bastante nisso... às vezes fico uma hora em um minuto de música... para tentar destrinchar mesmo a música. Para mim isso é importante para eu pensar em qual elemento da música eu vou conectar a técnica, inclusive para garantir que vou ter uma diversidade... não vou ficar em cima da mesma instrumentação, da mesma base, para dar mais dinâmica pro número... e fazer escolhas que permitam momentos diferentes em momentos diferentes da música...*

Eu tenho tido... na verdade tenho sentido uma necessidade de nesse momento, de escutar mais... fazer uma escuta ativa, de realmente parar e... prestar mais atenção nisso

porque é uma coisa que... esse processo de escuta ativa é muito louco... porque parece que a gente consegue sair do tempo que a gente está, a gente se transporta para outro lugar...”

Quarta imagem - Inspirações

A quarta imagem foi também capturada por mim, enquanto Sofia me mostrava na televisão um vídeo de Dina Talaat dançando a mesma música que estava estudando. O motivo de ter escolhido uma imagem com Dina, foi por ela ser uma representante do que, no Brasil, é chamado de “estilo egípcio”. A maior parte das referências são as bailarinas da década de 70.

“Eu estudo bastante outras bailarinas... gosto de ver quais recursos elas usam, passos, ideia de leitura musical, ideia de braço... eu gosto de realmente fazer uma pesquisa, sabe, em outras bailarinas... bem detalhadas... e algumas coisas eu tento me inspirar e usar também, tirar algumas ideias de inspiração, um passo legal, como posso encaixar no meu repertório, o que posso criar a partir daquela ideia.”

“Me interessei por essas bailarinas por serem referencias mais clássicas, já são utilizadas há muito tempo e por serem bailarinas que tem muita relação com como a dança se propagou. Eram bailarinas que atuavam muito em filmes... eles eram consumidos não só no Egito, mas em países árabes, e pessoas fora dos países árabes, essas bailarinas ficaram conhecidas por pessoas que não são só da comunidade árabe. Essas bailarinas construíram o que a gente entende por dança oriental hoje. Vejo elas como fontes mais seguras, por serem fontes clássicas. Minha professora estudou essa bailarina... penso como se fosse uma árvore genealógica de inspiração... quem foi inspiração da Dina... em quem essa pessoa se inspirou para chegar aqui, e assim ir caminhando... Me ajuda a entender um pouco mais da técnica que a gente tem hoje e criar com o que tenho hoje...”

Sofia entende que estudar trajetos históricos é importante e que a dança oriental tem ligação com o Egito:

“Penso nessas bailarinas da seguinte forma: quando vou estudar uma bailarina, tento ir meio aberta... as vezes eu estudo a bailarina porque vi o nome em algum lugar... as vezes chega um vídeo e passando o vídeo aleatoriamente acabo caindo no vídeo. Nem sempre é escolha tão consciente. Às vezes vou atrás das bailarinas sem compromisso... anoto várias coisas por minutagem, vejo várias vezes... uma coisa que é legal de ver essas bailarinas é de realmente buscar inspiração para criar outros movimentos que não tenho inscrito no meu corpo ainda... sem ser por meio de alguém da minha geração, ter outro canal, por observação.

E tenho convicção de que a dança tem forte ligação com cultura egípcia... com qual elas sempre estiveram muito ligadas... e tentar preservar essa ligação... e me colocando como estrangeira nesse sentido... de pensar que eu não estou conectada a essa cultura, então vou me conectar com quem está e tentar me aproximar desse lugar.

A partir do momento que entendo essa dança como uma dança com contexto cultural, penso em me aproximar desse contexto e valorizar ele de certa forma. Para mim faz mais sentido quando enxergo as coisas dessa maneira do que uma série de códigos que não tem uma relação cultural... quando reconheço que tem um sentido, conexão com povo, com hábitos, com o que aconteceu historicamente nesse lugar, isso para mim é como se desse mais sentido àquela manifestação artística.

É uma forma de honrar a história de outras pessoas que viabilizaram que essa dança chegou até a mim, valorizar raízes, por onde ela passou, legado dessas pessoas... por isso essa importância."

"Danço porque danço, desde sempre. Danço porque é gostoso dançar, porque me sinto feliz dançando, porque é bonito dançar, porque eu gosto de dançar. Não tem uma.... não comecei a dançar por outra razão. Comecei a fazer aula de dança porque eu já dançava, gosto de dançar qualquer coisa.

Esse sentido cultural ele vem de uma coisa que descobri na dança oriental e isso para mim deu um outro sabor... eu achava muito bonito, incrível, muito lindo... e quando descobri esses significados mais históricos, eu achei tudo aquilo mais incrível ainda, de ter histórias por trás, que sempre gostei muito, de ser curiosa, quais são as histórias que vieram antes de mim... isso deu outro sabor, um tempero mais especial, isso faz todo sentido. Mas o sentido da minha dança é porque gosto de dançar. Acho dança oriental linda, deixar qualquer mulher mais bonita, é lindo de ver, me faz suspirar, acho a coisa mais linda do mundo, e junta com a paixão que tenho por dança..."

Quinta imagem – o espelho

Nessa imagem, Sofia está improvisando em frente ao espelho de sua casa.

"O espelho me ajuda a ganhar mais consciência, porque tenho referência visual ao mesmo tempo que tenho a sensação do movimento.

Esse formato, desse estudo mais formal de repetição é algo que aprendi com o tempo... tem gente que começa a dançar na sala de aula, e aí já tem experiencia dessa repetição, da didática... para mim não foi assim, danço aleatoriamente em várias ocasiões. Quando virou profissão, senti necessidade de formalizar mais a minha vivência com ela."

"Essa repetição depende muito do momento, do que estou estudando... mas geralmente sempre faço algum treino de repetição, pra limpar algum movimento, pra incluir passo novo no repertório, pra resolver alguma movimentação que dentro de uma coreografia não está fluindo bem... ou pra aprofundar algo que já estudo e já gosto e quero melhorar ainda mais..."

Sexta imagem – renda e strass

A imagem, também capturada por mim, mostra detalhes de um figurino de Sofia, vermelho, com tecido de renda e enfeites de strass.

"Foi meu primeiro figurino mais "diferentão", mais aberto. E isso marcou meio que um momento meio novo para mim nesse sentido, de figurinos mais ousados, que é algo que trouxe pro meu trabalho e que antes mesmo de eu fazer isso, as pessoas as vezes falavam disso, quando eu estava com a professora [nome de uma bailarina], ela sempre dava um jeito de fazer piada, com o short curto que eu usava, com um tom que eu sabia que era de reprovação.

Mas sempre foi uma coisa... eu sempre tive uma relação muito boa com meu corpo. Então mostrar meu corpo não é um problema. Tive uma criação que me possibilitou isso(...) então mostrar mais o corpo, andar com pouca roupa, estar com pouca roupa, nunca encarei isso de maneira não natural. Para mim foi sempre meio normal. E quando cheguei em São Paulo, descobri que não. Que é uma questão usar shorts pra algumas pessoas (...).

E aqui as pessoas têm uma coisa mais fechada com isso. Tenho vários amigos que me recebiam em casa sem camisa, e isso era uma coisa normal. Quando cheguei aqui, vi que não era exatamente assim, e não falo só do inverno porque as pessoas sentem frio, mas que as

pessoas não achavam muito normal, então eu ouvia piadinhas... aí eu resolvi usar roupas mais peladas para dançar também... até como uma forma de afrontamento, de certa forma...

"Quem me autorizou a fazer isso, de certa forma, foi a [nome da professora atual]... foi a primeira pessoa que tratou isso de maneira mais natural para mim... tirou esse peso de "a dança do ventre não é sensual", eu ouvi isso a vida inteira e eu achava meio estranho. Eu ouvi em vários lugares já... minha primeira professora falava isso... sensual seria algo errado, ruim...

Então meio que me ensinaram... e quando comecei a dançar minha família não queria por isso, porque era uma dança sensual, e aí que eu queria negar isso, para eu ser autorizada a dançar... porque se o problema era ser sensual, eu dizia que era uma conotação errada.

Esse figurino mais ousado tem a ver com afirmação dessa sensualidade."

"Para mim, sensualidade é quando você sente prazer em ser quem você é, na sua própria pele, no seu próprio corpo, você se acha bonita, tem orgulho de ser quem você é, você se sente bem sendo você. Acho que para você usar um figurino desse, você tem que se sentir bem com você mesma. Qualquer figurino de dança do ventre mostra o corpo... se você estiver se sentindo bem com o corpo que você tem e você tem um figurino que você gosta, então eu acho que a partir daí já é sensual... não precisa ser esse figurino... esse eu gostei porque pra mim fica bem, é uma modelagem que fica bem em mim, ele pra mim fica bem... mas essa ideia funciona com outros figurinos que as pessoas se sintam bem."

Ao escolher figurinos, Sofia pensa sobre o espaço e as músicas que vai dançar. Às vezes, para um número especial, elabora um figurino especificamente para ele, que depois poderá ser utilizado em outras ocasiões. No entanto, por ser um mercado caro o de figurinos, ela opta por fazê-los com ateliês pequenos e é ela mesma quem compra os materiais como tecido e pedrarias.

"É um investimento bem pesado, mas assim, eu adoraria investir em figurinos luxuosíssimos, de grifes de figurino de dança oriental, mas sinceramente me recuso a fazer isso, porque não ganhamos renda proporcional para pagar um figurino de 2000 reais ou 3000. Procuro fazer com ateliês pequenos, locais, é muito comum eu comprar tecido e pedrarias... isso ajuda a baratear e ficar mais do jeitinho que quero..."

Sétima imagem – um momento importante

A sétima imagem, também capturada por mim, é de Sofia improvisando uma música *tarab* com o figurino vermelho da imagem anterior, no palco de um teatro grande, em um festival importante em São Paulo. Foi um número que estudou por bastante tempo e, naquele dia, teve a oportunidade de mostrar para um público grande.

"É importante essas performances em palco no sentido de você ir construindo sua imagem, de você ir buscando uma visibilidade no meio. É uma coisa necessária quando você pensa em trabalhar no mercado de dança, com pessoas que já dançam. Se o meu foco for ensinar pessoas que não dançam, iniciantes, a dançar... ou se seu foco é trabalhar em entretenimento... então já é outra coisa, não é tão importante esse tipo de trabalho. Os dois são coisas que eu faço, mas não são meu foco principal. Meu foco é com esse público que já

consome dança e busca aperfeiçoamento e, também, esse trabalho nos palcos que dá liberdade maior de apresentar números mais artísticos. Você não pode num restaurante apresentar número triste. As pessoas querem ver coisas mais alegres. Festa também, festa eles querem uma coisa mais animada, ou algo mais impactante, esse tipo de número de impacto visual, como equilibrar espada na cabeça

No festival já tem outro olhar, as pessoas estão mais abertas a outras propostas que não seja algo tão fervo, ou mais feliz e alegre, para mim é uma manifestação mais artística."

Oitava imagem – festa das alunas

Essa imagem é de Sofia dançando no evento organizado por ela para que suas alunas se apresentassem. Foi em um restaurante em que Sofia trabalha regularmente como bailarina, e eles fecharam um andar apenas para o evento, que recebeu familiares e convidados das alunas presentes.

"Consegui viabilizar essa festa dessa forma por conta da minha relação com o restaurante... até hoje tem relação boa... já me reforçaram que querem voltar os shows quando for seguro... a gente tem parceria muito legal, é muito gostoso. Eu não ganho bem, 130 por noite. E é um super trampo porque você fica umas 3 horas no restaurante... ou até mais... e tem toda a parte de preparação antes, de maquiar, preparar o figurino, conferir se tá tudo certo, fazer o cabelo, é metade de um dia pelo menos que você dedica pra isso... todo o desgaste físico de dançar várias músicas... não é um trabalho rentável pelo que ele demanda, mas eu gosto bastante de fazer. Gosto de me apresentar para o público leigo, de pensar que tem gente que vai me ver ao vivo pela primeira vez, estar perto do público.

Sempre tem aquele dia que você não tá muito bem, que você tá com preguiça, quer ficar em casa... mas no geral é uma experiencia muito positiva, que eu gosto de fazer... acho que nunca passei por momento desagradável, tipo desrespeito... às vezes acontece de ter um pessoal que não te dá atenção, te ignora..."

"tem pessoas que te ignoram, meio de propósito, parece que a pessoa se esforça para não te olhar. É a pessoa que tenta realmente não te olhar, chega a ficar meio dura na cadeira..."

Nona imagem – um show desafiador

Sofia escolheu uma fotografia capturada por mim de um show que foi produzido por ela e contou com convidadas dela, além de um número coreografado para suas alunas. Nessa noite, ela dançou quatro números. O número da fotografia é uma música que compõe a trilha sonora de um filme e vem de um contexto *baladi*.

"Essa música fala... é um cara que canta que diz que é apaixonado para essa menina, mas essa menina não liga para ele... na real, ele fala, parece que é meio que um charme dele. Eles são apaixonados, fala que vai falar com a família dela, pede para ela ter paciência. Está ligada com esse contexto conservador do Egito, de falar com o chefe da família... e ele menciona a tornozeleira na música. Estou com a tornozeleira na foto também, que é um elemento importante na cultura árabe, um símbolo de feminilidade. Até falei com a professora de árabe sobre isso, é um acessório bem característico de mulher. Escolhi essa foto pensando

nessa relação com o público também. De estar num palco diferente. Diferente de show de restaurante. Escolhi esse figurino para essa música por exemplo. Cada música fiz com um figurino escolhido.

Esse figurino escolhi para essa música, primeiro por ele ser rosa, porque é uma música romântica, alegre, leve, e queria um figurino que remetesse de certa forma a uma galabya*... não é uma* galabya*, mas que tivesse alguma relação a ela. A outra parte dele é vestida, ele é uma peça única e ele tem muita coisa pendurada, que tem a ver com essa estética mais* baladi*, de ter mais penduricalho, próxima de um ambiente mais folclórico."*

Décima imagem – relacionamentos importantes

Também em fotografia capturada por mim no mesmo show da imagem anterior, Sofia está com todo o elenco do seu show. Entre as convidadas importantes estão pessoas importantes para ela: sua professora, suas alunas, amigas e colegas profissionais.

Duas colegas profissionais foram convidadas como forma de retribuir um convite que elas lhe ofereceram para outros projetos. Uma bailarina que é sua amiga foi convidada por ser alguém cuja dança Sofia admira, além das afinidades pessoais.

Décima primeira imagem – coreografar alunas

Essa fotografia, capturada por mim no mesmo show das duas imagens anteriores, estão posicionadas no palco três alunas de Sofia, na pose final de uma coreografia.

"Para duas delas foi primeira apresentação. Elas vinham ensaiar na minha casa, a gente se aproximou um pouco mais, todas elas também se envolveram muito com o processo de conseguir se dedicar fora do ensaio, foi bem legal. E foi muito legal vê-las, o feedback do público, vê-las passando segurança em cena. Estavam bem preparadas.

Acho chato quando fica mal preparado porque é iniciante... pensei muito assim, não quero que seja apresentação "mico". Já vi muita gente fazendo apresentação "mico" e a desculpa é por ser "iniciante". E gente, não é porque você é iniciante que você quer pagar "mico". Queria que fosse algo bonito mesmo com o nível técnico delas. Para elas foi uma descoberta, foi muito gostoso. Foi muito legal de ver o processo nelas."

Nessa ocasião, aconteceram ensaios fora do horário de aula. Apesar de não cobrar pelas horas extras, Sofia entende que esse processo é também um investimento na sua carreira.

"O figurino foi pensado por mim e pela figurinista. Tinha que ser de baixo custo. (...) E que elas se sentissem muito bonitas. Eu vi que elas já tinham elogiado um figurino meu que tinha uma saia meio parecida... pensei num figurino prata associando ao som meio metálico da percussão. A coreografia era um solo de percussão. Às vezes tem um som metálico. Ele tem associação com som metálico, meio seco. Tentei trazer isso para o figurino.

Passei várias orientações. De maquiagem todas já tinham recebido algumas orientações. Uma delas quis contratar uma maquiadora, foi escolha dela. Acho legal. Passei orientações de como se portar no camarim, na coxia, no evento. Especialmente porque era um camarim muito pequeno, para não acontecer de dispersar muito, atrapalhar outras pessoas, num espaço muito pequeno. Passei várias orientações sobre expressão na hora, fizemos algumas dinâmicas pensando nisso para ajudar um pouco elas a terem mais confiança, de estar na frente do público, conversei bastante. Mas a recomendação principal é pensar que elas

estivessem fazendo algo que elas estivessem gostando. Que isso era fundamental e isso ia aparecer lá na hora."

"A recepção do público foi boa, ouvi comentários bons, que elas pareciam seguras, felizes, que elas pareciam estar com algo realmente muito bem preparado. Comentários sobre quadril."

Décima segunda imagem – em quarentena

Essa imagem foi capturada por Sofia na sala de aula de uma das escolas em que dá aula. É uma foto tirada em frente ao espelho, em que ela aparece com todas as alunas de uma turma, pouco antes da quarentena.

"Nesse período de quarentena ser professora tem sido uma coisa muito boa. Para mim sempre foi natural ser bailarina. Mas ultimamente estar com minhas alunas é algo que me faz tão bem que é a parte mais importante, tem sido algo bom, muito bom mesmo. Quando elas conseguem fazer um movimento, uma sequência, superar algo, é algo tão bom, fico tão feliz por elas, tem sido uma troca muito boa, muito boa mesmo. A maioria das minhas alunas são pessoas muito legais, muito generosas. Então tem sido uma relação muito importante para mim.

Algumas alunas não tenho tanta proximidade, com algumas mais, mas em geral é uma relação muito aberta. Não conto várias coisas da minha vida, mas a gente compartilha coisas das nossas vidas, então acho que é uma relação próxima de certa forma. Com algumas um pouco mais, umas dão mais abertura, outras um pouco menos. Mas com a maioria delas costuma ser uma relação muito aberta, bem legal.

Não é uma relação meramente profissional. É difícil definir essa relação profissional, porque não é do tipo médico-paciente, ou colegas de escritório. É um limite pouco delimitado, cada pessoa pensa isso de uma maneira. Acho que sim, é uma relação profissional, busco alguns limites profissionais."

Décima terceira imagem – *baladi* e raízes

Essa fotografia foi tirada por um fotógrafo depois do início da quarentena. Sofia está sorridente, com peças de roupa que remetem ao universo *baladi* da dança do ventre.

"Eu tenho gostado muito de estudar mais sobre baladi, *tenho encontrado uma identificação, tenho gostado bastante de estudar, de pesquisar sobre, e eu acho que é uma foto que de certa forma.... eu acho que sou muito otimista, para o bem e para o mal... e acho que otimistas as vezes são muito alegres, e acho que sou um pouco assim, e a gente esconde umas coisas até da gente para não ficar mal.*

Mas é assim que sou... eu tenho que aceitar como característica minha... apesar de eu não ser a pessoa mais sorridente, em geral é mais fácil você me encontrar de bom humor do que de mal humor... é uma coisa importante para mim, ter um clima leve, rir das coisas, é uma coisa importante para mim, então essa foto conversa comigo, consigo me ver. E acho que trago um pouco disso para a dança.

Não é um figurino, é uma roupa que uso para treinar, coloquei um brinco maior, comum em número baladi... *em filme quando retrata personagem mais simples, mais popular, tem essas*

bijuterias metálicas. E o lacinho é muito característico do figurino baladi. *O top uso para o dia a dia. A única coisa que ficou com cara de figurino foi o lacinho da cabeça e o brinco.*

"A primeira coisa que identifiquei é que no baladi *geralmente tem muito acordeon... e no forró, que é muito da cultura nordestina, também tem muito acordeon, então é um instrumento que cresci ouvindo, por causa dos meus avós... tem amigos dos meus avós que tocam sanfona, eu tive uma sanfona... então é uma sonoridade muito familiar para mim, que tem um pouco dessa característica de relembrar um lugar muito confortável para mim, associado com minha casa, minha família, experiência da infância. Então o* baladi, *como é um estilo relacionado a orgulho das origens egípcias, origens* baladi, *associei um pouco porque existe um certo bairrismo com nordestino. Como tem muito preconceito com nordestino, desenvolveu-se um certo bairrismo entre nordestino. Ainda mais em São Paulo. Você sente falta da paisagem, da comida, das pessoas, da família.... eu não senti preconceito péssimo, mas já sofri preconceitos velados. Existe em São Paulo preconceito com nordestino. Mas as pessoas aqui são cordiais, o preconceito não é aberto. Nunca aconteceu comigo abertamente. Mas sempre de uma maneira sutil, de piada, de brincadeira.... então.... foi uma coisa que... eu acho que lidar com isso me fortaleceu um pouco, me fez conectar mais ainda... porque você não tem muito esse recorte que você é nordestino quando você está no Nordeste, porque todo mundo é."*

"As pessoas reparam no sotaque, querem fazer gracinha com sotaque, com algo que elas ouviram no Nordeste... fazem comentários como se as pessoas vivessem na praia... "todo nordestino gosta de"... e não. Não gosto de baião de dois, por exemplo. Às vezes as pessoas falam que sou da Bahia e eu falo que não. As pessoas acham que Nordeste é a Bahia... pessoas falam do Recife... ou generaliza como "pessoal de cima", "pessoal do norte"... norte pra mim é Amazonas, Pará, Amapá..."

D.4.3. Síntese preliminar

Sofia separa a dança-arte da dança-entretenimento. Enquanto para o palco de shows e festivais leva números com estudos mais aprofundados, no trabalho em restaurantes, casamentos e buffets, geralmente a proposta é entreter o público com beleza e alegria. Como ferramenta, entende a dança como uma possibilidade de mulheres se relacionarem com seus corpos, se sentirem mais bonitas e confiantes. Já como profissão, tem a preocupação de estar inserida em alguns padrões de beleza, como o de magreza, pois entende que como mulher negra, com cabelo cacheado, já está fora dos padrões estéticos do mercado – que, portanto, é racista - e sente falta de referências de bailarinas orientais brasileiras negras em destaque no mercado.

Sua experiência profissional com dança também está muito relacionada com seus cadernos e anotações. Neles estão seus estudos do idioma árabe, os mapeamentos musicais, letras e traduções de música, planejamentos de aulas, coreografias, estudos de referências artísticas, históricas e culturais. O espelho é um acessório importante na sua relação com o movimento, lhe conferindo uma referência visual que entende como fundamental no seu

trabalho. Mas antes de tudo isso, Sofia sempre gostou de dançar, desde pequena, tendo a dança como um modo expressivo bastante naturalizado em seu ambiente familiar.

Vir para São Paulo foi uma escolha com objetivos profissionais, mas, ao chegar aqui, viu uma maneira diferente das pessoas de lidarem com o corpo, com a pele à mostra, além do preconceito velado pelo fato de ser cearense. Usar figurinos que deixam o corpo mais à mostra é, além de ser algo com que se sente bem, também uma forma de provocar o excesso de controle sobre os centímetros de tecido que mulheres podem ou não usar numa cidade que parece mais conservadora nesse sentido do que a de onde veio. O interesse pela dança *baladi* também se relaciona com a ideia de identidade presente nessa dança. Por mais que Sofia não seja egípcia, lhe atrai a ideia de ter orgulho da própria identidade, já que a dança *baladi* (literalmente "meu país", mas no contexto egípcio é termo utilizado para se referir ao que é do povo, popular, e a dança *baladi* está inserida no contexto de engendramento da *raqs sharqi*, que aqui hoje chamamos de dança do ventre), é uma dança intimamente relacionada ao povo egípcio, bastante comum nos ambientes domésticos.

Considera homens bem-vindos na dança, mas compreende que é uma dança de mulheres que sobreviveu e sobrevive graças ao empenho de mulheres. Profissionalmente, utiliza o termo "bailarina oriental" e, para divulgar seu trabalho com dança, utiliza o termo "dança oriental" por se aproximar mais da tradução literal de *raqs sharqi*, que é a forma como a dança é chamada no Egito.

D.5. Nádia – entre o virtuosismo e a espontaneidade

"[Nádia] faz escolhas tranquilas e precisas na sua leitura musical. Ela parece ter intimidade com os sons, com os instrumentos, com a voz da cantora. Sua dança parece sua língua primária. Ao mesmo tempo que existe uma tranquilidade na relação com a música, está longe de ter alguma delicadeza. É uma mulher muito forte em cena. Inclusive quando, ao contar alguma história para nós, expõe uma fragilidade. Sua dor e fragilidade são corajosamente expostas.

(Relato de meu diário de campo, 07 de março de 2020)

"Nessa noite, ela dançou um número folclórico egípcio de said *com bastão. Seus pés eram firmes na pisada e havia total controle do uso do bastão, que é um acessório utilizado na luta egípcia, tradicionalmente masculina, chamada* tahtib*, e está associada a valores de virilidade. É muito interessante ver [Nádia] dançando* said *com tanta destreza e propriedade. Além do domínio do bastão, ela tem um quadril muito potente que, junto com a intensa percussão da música, agita e transforma o ambiente. O som da percussão, o* shimmie *potente do quadril e aqueles pés fincados no chão ressoavam com muita força dentro de mim."*

(Relato de meu diário de campo, 07 de dezembro de 2018)

"O seu trabalho coreográfico pareceu um reflexo de sua intimidade com esses territórios sonoros. E essa intimidade pareceu multiplicada no corpo das bailarinas que compunham aquela coreografia, todas convidadas a sentirem a música no corpo pela leitura musical proposta por [Nádia]."

(Relato de meu diário de campo, 10 de dezembro de 2019)

"Apesar de algumas bailarinas chegarem atrasadas, [Nádia] não gastava um segundo sequer em tornar isso um problema: estava totalmente focada no trabalho coreográfico que estava realizando. E mesmo fazendo boa parte da coreografia em casa, alguns trechos que envolvem deslocamentos e construções mais elaboradas em grupo, ela opta por fazer junto das outras bailarinas, o que torna a presença de todas, fundamental. Ela me perguntou em um momento se eu poderia ajudá-la ocupando o espaço de uma bailarina que não poderia comparecer ao ensaio e, como eu tinha experiência com companhia de dança, fui sem hesitação. Era muito importante a presença corporal para aquele tipo de construção coreográfica."

(Relato de meu diário de campo, 14 de fevereiro de 2020)

D.5.1. Trechos relevantes da primeira entrevista – síntese comentada

Um "lance" com a música árabe

Nádia tem ascendência síria e desde pequena se relacionava com a música árabe, já que sua avó escutava música árabe em situações pontuais. Tinha fitas com música árabe em casa, então desde pequena tinha uma certa identificação com a cultura, se sentia parte de algo diferente, mesmo sem saber muito bem o que era. Quando viu a novela "O Clone", aos 11 anos, pediu a sua mãe para fazer dança do ventre e foi assim que começou.

"Comecei assim e virou uma paixão, desde o início. Mas não tenho uma coisa que vejo que muitas bailarinas têm, que é uma relação com o Egito, uma fascinação pelo Egito e tal. Isso nunca fez parte da minha vida. Eu sempre tive ligação com a música árabe, com a comida árabe, com os costumes árabes que eu tive na minha casa, na minha família, com minha vó que fala árabe e faz a comida, toda reunião tem comida árabe e alguma coisa relacionada a isso, e desde cedo minha primeira professora mesmo era uma pessoa que colocava músicas interessantes para a gente escutar. A gente já tinha uma relação desde cedo, não exatamente nesse começo, mas quando eu fiz 15 anos eu já dançava de fato, eu me apresentava pra caramba, então fui criando de fato uma conexão muito forte com isso. Não foi um caminho, digamos assim, "vamos aprender apenas a técnica e dançar coreografias", era um lance com a música... sempre relacionei muito com a música. Foi isso."

Profissionalização e conflito entre duas carreiras

Desde que começou suas aulas regulares, Nádia se manteve sempre muito comprometida e, ainda que não vislumbrasse a dança como carreira, a imaginava como sempre

presente em sua vida. Fez faculdade de comunicação social e, depois de formada, a demanda por trabalhos com dança estava entrando em conflito com sua outra carreira.

Todas as vezes que pensou em dar um tempo da dança para refletir sobre o que queria da vida, acontecia alguma oportunidade muito importante envolvendo dança e ficava com o sentimento de que nunca poderia abandonar. Em um curso em 2016 intensivo para empreendedores, aconteceram várias situações desafiantes que fizeram ela repensar suas escolhas e ela percebeu que o que realmente queria era trabalhar com dança.

"E comecei a ver que talvez eu estivesse colocando vários medos e vários bloqueios na frente da dança. Porque para mim sempre foi um assunto complicado. Porque quando comecei a pensar por esse lado, de trabalhar com isso, aí já me dava medo, porque era um assunto um pouco complicado no meu ambiente familiar e outras coisas."

Nádia estudou em uma escola de elite que preparava os alunos para o ambiente corporativo e trabalhar com arte estava fora de suas expectativas e de sua família também.

"[a dança] era um hobby. E não uma coisa assim, que eu fosse de fato pegar para trabalhar. Como eu sou uma pessoa que tenho uma estrutura familiar, digamos, privilegiada, eu sempre tive muitas oportunidades. E isso pode às vezes ser um pouco conflitante com algumas coisas que a gente quer ou pode fazer. Pode parecer às vezes problema de gente que não tem problema, mas isso pode ser um pouco conflitante, porque você pensa "poxa, mas eu estudei nesse colégio, fiz essa faculdade, me preparei tanto... agora vou deixar tudo", que nunca é isso, você usa tudo que você tem para ser quem você é, mas em algum momento você pensa assim, "vou deixar...". Então foi bem complexo para mim, enquanto pessoa, aceitar isso comigo mesma."

Depois do curso de empreendedorismo, Nádia resolveu se dedicar totalmente à dança e, depois que tomou essa decisão, sua carreira começou a deslanchar.

Mudanças

Nádia relata uma experiência muito positiva profissionalmente, tendo bons relacionamentos com músicos, empresários, bailarinas e bailarinos. Financeiramente passou a ter um retorno mais significativo. Sua vida social mudou, passou a conviver menos com pessoas que não são da dança. E mudou relação com seu corpo.

"Eu estou mais cuidadosa com meu corpo e dando mais atenção a ele, porque ele é meu instrumento de trabalho. Então eu cuido mais dele, eu preparo ele. A academia, por exemplo, era um lugar que eu ia para emagrecer. Agora eu vou para me condicionar fisicamente, para estar preparada para dançar. Da mesma maneira, a alimentação que era mais difícil para mim de controlar, hoje eu percebi a importância de estar com o corpo em dia para mim. O que é um corpo em dia para cada um é uma coisa, mas eu sei o meu limite e quero estar com o corpo em dia porque me sinto melhor e fisicamente melhor para dançar também. E isso impacta diretamente também na minha projeção, quão melhor eu estou, mais eu me projeto, eu percebo.

Invisto muito na minha imagem, invisto muito no meu cabelo, na manutenção. Tem gente que diz "nossa, você vive no cabelereiro". (...) é verdade, mas é parte do meu cuidado como bailarina, com minhas alunas, com as pessoas que vão me ver e a gente trabalha com uma arte que envolve a beleza. Então invisto sim bastante nessa parte. Sempre gostei de me cuidar, sempre fui muito vaidosa, mas hoje em dia isso é uma rotina. Cuidar da pele, do cabelo, do corpo..."

Se conhecer dançando

Nádia relaciona a dança como uma forma de autoconhecimento.

"E isso é uma coisa que procuro muito levar para minhas alunas que estão no início... não sei se vou saber explicar direito. A dança, quando você de fato se entrega naquilo, você percebe que ela te alimenta e você alimenta ela, em vários níveis. Então eu me conheci muito... bom, eu nunca não estive dançando, então eu não sei como é a [Nádia] sem dançar. Desde que sou pequena eu danço. Mas me conheci muito enquanto mulher através da dança. Não só através dos movimentos, mas através de todas as minhas experiências, através de todos os desafios que eu tive que passar, tanto esses pessoais de ter que ultrapassar algumas barreiras, como de toda semana ter que estar no palco com medo de alguma coisa ou não, com muita euforia, ou toda semana estar com aquele expectativa por fazer um bom trabalho, ou estar na expectativa daquelas pessoas para quem eu faço um bom trabalho... estar se expondo a situações... como isso fez com que eu pessoalmente me tornasse uma pessoa diferente. Então acho que nesse sentido a dança é muito valiosa. E não só para quem trabalha profissionalmente com isso, mas com quem esteja aberta a essa experiência da dança. Acho que isso é o mais rico de tudo isso. Quando vejo uma pessoa que não dança, tenho vontade de falar para ela ir dançar. Para que ela se coloque nessas situações. Não só na situação do medo, não é isso, mas para que ela se coloque nessa situação de vida, porque é muito especial. Tem as partes difíceis, mas tem as partes muito especiais.

Bailarina e professora

Ambas as funções se retroalimentam, mas Nádia se enxerga majoritariamente como bailarina. Gosta muito de estar em sala de aula, mas o que a fez escolher essa carreira foi sua necessidade de dançar. Mas tem restrições sobre os lugares em que dança, compreendendo que sua situação de vida favorece ela poder fazer essas escolhas.

"Eu gosto de estar num lugar onde as pessoas... antes eu era mais radical, "ai, eu só gosto de me apresentar onde as pessoas vão para ver arte", no teatro e tal...lógico, seria o ideal dos mundos para mim, onde a pessoa vai para curtir de fato a apresentação, mas às vezes eu vou num evento mais corporativo e tal, que as pessoas não necessariamente conhecem, estão interessadas em "ó, que música é essa", você está lá como uma entertainer assim, mas você é a atração do negócio, você está lá para ser vista, para ser apreciada de alguma maneira. E não pegar de surpresa a pessoa que está lá [como em restaurantes]. Esse tipo de situação me mata, eu não posso. Então isso é um trabalho que eu não pego. Mas, se talvez aquele dinheiro fizesse falta para o meu orçamento, eu não sei como eu agiria."

Pirâmides em São Paulo

Nádia viaja muito pelo Brasil para dar aulas, workshops e fazer shows. Ela percebe que São Paulo, no mercado da dança do ventre nacional, é uma referência.

"Eu acho que aqui tem a Casa de Chá, que foi um grande catalizador e formador de modelo, de bailarinas, de formatos, lançador de músicas, de maneiras de dançar, maneiras de entender a música, acho que a casa de chá é uma coisa muito importante. A gente tem pirâmides né, várias pirâmides em São Paulo que... a Luxor, os festivais, na maneira de como levar os profissionais, como organizar os festivais, mas sei lá, nunca estive em festivais grandes fora de São Paulo também. Nunca fui em um Baladi Congress também... e muitas bailarinas renomadas são daqui né, que formaram outras bailarinas e continuam formando, que se atualizam, e dão aula fora, são referência... estão aqui."

D.5.2. Síntese dos comentários na entrevista final a partir das imagens selecionadas pela participante

Primeira imagem – um novo círculo de amizades

A primeira imagem é a fotografia de um amigo secreto com outros colegas de trabalho de dança.

"Apesar de amizades íntimas serem poucas (que frequentam minha casa), por muito tempo, até outras fases, eu via muito mais essa galera do que meus amigos mais próximos, ou minha família. A gente viaja junto, divide hotel, compartilha... aprendi muito sobre outros mundos e outras experiências com essas pessoas porque gosto de conversar... foi um novo círculo social que surgiu na minha vida através da dança. A foto é sobre essa nova convivência que se não fosse a profissão seria difícil ter contato, são pessoas de universos muito diferentes."

Segunda imagem – *Dabke* na Avenida

A segunda imagem é a fotografia de Nádia na ponta de uma roda de *dabke*, uma dança folclórica libanesa e tradicionalmente masculina, em uma avenida famosa.

"Situação atípica de estar dançando algo que faz tanto parte da minha vida na minha rua, num lugar tão icônico para o Brasil, e dançar algo icônico para o mundo árabe. É junção das coisas da minha vida.

(...) Uma mulher puxando a roda, dá uma sensação de poder, de estar liderando esse momento cheio de gente e foi um dia super desprogramado, não foi algo que pensei. Foi muito descontraída, fui com o [nome de um bailarino]. Postei o vídeo desse dia e foi o vídeo que tive mais retorno nas redes sociais. Acho que passa uma sensação de poder, de transgressão das forças, uma mulher que vai assumir..."

Nádia se entregou à situação, estava entre amigos em um ambiente bastante informal, o que a fez lembrar como ela dançava *dabke* antes da profissionalização, em rodas informais em quase todo fim de semana.

Ela escolheu essa foto por representar a dança como prazer, como algo despretensioso e como uma brincadeira do momento.

Terceira imagem – com um ícone do mundo árabe

Essa é uma fotografia de Nádia com um cantor muito famoso do Líbano, no dia em que o conheceu. Ela é fã dele há muitos anos e utilizou muitas de suas músicas em coreografias de *dabke*. Esse contato aconteceu por meio do chefe de um grupo profissional do qual faz parte. Nádia entende esse encontro como um reconhecimento dele por seu trabalho. A relação com ele é muito boa, respeitosa e ela sente que seu trabalho é valorizado.

Quarta imagem – sala lotada

É a imagem de Nádia com uma sala de aula lotada em um workshop que foi contratada para realizar em outro estado. As vagas se esgotaram com dois meses de antecedência e isso foi um marco de sucesso na sua carreira. Ela nunca imaginou que isso pudesse acontecer com ela.

"E essa foto é como um lembrete de que isso é possível, porque é muitos altos e baixos a profissão... é difícil se manter o tempo inteiro nessa vibração... é muita gente pra pouca demanda, mas é possível."

Quinta imagem – uma dança de presente

Essa é a fotografia de Nádia dançando na festa de aniversário de uma pessoa com quem tem parentesco, de ascendência síria. Ela já havia dançado em outras festas da família, mas contratou o grupo com que trabalha.

"(...)foi uma emoção (...) e essa foto é um marco de respeito ao meu trabalho, porque por mais que eles achassem bacana, quando assumi como profissão, todo mundo na família me olhou torto... (...) teve um super preconceito... (...) e nesse dia quis ir como profissional mesmo, e hoje é um momento que eles aceitam, eles respeitam... agora [o aniversariante] me pergunta das danças, e não se eu vou trabalhar com meu pai ou trampar na T.V.... ninguém mais me pergunta isso. Tem respeito maior."

Sétima imagem – uma obra coreográfica

Essa fotografia é de um momento de uma coreografia em grupo que Nádia coreografou.

"Essa coreografia é mais madura e mais generosa e melhor mesmo, tecnicamente... acho que eu me vi mais madura como coreógrafa. Uma coisa que todo mundo comentou, é que ninguém se destaca. É o todo. E conseguir controlar os egos, inclusive o meu próprio, foi muito legal... aprendi a lidar com outras artistas... não aconteceu nenhuma situação complicada, sempre elas respeitaram muito minhas ordens como coreógrafa, mas eu queria muito preservar as características de cada uma e acho que consegui fazer isso."

"Sinto essa coreografia como uma obra, não é tudo que fiz que vejo com esses olhos. Teve auxílio de todo mundo para o processo criativo... não dos passos, mas as vezes de posicionamento... gosto de dividir... estou trabalhando com pessoas incríveis, gosto de ouvir, não gosto de ser ditadora..."

Nádia não considera a coreografia muito difícil tecnicamente, mas ela representa valores como vínculo e colaboração.

Oitava imagem – viagem solitária

Essa é a fotografia da vista da janela de um avião, com a asa dele entre as nuvens.

"Essa foto foi minha vida como bailarina até o início da pandemia, uma rotina. Viajar de avião. E muitas vezes sozinha. Por um lado, um glamour... uma sensação muito bacana de viajar, ir para outro lugar para dançar... ser chamada para dançar em outro estado. Nem sempre faço como contratação individual, mas com grupo também... é o sonho de qualquer praticante de dança, você viajar com sua profissão, levar sua arte para vários lugares, isso é muito incrível."

É uma imagem que lhe remete à solidão, independência e reconhecimento profissional.

"Sempre me virei muito e depois aprendi a curtir isso... por bastante tempo minha vida foi essa. Agora minha vida não é mais essa por conta da pandemia e não será o que será depois de nós."

Nona imagem – foto desprevenida

Essa fotografia foi capturada por mim no ensaio de um grupo coordenado e coreografado por Nádia. Ela disse que se sentiu desencanada de minha presença, o que permitiu fotografias "desprevenidas", em que ela consegue se identificar no dia-a-dia de seu trabalho.

"Essa foto... essa sou eu, sabe. Projetando a barriguinha para a frente, prestando atenção nas meninas... eu ficava procurando essa foto, que fosse muito eu, e não achei.... descontraída assim.... eu salvei essa foto por conta disso e por conta do projeto [nome do projeto], estar nessa posição de respeito, hierarquia e liderança de um grupo profissional também é uma consagração de anos de trabalho, reconhecimento profissional. É trabalho com muito carinho.

Estou com cara de tensa nessa foto e é assim que fico nos trabalhos, preocupada para tudo dar certo. Não faço muita piada, não é muito meu perfil. Bem objetiva, não gosto de enrolar. Respeito o tempo dela de estarem lá, tem menina que vem de [regiões distantes do centro de São Paulo], para fazer algo comigo. Então me preocupo em fazer coisa com objetividade. E gostei de me observar nesse lugar."

O projeto, além da realização artística, é como uma forma de investimento profissional, uma maneira de realizar trabalhos coreográficos em grupo e trazer visibilidade para seu

trabalho, além de estimular o contato profissional entre bailarinas de diversas regiões do estado de São Paulo, formando uma rede.

Décima imagem – anotações e organização

Essa é uma foto capturada por mim, em um ensaio do grupo folclórico. Nela, Nádia mostra sua pasta com anotações e imagens utilizadas como referência para pensar o figurino. Ela entende que essa organização faz parte de sua faceta como coreógrafa. A partir de conceitos, ela busca referências em outros artistas, não necessariamente do mundo árabe. Para esse número específico, buscou inspirações estéticas nas danças urbanas. Ainda que considere suas escolhas tradicionais, para chamar a atenção em um evento tão grande, sentiu necessidade de dar uma ousada. A própria música é uma mixagem entre música tradicional do folclore a ser dançado, com uma música estadunidense globalmente famosa.

Décima primeira imagem – um ambiente artístico

Essa é uma foto de Nádia no centro do palco de um teatro em outro estado. Foi um evento de cunho artístico e social, com valor de ingresso popular, que movimenta a cidade inteira. Nádia ficou impactada com a estrutura do teatro.

"Eu tô aqui? Será que mereço dançar nesse teatro?" Achei tão lindo e grandioso... e teve a ver com toda a viagem. Tive um tratamento artístico muito especial. E foi emocionante dançar pra milhares de pessoas, o teatro estava lotado... e me senti um artista, me senti parte do espectro artístico do Brasil, não me senti no microcosmo da dança do ventre. Eu estava num ambiente artístico muito distante... sinto que tem "as artes do Brasil" e a "dança do ventre"... me vi num teatro com bailarinos de balé, outras modalidades de dança..."

Quando Nádia olha para o Theatro Municipal de São Paulo, o vê como um espaço distante de sua profissão. Nesse outro teatro da fotografia, com estrutura similar ao do Theatro Municipal de São Paulo, se sentiu valorizada e respeitada como bailarina árabe. Isso despertou nela uma outra responsabilidade em relação a sua profissão.

Nesse dia, dançou uma rotina oriental. O evento contou com apoio da prefeitura e o ingresso para o show era doação de alimento perecível. É, para ela, *"um teatro que parece inatingível para nossa classe".*

Décima segunda imagem – estúdio fotográfico

Essa foto é a imagem de um estúdio fotográfico, um espaço em que bailarinas profissionais costumam passar algumas vezes em sua carreira. Nádia entende que é um aspecto glamouroso e que envolve autoaceitação.

"No geral você se sente tão bonita, tão especial, é legal pra caramba. E, também, é um cuidado com a profissão, ter fotos novas, ter fotos boas... é importante para a imagem."

Nesse dia específico, Nádia buscou um fotógrafo de fora do mercado da dança do ventre, que não trabalha com Photoshop, mas as imagens acabaram não sendo úteis para divulgação do seu trabalho no mercado.

Ela comenta sobre um ensaio que gostou muito, com uma fotógrafa do meio, em que levou imagens com referências de luz, maquiagem e postura. Nessa experiência, maquiador e fotógrafa embarcaram em suas inspirações. Nádia se sentiu mais preparada para esse ensaio, o qual gerou um resultado com que se identifica muito.

Décima terceira imagem – Forte e presente

Essa é uma fotografia de um show importante para sua carreira. Nádia foi convidada a realizar um show só dela, com cerca de 50 minutos, em um espaço icônico da cena da dança do ventre. A imagem é um momento de sua dança, com a postura firme, braços tonificados e olhar para cima. É possível ver o rosto das pessoas ao redor, algumas delas com os celulares direcionados para capturar imagens do momento.

"Adoro essa foto porque acho que estou muito forte nela... muito presente nesse momento e foi minha primeira entrada (...). Foi a primeira vez que isso aconteceu, de eu ter um show inteiramente meu. Para fazer minha dança, meus gostos... foi um show muito preparado e muito prestigiado. Eu estava muito presente e me surpreendi comigo porque uma das coisas que mais tinha dificuldade foi estar presente na primeira apresentação... porque geralmente demora um tempo para entrar no corpo da primeira apresentação."

Tecnicamente, Nádia estava muito satisfeita com o que tinha alcançado no desenvolvimento desse show e esteticamente também: corpo, cabelo, figurino. Ela se sentiu muito respeitada por profissionais da dança, já que havia muitas no público.

A preparação do show contou com a orientação e auxílio de suas professoras de dança.

"Foi importante tanto pelo desafio de ter feito esse show... não foi pensando em contratações, mas eu queria ter essa experiência de ter esse show na minha carreira e foi uma autodescoberta muito grande, porque fui vendo... lógico, tive orientação, mas cheguei nesse lugar de qual é meu estilo... descobri muita coisa durante o processo, foi uma descoberta muito grande do que eu gosto, do que as pessoas gostam, quem sou eu nesse mercado, o que sei fazer, o que tenho que melhorar...

Já tive danças melhores... não coreografei todos os números... mas o todo foi uma obra... o cuidado com o todo... e ver assim, uma coisa sólida. Uma solidez do trabalho que me propus a fazer."

Também houve uma mudança significativa sobre como sua mãe entendia sua carreira. Assim como o público geral, ela ficou admirada e que não sabia "disso tudo". A aceitação e admiração de sua mãe, mudou sua relação com ela, foi um momento importante.

"Acho que o que ela viu foi o profissionalismo, o nível de comprometimento, da qualidade".

Décima quarta imagem – Premiação internacional

Nessa imagem, Nádia está em um festival internacional, em outro país, recebendo prêmio de primeiro lugar e de bailarina destaque da competição. Como a premiação era por nota, teve vários primeiros lugares. Mas o prêmio destaque da categoria, era apenas para uma.

Apesar de nunca ter ligado para concurso – esse foi o primeiro e único que participou como solista -, ficou muito satisfeita com o resultado, principalmente pela visibilidade que isso gerou, além de ter sido um momento muito significativo dançar para mestres internacionais, com banda ao vivo, e com muitos colegas brasileiros assistindo.

Até hoje há um público conquistado nesse festival que acompanha seu trabalho. Ela sentiu uma recepção muito calorosa no Brasil. Ela diz, sem orgulho, que não se preparou para o concurso, mas acredita ter sido um momento iluminado quando subiu ao palco.

Décima quinta imagem - Obras

Nessa imagem, Nádia está segurando a capa de seu DVD didático e da revista em que foi capa. Apesar de a capa ser o momento mais esperado pelo público, o conteúdo era muito interessante:

"Tinha história, cultura, a partir de pontos de vista diferentes... tinha textos opinativos de pessoas do mercado, contribuindo com opinião bacana... era importante para a praticante de dança do ventre.

E era legal para o meio ter uma revista bem finalizada, bacana, com conteúdo específico, para valorização da dança..."

Décima sexta imagem – públicos que a bailarina quer ter

Nádia gosta muito do momento pós-show, em que interage com o público.

"Esse carinho que a gente recebe depois é muito especial. A gente quer saber o que as pessoas acharam... e é mais pela interação do momento do que pelo feedback...

Esse momento é mais descontraído, um momento de carinho, de você com o público e público com vc... acho bem gostoso e bem importante.

Nessa foto tem você que está como bailarina, e a [nome de uma aluna] como aluna. Dois tipos de público que toda bailarina quer ter: bailarina que vai ver e aluna que vai prestigiar."

Décima sétima imagem – Primeiro evento

Essa fotografia é do momento em que Nádia estava falando, no centro do palco, com suas alunas ao fundo. Era o momento do agradecimento final do primeiro evento todo realizado por ela. Ela produziu, coreografou as alunas e fez dois solos. Nesse dia, teve muitas funções, foi muito cansativo, mas também muito realizador. Ela foi incentivada por sua professora a fazer o evento. Significou um novo momento de maturidade e independência e isso a estimulou a pensar em projetos maiores. Foi também o seu último show antes da quarentena em São Paulo.

Ao mesmo tempo que teve muitas funções, ela ainda contratou recepcionista, dois fotógrafos (um para vídeo e outro para filmagem) e pessoas para cuidar da luz e som. Tudo foi um investimento dela, mas como os ingressos esgotaram, ela ainda teve retorno financeiro desse trabalho.

Décima oitava imagem – fora do ambiente tradicional

Essa imagem é o momento de uma coreografia de uma companhia de dança da qual fez parte, a qual considera um despertar para "uma dança mais séria". As integrantes se conheceram por meio de uma professora em comum e tinham pretensão de criar número que transitassem fora do ambiente tradicional de dança do ventre. Participaram de competições e mostras fora do circuito da dança oriental.

O número dançado, que teve um momento capturado nessa imagem, foi coreografado por Nádia com uma música brasileira e ela o entende como resultado de um processo de dor na perda de um relacionamento muito importante. A coreografia era a história dessa perda e, como todas as integrantes eram amigas, todas sofreram junto com ela.

"Era um ambiente livre de julgamento, competição interna... era amizade, experimentação, novidade... foi muito bom... enquanto durou e fez sentido. Depois de um tempo cada uma foi para um caminho... o ensaio começou a virar mais exaustivo, como obrigação... parar foi decisão muito difícil porque a gente não queria largar algo muito especial..."

Décima nona imagem – Um lugar confortável

Nessa imagem, Nádia está ao centro de um ambiente mais intimista, cercada de um público estritamente de mulheres, realizando um número de *saidi*. A expressão do público é de admiração e ela dança muito próxima das mulheres. É um lugar em que se sente muito confortável e, como bailarina, se identifica mais com esse tipo de experiência: dançando em ambiente caseiro.

Ela se sente mais confortável tanto pela proximidade com o público quanto pela forma como gosta de dançar: mais no eixo, sem tanto deslocamento. Às vezes pode ser mais intimidante por confrontar o olhar das pessoas, mas entre estar próxima e estar no palco, prefere a proximidade, o que está relacionado com seu processo de estar mais à vontade com seu corpo e estar com ele exposto tão próximo do olhar do outro. No início se sentia mais insegurança, dependendo do ambiente se sentia julgada. No ambiente da foto eram só mulheres e todas estavam lá apenas para assistir ao show.

"Me sinto mais confortável no ambiente com mulheres, porque pro homem entender, é uma erotização da dança... e eu não gosto dessa sensação... de ter que dançar pra causar algo em alguém... o homem não costuma ter a mesma sensibilidade feminina pra entender essa apresentação e vai ficar olhando com olhar de objetificação do meu corpo..."

Nádia relata já ter sido objetificada por mulheres também, mas em outro contexto, no julgamento estético de seu corpo, e se sente com mais ferramentas para lidar com esse tipo de objetificação. Já a objetificação masculina, sexual, a incomoda muito mais.

O número que dançou nesse dia foi uma performance coreografada a qual levou para muitas cidades. O ambiente fazia parte de uma casa antiga e a sala foi preparada para o show. Nádia tem muita conexão emocional com os folclores árabes, tendo mais interesse em ouvir, sente seu corpo vibrar mais e lhe dá mais vontade de se mexer a um primeiro estímulo. Além disso, é um ponto forte do seu trabalho que lhe dá projeção no mercado.

"Eu gosto muito de fazer números folclóricos, mas não gosto de ser identificada como uma bailarina de folclore... isso aconteceu por um tempo e quis me descolar por um tempo... acho que sou uma bailarina oriental, o que inclui dança do ventre e dança folclórica."

Nádia se considera "bailarina oriental de dança árabe". Ela é professora, bailarina e coreógrafa de dança oriental árabe, o que inclui muitas danças folclóricas árabes.

No entanto, quando pedem para informar em formulários a sua profissão, ela coloca a profissão relacionada a seu curso de faculdade, porque ela entende que o diploma gera mais credibilidade.

"Não gosto dessa marginalidade que o artista acaba tendo. Se preciso ir ao cartório, preencher algo importante, coloco que sou jornalista. (...)Não me sinto amparada legalmente, não tenho um diploma...

Sinto falta de ter algo mais estruturada... desse reconhecimento social, perante as leis e as burocracias... se você abrir um negócio... a gente sabe que é visto diferente...

Além do preconceito... até me sinto mal de colocar jornalista, como se estivesse traindo, mas tenho que pensar em outras questões também."

Vigésima imagem – Um lugar natural

Nessa fotografia, Nádia está no show de lançamento da revista em que foi capa. Está dançando solo uma dança folclórica acompanhada de um músico. A primeira vez que ela viu uma música ao vivo com *tabel,* ficou muito emocionada. É um instrumento que mexe muito com ela.

Para crescer profissionalmente, Nádia entende que a espontaneidade não era suficiente, que precisaria de uma técnica mais apurada. Nas danças folclóricas, por serem danças populares, se sente mais espontânea e natural do que na dança do ventre, modalidade em que se sente mais convocada a "mostrar serviço" e, por existir mais competitividade do que nas danças folclóricas, tem mais pessoas analisando a qualidade técnica.

"E passar da espontaneidade para o estudo foi um lugar de crise... eu não reconhecia mais a graça de dançar sendo que pra mim era o espontâneo, o natural, sem me preocupar com joelho ou braço esticado... essa transição foi difícil pra mim, pra esse lugar de estudo... porque na real eu sempre tive muita facilidade, mas no lugar profissional você precisa ter mais primor, mais qualidade, mais disciplina... e a [nome de uma professora] dizia que eu tinha dificuldade com a parte não gostosa do dançar: "você precisa conhecer o lado exaustivo da repetição, da exaustão, pra você se tornar uma profissional melhor"."

Apesar disso, Nádia considera a espontaneidade importante, no entanto, ela precisa de um equilíbrio com a técnica. Nessa foto, Nádia enxerga sua essência, com a leveza do sorriso e a memória de um momento espontâneo e natural. No entanto, ficar só na espontaneidade, pode ancorar o crescimento técnico que, para bailarina profissional, é fundamental. Com o músico da foto tem uma relação de amizade, que foi construída a partir da relação profissional.

D.5.3. Síntese preliminar

Nádia, bailarina oriental árabe, tem uma ligação muito forte com as danças folclóricas árabes, além da dança do ventre. A dança não foi a carreira escolhida inicialmente, graduou-se em outra área. Era uma questão trabalhar com a dança, como se fosse um desperdício todo o investimento de sua família em uma escola que prepara as(os) alunas(os) para o mundo corporativo. Sua técnica é majoritariamente egípcia, mas seu corpo tem experiência com outras técnicas e trajetórias que agregam em sua expressividade. Entende a dança do ventre como uma

dança oriental árabe. Sua transição do campo amador para o profissional exigiu enfrentamento de preconceitos sobre a dança como carreira, além de ter que lidar com questões familiares, que hoje estão resolvidas. Também exigiu uma relação diferente com o estudo: não poderia se ancorar apenas na espontaneidade, a técnica deveria ser primorosa.

Se reconhece como alguém numa condição que pode escolher os lugares onde dança e sente que seu trabalho é valorizado no mercado da dança do ventre e por seus contratantes. Mas não se sente socialmente valorizada fora desse circuito e reconhece que existem alguns espaços de trabalho que oferecem condições mais precárias de trabalho, e que a depender de sua condição financeira não saberia se trabalharia nesses espaços.

Tem intimidade com os territórios sonoros das músicas árabes e, principalmente músicas folclóricas, as quais despertam intensamente seu corpo para dançar. Isso se reflete na sua dança, pois além da técnica refinada, há uma virtuosidade na leitura musical, na forma como escuta a música e a lê com seu corpo, que permite que ela transite entre melodias, ritmos e voz com muita precisão e aparente facilidade. Tem relação amistosa com o chefe do grupo profissional do qual faz parte, além de sentir seu trabalho respeitado e valorizado, e com os músicos com que trabalha também.

É também uma pessoa que convida a realizar conexões entre bailarinas, sempre fazendo projetos em grupos, seja com amigas mais próximas também dançarinas, seja com colegas profissionais, construindo redes de comunicação e experiências coletivas, de muita troca, solidariedade e compartilhamento.

GLOSSÁRIO

Todas as transliterações do alfabeto árabe para o alfabeto latino nessa dissertação foram retiradas dos textos utilizados como referências ao longo dessa pesquisa. Esse glossário é uma versão preliminar para fins da dissertação.

A

Al-raqs al-misri – Do árabe, segundo Ward (2018), significa dança egípcia.

Al-raqs al-baladi – Do árabe, segundo Ward (2018), significa dança nativa.

Almah – Singular de *awalim*. Do árabe, segundo Said (2003), significa literalmente "mulher culta".

Awalim – Plural de *almah.* Categoria de profissionais do entretenimento que cantavam e dançavam em ambientes restritos a público feminino.

B

Badia Masabni – (1892-1974) foi atriz, empresária e dançarina síria-libanesa, dona de um famoso estabelecimento inaugurado em 1926, o Casino Opera House.

Badlah – Segundo Ward (2018, p. 17) é o termo em árabe que se refere ao figurino de dança do ventre amplamente reconhecido pelo conjunto do busto, umbigo descoberto ou pouco coberto, cinto de quadril e saia, desenvolvido a partir das roupas das *Awalim* e *Ghawazi*, com absorção de elementos estéticos estrangeiros.

Baladi – Do árabe, geralmente traduzido como "meu país" (*Balad* significa "país" e o *i* ao final inclui o "meu"). É um termo para se referenciar a coisas populares egípcias. Por exemplo, além da dança *baladi*, tem também o pão *baladi*, a música *baladi*, o ritmo *baladi*.

D

Dabke – Dança popular do Líbano, Palestina[94] e Síria. "*Dabke is a dance that is particular to the Levant, in which the people dance together with their arms across each other's shoulders. This then ensures that even if one person were to falter and fall while dancing, the others can continue—the show will go on.*"[95]

Derback – Instrumento de percussão árabe.

Dhikr – pedagogia islâmica do lembrar (DIB, 2013, p. 61).

Dina Talaat – atriz e dançarina, nascida em Roma, em 1964, com nacionalidade egípcia. Muito famosa no Egito e internacionalmente. É referência de muitas bailarinas, principalmente as que estudam o que ficou conhecido como "estilo egípcio".

F

[94] Vídeo com dabke palestino: https://www.youtube.com/watch?v=HApM4WeiXI4 (acesso em 20 de dezembro de 2020).

[95] Fonte: KOHLI, Nikita. Dabke and the Belly-Dance - Understanding the Symbolic Culture of Violence in the Syrian Arab Republic. In Manekshaw Paper, n. 78, 2018, p. 15.); Tradução livre: "Dabke é uma dança particular do Levante, em que as pessoas dançam juntas, com os braços sobre os ombros umas das outras. Isso garante que mesmo se uma pessoa vacilar e cair enquanto dança, as outras podem continuar - o show continuará."

Fannâna – Do árabe, segundo Nieuwkerk (1995, l. 1086), significa "artista". No dicionário Português-Árabe de Youssef H. Mousmar, a pronúncia de "artista" em árabe é "Fannán".

Fifi Abdo – é atriz e bailarina egípcia e, de acordo com o site "*World Dance Heritage*"[96], nasceu em 1953, começou a dançar aos 12 anos e viveu o auge de sua carreira nas décadas de 1980 e 1990.[97]

G

Ghazyia – Do árabe, singular de *ghawazi*. Um provérbio egípcio diz que "A vida é como uma *ghazyia*, ela dança brevemente para cada um de nós". (Tradução livre de BUONAVENTURA, 1989, p. 40).

Ghawazi – Do árabe, plural de *ghazyia*. Significa literalmente "invasores", segundo Buonaventura (1989, p. 40). Categoria de profissionais mulheres do entretenimento de camadas sociais mais baixas, cantoras e dançarinas. Segundo Nieuwkerk (1995, l. 600), eram as que geralmente performavam em espaços públicos, diferentemente das *awalim* que performavam em espaços privados como os haréns, reservados às mulheres.

Ginks – homens que dançavam e não eram egípcios. (FRASER, 2015, p. 697)

I

Inta Omri – Do árabe, significa "você é minha vida". É título de uma canção composta por Mohammed Abdel Wahab com letra do poeta egípcio Ahmad Shafiq Kamel, produzida e imortalizada na voz de Umm Kulthumm, em 1964. (PALLESEN, 2017, p. 59).

K

Kawliyah - É o nome local do Iraque para se referir aos Ciganos/Roma no Iraque. (SALLOUM, 2013, P. 127).

Khalij – Segundo o Dicionário Português-Árabe de Youssef H. Mousmar, significa Golfo. A palavra também se refere, além da própria região, ao povo, ao estilo musical, à língua e às danças folclóricas da região do Golfo Pérsico (os países Arábia Saudita, Emirados Árabes Unidos, Kuwait, Omã, Bahrein e Qatar).

Khawalat – plural de *khawal*, homens dançarinos egípcios nos séculos XIX/XX. Atualmente é um termo pejorativo para se referir a homens homossexuais.

Kutchuk Hanem – Segundo Said, foi "uma célebre dançarina e cortesã egípcia que ele [Flaubert] encontrou em Wadi Halfa." (2007, p. 258).

L

Laff – ritmo binário, também conhecido como *Malfouf*.[98]

M

Mahmoud Reda – Segundo Fahmy (1987, p. 16), Mahmoud Reda nasceu em 1930, no Cairo, criado em uma grande família de classe média por pai e mãe que eram conectados com a cultura

[96] https://worlddanceheritage.org/fifi-abdou/
[97] Vídeo de uma apresentação de Fifi Abdo no Cairo em 1986 no hotel Mena House, onde trabalhou até início de 1990: https://www.youtube.com/watch?time_continue=105&v=LweZOAUPUSU&feature=emb_logo
[98] Vídeo com ritmo Malfouf: https://www.youtube.com/watch?v=eGJTowf50ig (acesso em 20 de dezembro de 2020).

e a música. Aos 18 anos se tornou profissional da dança e foi o primeiro egípcio a dançar em companhias ocidentais. Posteriormente, ele se tornou coreógrafo de filmes egípcios e se tornou diretor de filme. Foi um dos fundadores da Troupe Reda de danças folclóricas egípcias, que buscou valorizar a ideia de dança no imaginário egípcio com os valores da época.

Masmoudi Saghir – nome de um ritmo quartenário, também conhecido como *Baladi*.[99]

Maqâm – Segundo Dib "tem o significado próximo ao da escala ocidental, mas vai além dela. Define também as relações entre as notas: quais devem ser enfatizadas naquele caso, com que frequência, em qual ordem. Ou seja, não define apenas as notas, mas como tocá-las." (2009, p. 229)

Mawâlid – dias de celebração em honra ao nascimento de santos.

Mona al Said – Mona Ibrahim Wafa, nascida em 1954, é bailarina egípcia. Precisou fugir do pai, beduíno conservador, para o Líbano em 1970. Retornou ao Cairo em 1975, sendo considerada uma estrela.[100] Segundo Shareen El Shafy, sobre sua dança

> *She entered the stage with a liquid grace and unhurried confidence. Her lyrical arms, precise hip work and contained pelvic drops made me rethink the feminine image of dance, expanding it to include a tamed power and feline strength. These movements, while appearing fluid and effortless, required a good deal of control, concentration and, in a word, technique. Above all, there was a clarification of mood and feeling. The viewer could sense a bemused playfulness and inner depth. This, combined with her imposing form and larger than average head, made her more of a mythical figure than a mortal woman. She enjoyed the music, savoring the moods and the spell she was weaving, all with a feeling of detached equanimity*.[101]

N

Nagwa Fouad - Awatef Mohammed El Agamy nasceu em Alexandria, foi estrela de cinema e dançarina egípcia. Filha de pai egípcio e mãe palestina, seu lar na Palestina foi vítima da violência sionista em 1948, então precisaram se estabelecer em Alexandria. Começou a dançar profissionalmente aos 15 anos.[102] Segundo Shareen El Shafy:

> *1976 marked the beginning of a new era for Oriental dance when Nagwa Fouad revolutionized the industry by commissioning Egypt's beloved composer, Mohammed Abdel Wahab, for his first and only piece for a dancer, "Qamar Arba'tashar" (Full Moon of the Fourteenth). Commercial successes followed with the creation of scores of now standard classics, frequently used in the dance world. After Wahab's "Qamar Arba'tasher" came "Maharajan Al Raks," by Ahmed Fouad Hassan; "Arousti" and "Sit El Hosn," by Mohammed Sultan; "Sheherezade," by Mohammed El Mogy; "Al*

[99] Vídeo com explicação do ritmo Masmoudi Sahir: https://www.youtube.com/watch?v=22VfnU5dUj4 (acesso em 20 de dezembro de 2020).

[100] Informações biográficas do site: https://www.raqs.co.nz/raqs/whoswho/mona.html. Apresentação de Mona el Said em Londres, na década de 1970, no clube noturno Omar Khayyam: https://www.youtube.com/watch?v=JuF_A5qA16g (acesso em 08 de janeiro de 2021).

[101] Do artigo disponível nesse link: http://thebestofhabibi.com/vol-15-no-1-winter-1996/mona-el-said/ . Tradução livre: "Ela entrou no palco com uma graça líquida e confiança sem pressa. Seus braços líricos, trabalho de quadril preciso e gotas pélvicas contidas me fizeram repensar a imagem feminina da dança, expandindo-a para incluir um poder domesticado e força felina. Esses movimentos, embora parecessem fluidos e sem esforço, exigiam muito controle, concentração e, em uma palavra, técnica. Acima de tudo, houve uma clarificação de humor e sentimento. O espectador podia sentir uma diversão e profundidade interior. Isso, combinado com sua forma imponente e cabeça maior do que a média, tornava-a mais uma figura mítica do que uma mulher mortal. Ela gostava da música, saboreando o clima e o feitiço que estava tecendo, tudo com uma sensação de serenidade distanciada"

[102] Informações biográficas do artigo disponível em: http://thebestofhabibi.com/vol-18-no-3-march-2001/nagwa-fouad/ (acesso em 08 de janeiro de 2021). Vídeo de apresentação de Nagwa: https://www.youtube.com/watch?v=rXxwVJprzUU (acesso em 08 de janeiro de 2021).

Mashal," by Hani Muhana; "Ali Loz," by Mustapha Hamido; "Omar Khariat," by Khalid El Amir; "Ayoum," by Dr. Gamal Salema; "El Gades" and "Al Ahwa," by Farouk Salema; "Layali El Mawled," by Sayed Makawi, and many others.[103]

Nay – Instrumento da família de flautas.

Q

Qanun – Instrumento de cordas. [104]

R

Raqassah – do árabe, é termo para se referir a dançarina. No entanto, no árabe falado no Egito esse termo pode ser usado de forma pejorativa, segundo Ward (2018, p. 66).

Raqia Hassan – Bailarina e professora de dança do ventre, organizadora do maior festival de dança do ventre do mundo, no Egito, o *Ahlan Wa Sahlan*.

Raqisah – do árabe, é termo para se referir a dançarina. No árabe falado no Egito esse termo tem conotação neutra ou até positiva, segundo Ward (2018, p. 66).

Raqs sharqi – Segundo Ward (2018), do árabe, é literalmente "dança oriental". Se refere à dança que ficou conhecida como dança do ventre.

S

Said – termo utilizado para se referir a dança folclórica da região do Alto Egito (região Said, sul do Egito) e a um ritmo musical.[105]

Snujs – Instrumentos de percussão, são címbalos de metal utilizados em pares, um par em cada mão.

Souheir Zaki – atriz e dançarina egípcia, teve o auge de sua atuação entre as décadas de 1960 e 1980, sendo uma das mais famosas dançarinas da época junto de Nagwa Fouad. Enquanto Fouad possuía um amplo repertório de outras danças e buscava inserir seus conhecimentos teatrais, Souheir Zaki se preocupava em manter o que entendia ser uma herança oriental, mantendo uma dança minimalista, considerando-se uma "antiguidade".[106]

---

[103] Fonte: http://thebestofhabibi.com/vol-18-no-3-march-2001/nagwa-fouad/ (acesso em 08 de janeiro de 2021). Tradução livre: "1976 marcou o início de uma nova era para a dança oriental quando Nagwa Fouad revolucionou a indústria ao contratar o amado compositor do Egito, Mohammed Abdel Wahab, para sua primeira e única peça para um dançarino, "Qamar Arba'tashar" (Lua Cheia do Décimo Quarto). Sucessos comerciais seguiram-se com a criação de partituras de clássicos agora padrão, freqüentemente usados no mundo da dança. Depois de "Qamar Arba'tasher" de Wahab, veio "Maharajan Al Raks", de Ahmed Fouad Hassan; "Arousti" e "Sit El Hosn", de Mohammed Sultan; "Sheherezade", de Mohammed El Mogy; "Al Mashal", de Hani Muhana; "Ali Loz", de Mustapha Hamido; "Omar Khariat", de Khalid El Amir; "Ayoum", do Dr. Gamal Salema; "El Gades" e "Al Ahwa", de Farouk Salema; "Layali El Mawled", de Sayed Makawi, e muitos outros."

[104] Vídeo com os músicos Claudio Kairouz (à esquerda, com qanun), Sami Bordokan (no centro, com alaúde) e William Bordokan (à direita, com derback), ensaiando "Longha Chahnaz": https://www.youtube.com/watch?v=_dzzoraGZ1s (acesso em 02 de janeiro de 2021).

[105] Vídeo de uma performance de dança folclórica Said pela bailarina brasileira Mahayla Shey no maior concurso nacional de danças árabes, o Mercado Persa: https://www.youtube.com/watch?v=65KFFS9IY28 (acesso em 31 de dezembro de 2020); vídeo com o ritmo musical Saidi: https://www.youtube.com/watch?v=tuU9zeqsB1U (acesso em 31 de dezembro de 2020).

[106] Informações biográficas extraídas do site World Dance Heritage nesse link: https://worlddanceheritage.org/soheir-zaki/ (acesso em 08 de janeiro de 2021). Vídeo de Souheir Zaki dançando em uma cena do filme Wakr Al Ashrar de 1972: https://www.youtube.com/watch?v=te-mAHP5NiA (acesso em 08 de janeiro de 2021)