

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

**...5, 6, 7, ∞ ... Do Oito ao Infinito:
por uma dança sem ventre, performática, híbrida, impertinente.**

por

CÍNTHIA NEPOMUCENO XAVIER

Dissertação
submetida à avaliação,
como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes

Prof^a Dr^a Roberta K. Matsumoto
Orientadora

Brasília, 07 agosto de 2006

Dedico essa dissertação à minha mãe – o primeiro ventre;
à minha filha – que me mostrou a força do meu ventre;
e à minha avó – o ventre que me liga à ancestralidade.

Quando estou com elas, sinto-me conectada ao movimento infinito de geração da vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar àqueles que fizeram do sonho de minha pesquisa de campo no Egito uma realidade. A Flávia Rebelato, pela idéia. Mahmoud al-Masri, pelo convite, por ter sido meu anfitrião, amigo, intérprete, professor de dança e de vida no Egito e pelas descobertas da volta. Ana Cláudia Farranha pelo incrível insight de fazer um livro de ouro para arrecadar o dinheiro. A Clécio Dias, pelo primeiro apoio financeiro, o que me motivou a continuar acreditando na viagem. Jeferson Paz pela arte, pelas confidências, pelos apoios emocionais, por compartilhar minha vida e por emprestar a câmera para os registros em campo. Thaís Dumet pela contribuição e principalmente por agüentar o som do teclado no ouvido durante as noites, seu apoio em minha vida é fundamental! Audrey, Érika, Bia e Duguay, Márcia, Madaí, Clara e Denise, Karina e Moris, Sandrinha e Malena pelo companheirismo na dança, e também pelas contribuições. Leonardo Camércio, Luís Carlos, Wilson Moreno e Cíntia Correa pela amizade profunda e pela força para a minha viagem. Kate, amiga do peito, que me patrocinou boa parte da viagem e ainda me ajudou a conhecer a neve (ela mora na Suécia). Ângela Cabral que eu nem conheço e colaborou com a viagem. Paula Cunha e Jorge Schtoltz pela divulgação e apoio. Dora, minha cabeleireira, que também contribuiu. Adriana Sacramento pela dica da Central de Intercâmbios. Luís Alberto Warat, pelas oportunidades surrealistas e pelo apoio. Marcelo Ottoni Nepomuceno, Tutuca, tio Kunka, tia Ari, Paulinho Viana, Dona Nevinha e Chico das Maracas, João e Vitória Tota, Mimi e Terra Cunha pelas boas surpresas! Minha família de apoio, tão importante para tudo na minha vida e que também contribuiu para realizar minha viagem: comandante Lairson que é mais do que um pai para mim; Valerinho, o irmão mais que perfeito; minha única avó, dona Lurdinha; e minha mãe, Marilza, minha atual melhor amiga. Também agradeço à minha filha Lara pela paciência e cumplicidade. Ao Flávio Faria, o pai dela, que sempre foi o nosso porto seguro em todos os sentidos.

Agradeço a Cynthia Ramos por acreditar no meu trabalho e por sua disponibilidade.

À Profa. Dra. Maria Beatriz de Medeiros pelo importante apoio como coordenadora da pós-graduação.

Ao Prof. Dr. Fernando Pinheiro Villar por ter me apresentado à minha orientadora. Sem ele talvez eu não tivesse chegado até aqui.

À orientação primorosa da Profa. Dra. Roberta K. Matsumoto, que deu o formato mais adequado às minhas idéias, possibilitando uma abordagem séria sobre o tema, com sua visão aguçada de antropóloga. Suas contribuições são incontáveis, inclusive para as partes artísticas desse trabalho.

SUMÁRIO

Dedicatória	ii
Agradecimentos	iii
Sumário	iv
Resumo	v
Abstract	vi
Índice das Imagens	vii
Epígrafe	x
Introdução	01
Capítulo I - O que é que essa Dança tem?	10
A Invisibilidade da Dança do Ventre	12
Mitos e conflitos de criação	16
Little Egypt: a miragem infame	22
No Tabuleiro da Odalisca tem... ..	30
Capítulo II – Imaginação	32
A Dança Oriental: um Artefato Etnológico?	34
Orientalismos	41
Filtro Sexual: Manipulando Identidades	51
Fantasia, Investimento e Agência	58
Quem é essa Odalisca?	62
Capítulo III – Do Ventre ao Corpo	65
O que é Dança do Ventre, Afinal?	66
Dança em Fatias	73
O Ensino Fragmentado	78
O Brasileiro sem Órgãos: Artaud, Deleuze, Guattari e Graziela Rodrigues	89
Ventres Performáticos	94
Do Corpo sem Ventre	104
Considerações Finais	106
Referências Bibliográficas	110
Anexos	115

RESUMO

O presente trabalho apresenta a dança do ventre como tema válido para uma pesquisa acadêmica, partindo da constatação de que essa manifestação artística foi pouco estudada nos meios universitários brasileiros, já que não constava de monografias, dissertações ou teses existentes nas principais bibliotecas do país quando iniciei minha investigação. Essa invisibilidade e o silêncio sobre o tema, no meu entender, se devem a um preconceito sobre essa dança e aos equívocos relacionados a sua prática.

Devido à escassez de referências bibliográficas sobre a dança do ventre, o primeiro passo dessa pesquisa foi o desenvolvimento de uma metodologia para abordar o tema, apoiada em entrevistas e pesquisa de campo, bem como em dados teóricos disponíveis nos poucos livros encontrados e em páginas eletrônicas publicadas na internet. Essa metodologia teve como suporte a leitura de outros textos escritos por autores como Gaston Bachelard, Antonin Artaud, Gilles Deleuze e Felix Guattari, Michel Foucault, Clifford Geertz, Luigi Pareyson, Homi Bhabha, entre outros. E ainda que tenha havido o apoio nos discursos de alguns teóricos de outras disciplinas, o objetivo foi criar uma metodologia própria para abordar a dança (do ventre), construindo um saber artístico sobre ela, buscando romper com uma tendência parasitária e superficial, muito comum entre os estudiosos das artes em geral.

Num primeiro momento faço uma contextualização teórica da dança do ventre na atualidade. Em seguida, localizo as tentativas infrutíferas de se traçar uma história linear que remeta às supostas origens dessa dança e percebo que o panorama onde está inserida se assemelha a um rizoma – termo emprestado da botânica pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, para desenvolver um conceito de rede conectiva de vários sentidos. Assim, concluo que é mais importante validá-la como prática artística do que reescrever uma história que dê conta do trajeto percorrido por essa dança no oriente e no ocidente.

Como um dos resultados desse trabalho está em processo de composição a performance “Impressão Corporal”, com base nas impressões recolhidas durante a pesquisa de campo nas cidades do Cairo e Alexandria, no Egito, em novembro de 2005. A proposta consiste em resignificar a dança do ventre como prática performativa.

Dentre as descobertas realizadas no percurso dessa pesquisa, destaco a constatação de que a dança do ventre não é uma prática exclusivamente feminina e que apesar da filtragem sexual que criou a idéia de que seus movimentos não eram adequados ao corpo masculino, a resistência cultural faz com que a prática masculina sobreviva até hoje. Também acredito que essa dança pode auxiliar a ruptura da fragmentação no treinamento de artistas, bem como abrir possibilidades de reflexão sobre arte, corporeidade e nossos próprios limites e preconceitos.

Por fim, afirmo que dança do ventre é uma arte híbrida, misturada, o que segundo os conceitos de Homi K. Babha faz com que ela não seja oriental nem ocidental, mas um “além”, que não se encaixaria em nenhuma definição essencialista.

ABSTRACT

This work presents belly dance as a valid subject for academic research, finding out that this artistic manifestation has been barely studied by Brazilian scholars, as I could not find this subject in any academic works when I began my investigation. This sort of invisibility and the silence surrounding this dance, in my opinion, derive from a prejudice about it and all misunderstandings related to it.

As the available bibliography about belly dance was insufficient, the first step I took on this research was to develop a methodology to approach the subject, supported by interviews, field research and the available information collected on a few books and websites. Indeed, this methodology was based on texts of Gaston Bachelard, Antonin Artaud, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Michel Foucault, Clifford Geertz, Luigi Pareyson, Homi Bhabha, and others. This methodology has been created to build an artistic knowledge about dance and belly dance, instead of thinking about it through the vision and meanings of other fields, as it usually happens when we depend on anthropology or sociology to understand dancing issues, for example.

In the beginning of this work I present a theoretical context about belly dance today. After that, I point out that it is very difficult to define a linear history of this dance because of the multiplicity of facts and meanings related to this manifestation. Therefore, I conclude that it is better to validate belly dance as an artistic practice instead of trying to define its origins and its Eastern and Western roots/routes.

The performance “Impressão Corporal” (Body Prints) is being composed as one of the effects of this investigation, based on the impressions collected during the field research conducted on Cairo and Alexandria – Egypt, on November, 2005. The aim of this performance is to give new meanings for belly dance as a performative practice.

During this research I found out that belly dance is not performed exclusively by women. Despite of the sexual restrictions imposed on the male practice, there are belly dancing men performing until today. I also believe that belly dance is an option to break the fragmentation tendency of artistic practices. Indeed, it stimulates reflections about art, corporeality and our own boundaries and prejudices.

Finally, I claim that belly dance is a hybrid, mixed art form which, in the concepts of Homi K. Bhabha, means that belly dance is neither eastern nor western, but is a “beyond”, and does not fit in any restricted definition.

INDICE DAS IMAGENS

Figura 01

Pg. 18 – Desenhos Sumérios em Relevo – Argila. Retirada da página da internet:
<<http://www.usuarios.lycos.es/grupoelron2/studies28.html>> em 07/03/2006.

Figura 02

Pg. 19 – Vênus de Willendorf. Retirada da página da internet:
<http://cv.uoc.es/~991_04_005_01_web/fitxer/willendorf.jpg> em 02/03/2006.

Figura 03

Pg. 19 – Stone Age Sculpture / Neolithic Nator - Nile River Goddess
4,000 BC / 11" on marble base. Retirada da página da internet:
<www.talariaenterprises.com/images/tal034.jpeg> em 02/03/2006.

Figura 04

Pg. 20 – Dança Guerreira – La Cueva del Civil. Retirada da página da internet:
<<http://www.arterupestre-c.com/1000danz.htm>> em 25/06/2006.

Figura 05

Pg. 30 – Little Egypt. Retirada da dissertação de mestrado na página da internet:
<<http://xroads.virginia.edu/~MA96/WCE/legacy.html>> em 05/11/2005.

Figura 06

Pg. 37 figura A – Escultura Abstrata. Retirada da página da internet:
<<http://www.educared.org.ar/tamtam/jmages/escultura-abstracta.jpg>> em 20/10/2005.

Figura 07

Pg. 37 figura B – African Sculpture. Retirada da página da internet:
<http://www.africa.upenn.edu/Sculpture/wdmsk_kuba.gif> em 03/03/2006.

Figura 08

Pg 39 figura C – Cia Elisa Monte de Dança Contemporânea. Retirada da página da internet:
<<http://culturahoje.com.br/upload/noticia2063.jpg>>

Figura 09

Pg. 39 figura D – Ruric-Amari. Retirada da página da internet:
<www.ruric-amari.com/Index.htm> em 03/03/2006.

Figura 10

Pg. 40 – Loie Fuller. Photo Circa 1900. Retirada da página da internet:
<www.colorado.edu/FRIT/fren5110/page7.html> em 07/03/2006.

Figura 11

Pg. 40 – Loie Fuller. Retirada da página da internet:
<http://www.brygida-ochaim.de/aus_fuller_klein.jpg> em 07/03/2006.

Figura 12

Pg. 40 – Véu Wings. Retirada da página da internet:

<[www.baladiboutique.com/ IsisWingstoc.html](http://www.baladiboutique.com/IsisWingstoc.html)> em 07/03/2006.

Fig. 13

Pg. 41 – Ruth St. Denis e Ted Shawn. Retirada da página da internet:
< http://www.kultur-fibel-magazin.de/Images/Bilder%20htm/Oper%20-Balét/Tanzgeschichten_St.jpg > em 19/04/2006.

Fig. 14

Pg. 56 – Salome de Franz von Stuck. Retirada da internet:
<http://franz_von_stuck.tripod.com/salome.jpg> em 22/04/2006.

Fig. 15

Pg. 57 – Maud Allan como Salomé. Retirada da página da internet:
<http://people.uncw.edu/deagona/raqs/photogallery_files/image002.jpg> em 22/0/2006.

Fig. 16

Pg. 69 – Dançarina Baladi com Percussionistas. Retirada da página da internet:
< <http://www.layalisharqmusic.co.uk/images/OOLU02Sm.jpg>> em 18/03/2006.

Fig. 17

Pg. 69 – Dança do Bastão, Saidi. Retirada da página da internet:
< <http://www.gildedserpent.com/enearing/graphics/scannedfromhabib/stephopghcolor.jpg>>
em 18/03/2006.

Fig. 18

Pg. 69 – Dança do Candelabro (Shamadan). Retirada da página da internet:
<www.ketisharif.com> em 18/03/2004.

Fig. 19

Pg. 70 – Milaya, Skandariae. Retirada da página da internet:
<www.ketisharif.com> em 18/03/2006

Fig. 20

Pg. 70 – Houwaida Elhachem – Pop Star Libanesa dos anos 90. Retirada da página da internet: <http://www.arabsexywomen.com/Houwaida_Elhachem_1.jpg> em 19/03/2006.

Fig. 21

Pg. 71 – Dabke. Retirada da página da internet:
<<http://www.kfssystem.com.br/loubnan/dabke3.jpg>> em 19/03/2006.

Fig. 22

Pg. 71 – Chifteteli Grega. Retirada da página da internet:
< http://www.adira.us/Merchant2/graphics/00000001/Dance_Katia_Ggreek_BD_101.jpg> em 19/03/2006.

Fig. 23

Pg. 72 – Modern Rakassas. Retirada da página da internet:
<www.ketisharif.com> em 18/03/2006.

Fig. 24

Pg. 72 – Gawazee. Retirada da página da internet:

< <http://www.aixa-odalisca.com.ar/Paginas/Novidades/imagenes/gawazee.jpg>> em 19/03/2006.

Fig. 25

Pg. 72 – Zaar. Retirada da página da internet:

< http://www.amany.com.br/danca/dancas_folcloricas/zaar.jpg> em 19/03/2006.

Fig. 26

Pg. 73 – Khaleege. Retirada da página da internet:

<www.ketisharif.com> em 18/03/2006.

Fig 27

Pg. 73 – Tuaregs. Retirada da página da internet:

< <http://members.aol.com/optimumpub/TuaregDance2.jpg>> em 19/03/2006.

Figs. 28 e 29

Pg. 97– Detalhes do videoclipe: trecho de “Impressão Corporal” (maio de 2006).
Still de filmagem realizada por Jeferson Paz.

Fig. 29

Pg. 98 – Seqüência de movimentos com o tubo de tecido.

Still de filmagem realizada por Jeferson Paz.

Fig. 30

Pg. 102 – Performance “Desejo” no Complexo das Artes da UnB – Julho de 2004
Imagem enviada por Flávia Amadeu.

Fig. 31

Pg. 103 – Performance Artefício no III Cabaret Surrealista do Mestrado em Direito – 08/2005.
Fotografia Digital por Carol Torquato.

Fig. 32

Pg. 105 – Laboratório de Criação no Cerrado – Janeiro de 2006.

Fotografia Digital por Mahmoud al-Masri.

Fig. 33

Pg. 106 – Laboratório de Criação no Cerrado – Janeiro de 2006.

Fotografia Digital por Mahmoud al-Masri.

O ventre, primeiro. É pelo ventre que o silêncio deve começar, à direita, à esquerda,
no ponto dos estrangulamentos herniários, onde operam os cirurgiões.

Antonin Artaud, *O Teatro e seu Duplo*

INTRODUÇÃO

O ventre e o silêncio. Quando escolhi a dança do ventre como tema para minha pesquisa, encontrei o silêncio sobre sua prática. O que para mim era uma atividade cotidiana se revelou um assunto tabu, controvertido e rodeado por preconceitos, resistências e idéias cristalizadas. Uma simples menção a essa manifestação cultural era suficiente para desencadear reações negativas por parte de algumas pessoas que entraram em contato com o meu trabalho.

No início do mestrado eu pretendia falar sobre a dança e pesquisar temas instigantes sobre a imaginação das dançarinas, o símbolo da serpente e os movimentos ondulatórios. Porém, a sensação de marginalidade e as barreiras encontradas durante o percurso trouxeram para o primeiro plano os tabus e invisibilidades inerentes ao tema. O silêncio chamou minha atenção.

O primeiro grande obstáculo que encontrei durante a pesquisa foi o preconceito. Em julho de 2004, uma viagem às cidades de Campinas e São Paulo forneceu o primeiro material teórico com que se trabalhar: o volume sobre corpo dos “Cadernos Pagu” organizado em 2000 por Adriana Piscitelli e Filomena Gregori; a dissertação de mestrado “Essas Bailarinas Fantásticas e Seus Corpos Maravilhosos: existe um corpo ideal para a dança?” defendida por Kátia Moura na UNICAMP, em 2001; os livros *Society and the Dance*, editado por Paul Spencer em 1985 e *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance (Post-contemporary Interventions)*, editado em 1997 por Jane Desmond. Assim, as idéias iniciais deram forma a um artigo, apresentado e publicado em setembro de 2004 no I Coletivo do Mestrado em Artes da Universidade de Brasília. Durante essa primeira apresentação, enfrentei reações variadas, um tom inesperado de agressividade por parte do público, algumas pessoas chegando a me aconselhar a parar de escrever e ir aprender a dançar. Respondi que dançava havia mais de dez anos. Cheguei a me perguntar onde eu estava porque as pessoas que participaram do debate, após minha apresentação, caíram no senso comum, cada uma querendo falar o que sabia sobre a dança do ventre, dizendo que conheciam a irmã da vizinha de não sei quem que dançava, que eu deveria entrevistá-la, que a dança do ventre era um instrumento machista de opressão feminina criada para realizar fantasias dos homens. O público que assistiu à apresentação do *paper* fazia parte do meio universitário, mas as reações não estavam de

acordo com o nível dos debates que haviam sido conduzidos até então. Esclareci que não pretendia naquele momento definir conceitos sobre a dança do ventre, que minha intenção era exatamente investigá-la. Além disso, afirmei publicamente estar sentindo que aqueles discursos continham um grau de indignação que me pareceu subentender a idéia de que uma dança como aquela não merecia ser citada numa instância séria de pesquisa em artes, que deveria permanecer relegada a boates, casas de show e cabarés. Ao final, eu e minha orientadora, incrédulas, decidimos dar foco justamente a essa dificuldade em inscrever a dança do ventre no discurso acadêmico.

Uma vez me perguntaram se eu acreditava que o preconceito pudesse estar relacionado ao fato de essa dança ter um conteúdo sexual bastante forte. Respondi que para mim isso não fazia sentido já que são abundantes os textos que abordam temas como a prostituição, fantasias e hábitos sexuais, a sexualidade de modo geral. Sempre tive a impressão de que a área de artes era a mais desvalorizada no meio universitário. Sentia que, nas artes, o campo da dança é o menos favorecido, permanecendo ausente dos quadros da maioria das universidades públicas brasileiras ainda em 2006. Quando passei a pesquisar a dança do ventre comecei a sentir que essa poderia realmente ser uma das práticas mais marginalizadas. E a pergunta que incomodava era: por quê?

Os pensamentos previamente formados sobre dança do ventre e sua prática possibilitam formulações de imagens cristalizadas sobre as dançarinas e, num espectro mais amplo, sobre as mulheres árabes em geral. Associa-se a prática da dança do ventre ao mundo árabe e quando se tem a imagem de uma 'odalisca' dançando com o ventre nu em movimentos ondulatórios uma pergunta recorrente é: como pode uma dança como essa existir num contexto onde as mulheres muitas vezes andam cobertas dos pés à cabeça? Tal paradoxo se acentua quando se pensa sobre o contexto árabe islâmico, onde severas limitações e vigilância ostensiva são impostas à conduta feminina, tendo como símbolo maior na atualidade a imagem da burca.

A segunda barreira que precisei transpor foi a escassez de referências bibliográficas significativas sobre dança do ventre. Iniciei um levantamento para encontrar a literatura disponível nas bibliotecas mais próximas em março de 2004. Como na biblioteca da Universidade de Brasília não havia qualquer livro, monografia, dissertação ou tese que tratasse da dança do ventre ou temas correlatos, o passo seguinte foi realizar uma busca nas

bibliotecas universitárias disponíveis na internet. Encontrei três monografias de final de curso da área de psicologia na biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, todas enfocando os aspectos benéficos que podem ser alcançados por quem se dedica a esse estilo de dança. A primeira foi escrita por Sandra Marques em 1994, intitulada “Dança do ventre: uma possibilidade de resgate do feminino na mulher” onde a maior parte dos dados foi retirada das atividades realizadas com aprendizes dessa dança e seus relatos sob a ótica das referências de psicologia. As outras duas monografias tinham a primeira como principal referência sobre dança do ventre, e foram escritas por Fernanda G. C. de Albuquerque (2000) e Fabiana Haddad Kurbhi (2001). Os outros materiais teóricos disponíveis no Brasil registrando essa prática são manuais de instrução como é o caso de *Dança do Ventre: uma Arte Milenar* escrito por Gláucia La Regina em 1998; ou livros de auto-ajuda como *Dance e Recrie o Mundo: a força criativa do ventre* de Lucy Coelho Penna (1993) ou *Dança do Ventre: Descobrimo sua Deusa Interior* de Sueli Lyz (1999). A rede mundial de computadores possui inúmeras páginas sobre o assunto, mas as informações são contraditórias, confusas e não explicitam as referências dos textos publicados. Buscas posteriores apontaram a existência de alguns artigos e outros poucos livros e teses em bibliotecas nos Estados Unidos, Inglaterra e França, além de alguns exemplares disponíveis para compra em livrarias virtuais.

Para acessar outros suportes teórico-metodológicos e dar conta da complexidade do tema dessa pesquisa, cursei duas disciplinas fora do Instituto de Artes: Antropologia do Gênero, ministrada pela Profa. Dra. Rita Segato, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia, no primeiro semestre de 2004; e História Cultural e Identidades, ministrada pela Profa. Dra. Eleonora Zicari, no Programa de Pós-Graduação em História, no segundo semestre de 2004. Com o arcabouço teórico ampliado, escrevi outros artigos e monografias que me ajudaram a melhor definir o tema.

No primeiro semestre de 2005 eu e minha orientadora elaboramos roteiros (anexo I) para entrevistar pessoas envolvidas com a prática da dança do ventre no Distrito Federal, com o objetivo de acessar a imaginação, ou como diria Bachelard “a faculdade de produzir imagens”, relacionada a essa dança (2003:18). Utilizamos essa estratégia para complementar a pouca quantidade de informações disponíveis para a pesquisa. Escolhemos três categorias de entrevistados: categoria P – profissionais atuantes na área de dança do ventre; categoria M – mulheres que buscam a prática da dança do ventre; categoria H – homens em contato com a

prática da dança do ventre. No total entrevistei 13 pessoas, sendo que 5 na categoria P, 3 na categoria M e 5 na categoria H. Ao longo do texto inseri e analisei trechos das falas dos entrevistados. Em alguns momentos esses discursos serviram como base para comparar a imaginação com a literatura disponível sobre a dança. Em outros momentos, as falas trouxeram informações importantes sobre identidade, fantasias de representação e transformações obtidas a partir do contato com a dança do ventre. Quando os temas abordados foram o ensino e a prática da dança, as entrevistas desempenharam um papel fundamental para minhas reflexões sobre modos de transmissão e as conseqüentes sensações corporais. Utilizamos o anonimato como método para evitar julgamentos em relação aos discursos transcritos na dissertação e uma possível exposição dos entrevistados. Como já mencionei, a dança do ventre é um tema que gera desconforto, portanto considere que ao saberem-se anônimos nas transcrições, os entrevistados sentir-se-iam mais livres para se expressar, o que de fato aconteceu. No anexo II dessa dissertação descrevo alguns detalhes sobre os entrevistados, organizados em código.

No segundo semestre de 2005 escrevi o primeiro rascunho do presente texto, refletindo sobre o material coletado durante o levantamento inicial, sobre os dados obtidos com as entrevistas, e sobre questões levantadas durante as disciplinas e reuniões com a orientadora Roberta K. Matsumoto. Porém, um convite que recebi em outubro de 2005 mudou totalmente a qualidade do trabalho que aqui apresento.

Após o término do período do Ramadan – mês de recolhimento, oração e jejum do calendário religioso islâmico – na primeira semana de novembro de 2005, um amigo egípcio estava de viagem programada para visitar a família na cidade do Cairo, no Egito. Sabendo da especificidade de minha pesquisa, esse amigo – músico envolvido desde a infância com a prática da dança do ventre – fez o convite para me hospedar e auxiliar durante aproximadamente vinte dias. O convite fora realizado com um mês de antecedência da data prevista para a viagem e por causa do pouco tempo disponível para organizar os trâmites, principalmente a parte financeira para a compra das passagens e custear a estadia, viajei com recursos próprios e ajuda de amigos, parentes e alunas.

As passagens foram compradas na tarifa de estudante pela Central de Intercâmbios, pois a então coordenadora do departamento de Pós-Graduação em Artes, Maria Beatriz de Medeiros emitiu uma carta declarando que a viagem seria feita com finalidades de pesquisa.

Outra carta dessa coordenadora foi levada à embaixada do Egito para que o cônsul emitisse uma autorização que deveria ser entregue nas universidades e bibliotecas onde a pesquisa fosse se realizar. De fato, sem essa autorização, dificilmente um pesquisador tem acesso às principais instituições do país. Diferente do que eu estava acostumada no Brasil, as universidades e bibliotecas egípcias possuem sistemas de controle que dificultam o acesso a seus interiores e principalmente aos livros.

Embarquei no dia 07 de novembro de 2005. Do dia 08 ao dia 23 de novembro de 2005 realizei a pesquisa, cuja parte mais significativa foi a convivência em regime de co-habitação com a família do amigo que me convidou a viajar. É uma família egípcia muçulmana que mora no bairro Shubra, na periferia do Cairo. O outro ponto de grande importância dessa viagem foi a ida à American University in Cairo que me disponibilizou uma infinidade de livros sobre dança do ventre, danças típicas de vários países árabes e outros relacionados ao tema, dos quais selecionei os mais importantes para fotocopiar. Também encontrei dois artigos publicados em periódicos, “Farida Fahmy and the Dancer’s Image in Egyptian Film” por Marjorie Franken em 1998 e “The duality of Egyptian dance” por Cassandra Lorus e Laila Zaki em 1993; e uma tese de doutoramento “A documentation of the ethnic dance traditions of the Arab Republic of Egypt”, defendida por Magda Saleh em 1979 na School of Education, Health, Nursing and Arts Professions da New York University, disponível em microfilme. No total, trouxe comigo aproximadamente quatrocentas páginas em fotocópias, conseguidas com muito esforço porque os funcionários da copiadora da biblioteca daquela universidade não estavam acostumados a um volume tão grande de cópias, o que era inclusive proibido. Reclamando bastante abriram uma exceção devido à especificidade da situação.

As leituras dos livros *O Trabalho do Antropólogo* de Roberto Cardoso de Oliveira (2000) e *A Interpretação das Culturas* de Clifford Geertz (1989) prepararam meu olhar e espírito para a pesquisa de campo. Oliveira contribuiu para eliminar expectativas e possíveis idéias preconcebidas a respeito da cultura com a qual eu entraria em contato. O autor descreve minuciosamente o trabalho do antropólogo, enfatizando a necessidade de se estar preparado, sem tensões para vivenciar o campo, acrescentando exemplos ilustrativos de interações entre pesquisadores e pesquisados. Também oferece subsídios para as posteriores interpretações. Geertz situa o trabalho do etnógrafo como experiência pessoal, nos fazendo lembrar da carga cultural de que somos imbuídos, mas principalmente enfatiza que é preciso estar atento aos detalhes quando em campo, pois os acontecimentos a serem registrados estarão ocorrendo sob

a observação imediata e corre-se o risco de perder o momento da apreensão. Os dois autores foram inspiração para que eu chegasse a campo com olhos, ouvidos e mente abertos, atenção aos próprios pensamentos, interpretações e analogias, enfim, para a formação de uma autoconsciência e primeira disposição para a pesquisa.

Se Oliveira e Geertz servem para preparar o trabalho para a construção da parte teórica após a experiência em campo, Graziela Rodrigues oferece metodologia para um processo onde a pesquisa vivenciada se transforma em material para a criação artística. Minha vivência do método de Graziela na UNICAMP, em aulas de dança brasileira em 1994 e 1995, foi aprofundada no acompanhamento de trabalhos práticos com Lara Rodrigues, nos anos de 2000 a 2002. Para a condução do trabalho atual a leitura do livro *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação* (1997), de Graziela Rodrigues foi importante para embasar e reforçar os alicerces da metodologia para o processo de composição que está em andamento – a performance “Impressão Corporal” – a partir dos registros em campo. A essência do método, como consta do livro, “reside na inter-relação dos registros emocionais que emergem da vivência na pesquisa de campo com a memória afetiva do próprio intérprete” (147).

Durante os dezesseis dias de pesquisa em campo tive uma vivência intensa com os membros da família na casa onde fui hospedada. Eram sete mulheres e uma criança, quatro homens e um jovem convivendo no núcleo principal. Outras pessoas circulavam intensamente pela casa entre primos, cunhados, parentes mais distantes, amigos e vizinhos. Havia dança quase o tempo inteiro, principalmente na programação da televisão e quando a família se empolgava com alguma música logo começavam as danças na sala de estar. A vivência nas ruas também foi importante principalmente para eu perceber semelhanças entre as danças masculinas e femininas. Em público apenas os homens dançavam com liberdade, qualquer coisa que causasse alegria era motivo suficiente para que eles iniciassem suas danças, nos mercados, nas ruas, movimentando os quadris de modo muito semelhante aos movimentos das mulheres. Conviver com as mulheres cobertas com os véus, em especial as que não exibiam sequer os olhos em público foi uma experiência marcante, bem como andar no vagão de metrô exclusivamente destinado às mulheres que estivessem sem a companhia masculina.

Todo esse processo de dois anos de pesquisa culmina na presente dissertação e no processo de composição da performance “Impressão Corporal”. Meu objetivo principal é proporcionar visibilidade às questões relacionadas à prática da dança do ventre, inscrevendo-a

no discurso acadêmico como uma manifestação artística corporal capaz de estimular discussões e levantar questões profundas sobre corporeidades e performatividades. Também pretendo fomentar a pesquisa em artes, enfocando especificidades do campo da dança, que permanece na periferia das instituições acadêmicas de um modo geral, por vezes dependendo dos discursos de outras disciplinas para se fazer presente, sofrendo assim uma perda de qualidade de seus textos que às vezes tendem à superficialidade ou parecem parasitários.

Em dezembro de 2005 iniciei o processo de redação final dessa dissertação. Primeiro foi necessário ler a rica bibliografia trazida do Egito para dar formato a outro esquema de escrita, cruzando os dados teóricos com as vivências práticas e transcrições de entrevistas, para desenvolver uma linha de pensamento. Gostaria de ressaltar alguns dos procedimentos metodológicos que adotei na escrita do texto.

Em primeiro lugar opto pelo uso do termo “dançarina” em vez de “bailarina” por considerar que dançarina é aquela que dança enquanto bailarina é aquela que baila ou faz balé clássico. No meio da dança do ventre é comum que utilizemos o termo bailarina como se isso pudesse interferir no status de nossa atividade. No passado, eram concedidos registros profissionais de dançarinos a todos aqueles que chegassem ao sindicato dos artistas com a carteira assinada por alguma boate ou casa de show. Assim, durante algum tempo os termos “dançarina / dançarino” foram utilizados para definir profissionalmente, entre outros, aqueles que dançavam na noite ou faziam shows de *striptease*. Como o registro de bailarino só era concedido a quem realizasse prova demonstrando habilidades com danças formais como o balé clássico, o jazz ou a dança moderna, as dançarinas do ventre, ainda que não praticassem balé, passaram a se autodenominar bailarinas. Aqui, busco devolver às dançarinas o termo que melhor define suas práticas e, quem sabe, assim resignificá-lo.

Outro procedimento que considero importante expor aqui é a estrutura da escrita, com a divisão em três capítulos. Como metodologia de abordagem inicio cada capítulo com uma pequena introdução e finalizo com uma pequena conclusão.

No primeiro capítulo faço uma revisão dos dados históricos sobre a origem da dança do ventre e sua denominação, apontando a ausência de trabalhos e pesquisas sobre essa manifestação cultural. Questiono as afirmações até então colocadas sobre o assunto, sem pretender esgotá-lo. Além de apresentar a problemática da investigação e o fio condutor para

abordar os aspectos performativos dessa dança, anuncio minha posição teórica quanto a se fazer história. Os assuntos que destaco nesse capítulo são a invisibilidade acadêmica da dança do ventre no Brasil, os mitos de origem e os equívocos encontrados durante a pesquisa.

Para dar continuidade à superação do silêncio sobre a dança do ventre, no segundo capítulo relaciono teoria, discursos dos entrevistados e minhas percepções adquiridas durante a investigação. Trato das questões referentes às imagens relacionadas à prática da dança do ventre, utilizando para isso o conceito de imaginação de Gaston Bachelard. Apresento primeiro a noção de artefato etnológico para discutir como se podem valorar de maneira equivocada as obras de arte que não fazem parte da tradição artística formal dominante no ocidente. Em seguida, falo sobre orientalismo – idéia desenvolvida por Edward Said para denominar as fantasias ocidentais de representação do oriente – e discuto como esse fenômeno contribuiu para a divulgação da dança do ventre nas Américas e na Europa. Depois disso, abordo as noções de identidade na prática dessa dança e discuto questões relacionadas à fantasia, investimento e agência (*agency*).

Após teorizar sobre a prática, no terceiro capítulo realizo reflexões sobre o ensino, buscando suportes para superar limites na condução de processos de composição para a cena. Falo sobre a fragmentação do corpo e conteúdos específicos no ensino da dança, focalizando a situação da dança do ventre principalmente no Distrito Federal. Destaco os modelos dominantes ocidentais de transmissão de conhecimento e apresento possibilidades para tentar superar as abordagens fragmentárias. Para tanto, discuto a noção de Antonin Artaud sobre “corpo sem órgãos”, posteriormente desenvolvida pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari. Em seguida a discussão fluirá para uma reflexão acerca da corporeidade brasileira a partir das idéias de Graziela Rodrigues, para justificar a possibilidade de aplicação da dança do ventre no treinamento do artista cênico brasileiro. Por fim, falarei sobre os trabalhos práticos que venho desenvolvendo desde o início dessa pesquisa, destacando o processo que se encontra em andamento.

Não é minha tarefa inserir dança do ventre na área de performance, pois quando alguém assiste a uma apresentação dessa dança já existe uma instância de performance configurada, e como define Fernando Pinheiro Villar performance “parece ser um conceito guarda-chuva que abriga uma livre pluralidade de expressões cênicas, sônicas e visuais” (2003:74). Portanto, dança do ventre já está inserida nesse espaço, ainda que haja resistências

para sua aceitação como manifestação com qualidades artísticas. Ao concluir essa pesquisa, situo meu trabalho de investigação prática como *performance art*. A idéia é abrir caminhos para que a dança do ventre possa inspirar criações contemporâneas de forma interdisciplinar, com a superação de suas imagens cristalizadas.

CAPÍTULO I

O que é que essa Dança tem?

Uma pesquisa que tenha a dança do ventre como objeto de investigação esbarra nos limites da escassez de referências teóricas significativas sobre o assunto. Uma vez que essa escassez se converte em um panorama tão vasto de possibilidades para o pesquisador, as primeiras dificuldades surgem no momento de se definir o campo a ser estudado. As incertezas a respeito das origens históricas dessa dança dão margem a diversas suposições e alimentam curiosidades. Uma das curiosidades recorrentes diz respeito à relação dessa prática com o contexto árabe islâmico o que, para o senso comum, soa paradoxal quando se pressupõem os padrões cristalizados de regulação da conduta feminina naquela cultura.

Em primeiro lugar é necessário definir o que seja o contexto árabe islâmico, tarefa difícil porque essa civilização tem se disseminado por diferentes regiões geográficas entre povos de costumes e tradições diversas, devido ao crescimento dos adeptos da religião islâmica. Como uma questão de método, nessa dissertação, designaremos por ‘árabes’ os habitantes dos países que possuem a língua árabe e têm o Islã como religião e língua oficiais. Assim sendo, é importante ressaltar que a prática da dança do ventre não se restringe ao contexto árabe islâmico, estando presente como importante manifestação popular de países como Grécia, Turquia e Irã. Como se sabe, a Grécia não é um país cujo idioma seja o árabe e sua religião oficial é a Cristã Ortodoxa. Já a Turquia e o Irã são países que têm o Islã como religião oficial e praticada pela maioria da população, mas suas línguas oficiais são respectivamente o turco e o persa, embora no Irã a língua árabe também seja falada. Assim sendo, a partir de informações da Câmara de Comércio Árabe-Brasileira e do Instituto de Cultura Árabe-Brasileira, os países árabes são: Arábia Saudita, Argélia, Bahrein, Catar, Djibuti, Egito, Emirados Árabes Unidos, Eritreia, Etiópia, Iêmen, Ilhas Comores, Iraque, Jordânia, Kuwait, Líbano, Líbia, Marrocos, Mauritânia, Omã, Palestina, Síria, Somália, Sudão e Tunísia. Como minha pesquisa de campo ocorreu no Egito, minhas referências serão realizadas com o recorte das realidades a que tive acesso naquele país.

Mesmo sabendo que a prática dessa dança não se restringe ao mundo islâmico, é importante pensar sobre a oposição entre dança do ventre e Islã. A hipótese de que essa

manifestação cultural tenha se originado antes do advento da religião muçulmana – que de acordo com o calendário islâmico ocorreu no ano 579 d.C. – pode ajudar a compreender alguns dos aspectos relacionados à conduta feminina. Há registros de que as mulheres árabes tenham desempenhado papéis importantes na sociedade tribal pré-islâmica, ocupando lugares proeminentes “na literatura, cultura, amor e sexo e na vida econômica de seu povo” (SAADAWI, 2002: 183). A participação das mulheres na vida econômica, ao lado dos homens, àquela época, lhes propiciava independência dentro e fora do lar, incluindo a liberdade para escolher seus maridos. “Antes do Islã, costumava até acontecer que uma mulher praticasse a poliandria e desposasse mais de um homem”, num regime chamado *zawag el mosharaka*, que significa “o casamento compartilhado” (186). Num contexto como esse, o surgimento da dança do ventre não causa tanto estranhamento. Uma questão que fica pendente é a resistência de sua prática durante tantos anos após a instituição da religião islâmica.

Ao encontro dessa questão vem um texto de 1940, escrito por Eduardo Dias, sobre “A Mulher no Islão”, constando do segundo capítulo de seu livro *Árabes e Muçulmanos: Greis Sarracenas e o Islão Contemporâneo* que retrata diferenças entre os costumes de agrupamentos muçulmanos com enfoque na questão feminina. Segundo Dias, na região do Magreb Árabe, que compreende os países da Argélia, Líbia, Marrocos, Mauritânia e Tunísia “há claras indicações da existência do matriarcado”, mesmo passados séculos da conversão à religião islâmica (1940: 34). Em muitas “tribos *veladas* (aquelas em que os homens é que usam véu)” as mulheres exerciam cargos de chefia, ainda que os membros dessas tribos sejam adeptos fanáticos do islamismo (34). Segundo Dias:

Para o Oriente, [...] há populações muçulmanas que não abandonam a liberdade completa da horda primitiva. O casamento é desconhecido e a mulher submete-se normalmente à poliandria. Em outras, exactamente como outrora na Babilônia e nas ilhas Baleares, é comum o empréstimo de espôsas aos hóspedes e aos chefes religiosos (34).¹

Gostaria de ressaltar que tais relatos datam de 1940, sendo bons exemplos de uma resistência de séculos, mas não tenho dados para falar sobre como se encontram essas populações atualmente, em 2006. O autor explica que a doutrina muçulmana precisou se adaptar às populações que pretendia converter, não ousando, por exemplo, interferir “nas

¹ O autor é de Portugal, o que justifica algumas variações do português apresentado nas citações.

liberdades sexuais dos beduins²” (34). Em contrapartida o autor também relata que em outras populações muçulmanas a personalidade feminina é completamente anulada pela “máxima autoridade” dos homens, com o que ele chama de “direito masculino absoluto” (34-5).

Ainda que seja importante refletir a respeito da interação entre dança do ventre e religião, os principais focos dessa dissertação não priorizam essa questão. Serão enfatizados alguns marcos teórico-históricos, bem como as referências que constam da literatura disponível sobre essa dança, e no presente capítulo eu discorrerei sobre a dificuldade em acessar dados confiáveis sobre essa dança no contexto acadêmico brasileiro. As referências encontradas, muitas vezes apresentam versões discutíveis sobre as raízes dessa dança e serão complementadas por relatos de pessoas entrevistadas de onde se pode depreender a imaginação agregada a essa manifestação artística. Aqui se dará o início de um processo de organização desses dados com a intenção de imprimir uma melhor visibilidade à dança do ventre.

A Invisibilidade da Dança do Ventre

Maria Izilda S. de Matos utiliza o termo “invisibilidade feminina” ao se referir às dificuldades enfrentadas por historiadores desde a década de 1970 para registrar dados sobre as mulheres (2000: 07). Pode-se pensar a escassez de pesquisas sobre a dança do ventre no Brasil em termos de uma “invisibilidade acadêmica” que parece persistir a despeito da expansão dos estudos de gênero e das abordagens sobre dança em geral. Refiro-me ao Brasil tendo em mente as dificuldades que encontrei como pesquisadora em acessar textos acadêmicos que versassem sobre o tema em minha região geográfica.

Foi necessário atravessar o oceano e pesquisar na biblioteca da American University in Cairo, no Egito, para ter acesso a um rico material teórico, composto por uma tese de doutorado, vários livros e artigos, escritos por acadêmicos e estudiosos de diferentes localidades do mundo. Em muitos desses textos havia reclamações parecidas sobre a dificuldade em se pesquisar o tema. Um trecho que me chamou atenção constava da conclusão de uma tese de doutorado em Educação, Saúde, Enfermagem e Profissões de Artes,

² Os beduins seriam os beduínos para a língua portuguesa no Brasil.

escrita em 1979 por uma egípcia, publicada pela New York University. A conclusão da pesquisa de Magda Saleh, intitulada “*The Urgent Need for Study and Documentation*”, como sugere o título, aponta uma “necessidade urgente de estudo e documentação”³, alegando que há muito que se pesquisar sobre o desenvolvimento da dança teatral no Egito, pois “nota-se quão pobremente documentada a dança particularmente permanece”⁴ (1979: 463).

Saleh continua sua argumentação defendendo a importância de se desenvolver trabalhos de campo já que os registros são tão escassos, sugere temas e fala sobre a necessidade de expandir o corpo de pesquisadores da área, acreditando que àquela época, ou seja, 27 anos atrás, finalmente havia chegado a hora de considerar a dança como objeto de pesquisa (464). Um dos fatos intrigantes era a semelhança entre o discurso de Magda Saleh e o meu, quase três décadas depois de sua defesa de tese. Felizmente os esforços de Magda Saleh surtiram algum efeito, muito embora numa pequena escala, pois encontrei trabalhos que a citavam e outros textos de qualidade sobre danças árabes e manifestações egípcias. Mas o panorama que encontrei no Brasil em pleno século XXI pareceu similar ao que ela encontrara tantos anos antes no Egito, seu país de origem, e nos Estados Unidos, onde iniciou e concluiu suas pesquisas.

Anthony Shay é um dos autores que cita o trabalho de Saleh, e em seu livro *Choreographic Politics* (2002) o sexto capítulo discorre sobre a prática de dança no Egito. Em algumas partes do texto ele apresenta um conceito que poderia ser definido como “coreofobia” referindo-se às manifestações antidança-do-ventre que existem em alguns países árabes. Segundo Shay essa “noção coreofóbica”⁵ de base colonialista fez com que em 1995 o presidente egípcio Hosni Mubarak, por exemplo, responsabilizasse dançarinas do ventre e seus percussionistas por causarem desordem e tumulto em um distrito do Cairo porque esses artistas seriam “elementos indecentes e problemáticos”⁶ (2002: 134). O tumulto na realidade foi instigado por radicais muçulmanos, mas o presidente provavelmente atribuiu a culpa aos “elementos” que teriam provocado a reação dos radicais devido ao que Shay apontou como sendo uma tendência “coreofóbica”.

³ Tradução livre da autora da dissertação – doravante, todas as traduções para o português dos trabalhos citados no texto são traduções livres da autora da dissertação, a não ser que de outro modo seja incluído em nota.

⁴ “*It has been noted how poorly documented the dance in particular remains*”.

⁵ “*choreophobic notion*”.

⁶ “*indecent and troublesome elements*”.

À medida que o trabalho de pesquisa vai avançando, percebem-se ecos lamentando a situação da dança do ventre – que se encontra à margem da sociedade, da cultura, da universidade – e clamando por seu reconhecimento como forma de arte. Anthony Shay se posiciona da seguinte maneira:

Na prática, a dança solo improvisada, tanto para homens quanto para mulheres, é a forma primária de dança, com muitas variações individuais e locais, por todo o Egito. Essa forma de dança é talvez a mais mal interpretada tradição de dança no mundo. Em uma de suas numerosas formas é conhecida como dança do ventre, ou *danse orientale* ou *raqs sharqi*, como seu praticante preferir (141 – grifos meus) ⁷.

Outra autora a se manifestar é a escritora e dançarina Wendy Buonaventura para quem “no ocidente a dança árabe é freqüentemente considerada como sendo pouco mais que *striptease*”⁸ (2004: 277). Jamal, coreógrafo iraniano entrevistado por Shay, afirmou que a dança no Oriente Médio, caso seja considerada uma forma de arte, “é a última das artes”⁹ (2002: 137). A professora australiana Keti Sharif escreveu que “o conceito de dança do ventre tem sido freqüentemente mal interpretado, ocidentalizado e desautenticado”¹⁰ (2004: 09).

No Brasil, a situação não é diferente. Além do pouco espaço de que dispõe no meio artístico, os recursos para pesquisar a dança do ventre são escassos e mesmo quando se encontram nas bibliotecas públicas e universitárias livros que tratam questões específicas das mulheres árabes e da opressão feminina, são raros os trechos que remetem à dança. No livro *A Face Oculta de Eva: as mulheres do mundo árabe* (2002), por exemplo, Nawal El Saadawi descreve diversos aspectos das vidas de mulheres árabes. Entretanto, em todo o livro, encontra-se apenas uma passagem, no capítulo intitulado “Amor e Sexo na Vida dos Árabes”, referente à dança:

As mulheres árabes, por sua vez, são retratadas retorcendo-se e girando em danças serpentinas ostentando seus ventres nus e agitando seus quadris, seduzindo os homens com a promessa de misteriosas paixões.

Esta é a imagem jocosa, reticente e integrante tirada dos palácios de *As Mil e Uma Noites* e das escravas do Califa, Haroun El Rashid (2002: 194).

⁷ “*In practice, solo-improvised dance for both men and women is the primary dance form, with much individual and some local variation, throughout Egypt. This dance form is perhaps the most misunderstood dance tradition in the world. In one of its myriad forms it is known as belly dance, or danse orientale or raqs sharqi, as its practitioners prefer*”. [grifo meu].

⁸ “*In the West Arabic dance is often assumed to be little more than striptease*”.

⁹ “[...] anyone familiar with the arts of the Middle East is aware that ‘dance’, in the words of Iranian choreographer Jamal, ‘is the least of the arts, if an art form at all’ ”.

¹⁰ “[...] the concept of bellydancing has often been misunderstood, westernized and de-authenticated”.

A frustração de encontrar apenas um breve trecho em um livro de 310 páginas só é amenizada pela quantidade de questões que essa simples referência permite levantar. De fato, a autora não reflete sobre a dança, mas utiliza-se desta para exemplificar como “pesquisadores e autores ocidentais que se dizem orientalistas” representam as mulheres árabes (193). A partir daí compreende-se que os estudiosos ocidentais têm se apropriado das representações da dança feminina no sentido de cristalizar uma imagem de objeto sexual. A questão que parece ser fundamental aqui refere-se à contradição existente entre as representações da mulher árabe como objeto de opressão e também de desejo.

Tal questão, inicialmente, parecia apontar a imaginação ocidental como única responsável por tais representações, porém com um olhar mais criterioso percebe-se que existem elementos complexos relacionados a essas imagens e, ainda, que a imaginação oriental também está envolvida nessa criação. O imaginário social é uma das forças que regulam a vida coletiva, pautando perfis adequados ao sistema e normatizando condutas (PESAVENTO, 1995: 23). Esse imaginário pode ser manipulado para criar representações que sirvam a algum interesse social, o que será discutido com maior profundidade no segundo capítulo dessa dissertação.

Voltando a discorrer sobre a difícil tarefa de encontrar fontes sobre a dança do ventre no Brasil, nos poucos textos disponíveis encontram-se outros comentários corroborando essa dificuldade. Gláucia La Regina em suas primeiras palavras sobre as “prováveis origens” da dança do ventre escreveu:

Não pretendo discorrer sobre a história da dança no Oriente nem sobre sua complicada e ainda não totalmente decifrada origem, nem muito menos sobre o desenvolvimento do que hoje denominamos dança do ventre, mesmo porque a bibliografia disponível é escassa (1998: 11)

Além da escassez há uma espécie de caos envolvendo as afirmações disponíveis, incluindo autores com pouco ou nenhum embasamento que publicam suas opiniões e idéias a respeito da história, das origens e dos aspectos da dança do ventre como se fossem verdades absolutas. No próximo subcapítulo alguns exemplos de mitos de criação serão apresentados para ilustrar o horizonte caótico com que se depara o pesquisador interessado nesse tema. É comum que um campo tão pouco explorado contenha tais armadilhas. Para tirar a dança do

ventre da invisibilidade é preciso conduzir um trabalho sério de mapeamento dos dados disponíveis sobre sua trajetória no mundo oriental e fora dele. Também, faz-se necessário expor as vozes dos profissionais da área, bem como as daqueles que procuram sua prática e todos os outros envolvidos com esse contexto. Um dos principais objetivos desse trabalho é inscrever a dança do ventre no discurso acadêmico como uma manifestação artística capaz de estimular discussões e reflexões profundas.

Mitos e Conflitos de Criação

As incertezas a respeito das origens históricas da dança do ventre dão margem a suposições e teorias elaboradas para embasar as idéias contidas principalmente nos livros de auto-ajuda, com alusões a mitologias ancestrais de povos diversos e possíveis culturas matriarcais. Tendências historicistas, aquelas que tentam traçar uma trajetória linear em busca de uma origem definida, costumam dispersar e confundir, em vez de auxiliar a saída do senso comum em direção a um enfoque acadêmico do tema.

A seguir serão transcritas e comentadas algumas das principais passagens a respeito da origem da dança do ventre encontradas durante essa pesquisa. Foram retiradas de três livros, sendo que dois deles são referências aos praticantes da dança do ventre no Brasil – das autoras Lucy Penna e Gláucia La Regina – normalmente indicados por serem raridades publicadas em língua portuguesa, sendo fonte inclusive para pesquisadores de graduação na área de psicologia. O terceiro livro é de Keti Sharif, que publicou um manual didático sobre a prática da dança do ventre. Maiores detalhes sobre ensino e aprendizagem dessa dança em alguns contextos brasileiros e do mundo árabe serão discutidos no terceiro capítulo desse trabalho.

As passagens a seguir servirão como ilustrações do universo pesquisado e como estímulo para discussões e reflexões a respeito de quão trabalhoso e desviante seria reconstituir os caminhos percorridos pela dança do ventre desde as supostas origens até os dias atuais.

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: 83).

O livro de Lucy Penna “trata da relação do ser humano com seu ventre e com as forças criativas que nele podem ser reativadas”, é utilizado como referência pelas professoras de dança do ventre brasileiras, por abordar “experiências com a sexualidade e a procriação, focalizando o papel da mulher no desenvolvimento social” (9). Suas citações sobre a origem sumeriana da dança do ventre foram retiradas dos livros *História da Dança* (1989), de Maribel Portinari; *Caminho para a iniciação feminina* (1985) de Silvia Brinton Perera; e *The Once and Future Goddess: A Symbol for Our Time* (1989) de Elinor Gadon. O texto faz uma mistura dos registros da ocorrência de rituais e danças na antiguidade com relatos psicológicos a respeito da importância do símbolo da deusa na vida do homem contemporâneo sem, contudo, explicar como a autora chegou à conclusão de que a dança do ventre esteja relacionada a essas mitologias. Também não compreendi como Lucy Penna deduziu as características dessas danças que eram praticadas pelos sumérios ou por aqueles que “reverenciavam a Grande Mãe” (1993: 84). Talvez a autora tenha se baseado nos registros dos desenhos e/ou esculturas encontrados nos sítios arqueológicos (fig. 01). Mesmo assim, acredito que não se pode ter certeza de que sejam os mesmos movimentos da dança do ventre praticada atualmente. Uma comparação dessa natureza é bastante difícil de se realizar com precisão para que se possa afirmar, como anteriormente citado, que “o que chamamos hoje de dança do ventre é proveniente de um ritual sagrado [...] dos sumérios” (83 – grifos meus).



Fig. 01: Relevos Sumérios em Argila

Em outro livro, que pretende ensinar a dançar e definir certas regras de comportamento para as dançarinas, as afirmações sobre história são mais modestas. Apresentando uma versão da origem egípcia da dança do ventre, Gláucia La Regina evita afirmações definitivas, citando Henni-Chebra e Poché, que deixaram a questão em aberto:

Considera-se que a origem predominante desta dança é egípcia, apesar das influências estrangeiras que, depois de dois mil anos, contribuíram para moldar seu estilo atual. Numerosas são as teorias que foram elaboradas para explicar as origens e as funções dessa dança de sedução, muitas delas associadas à fertilidade e à maternidade (1998: 13).

O livro *Bellydance* cujo subtítulo traduzido é “um guia para a dança do Oriente Médio, sua música, cultura e traje” traz outra teoria para embasar a história da dança do ventre:

As posturas e movimentos da dança do ventre têm uma longa e interessante história. Antropólogos sugerem que a dança foi uma forma de celebração ritual da fertilidade desde os tempos da Idade Paleolítica Superior, em torno de 30.000 anos a.C. Desde o achado da escultura da ‘Vênus de Willendorf’ datada em aproximadamente 25.000 anos a.C, alguns dos mais antigos artefatos do mundo têm descrito a figura feminina – freqüentemente em posturas similares àquelas utilizadas na atual dança do ventre (SHARIF, 2004: 06).¹¹

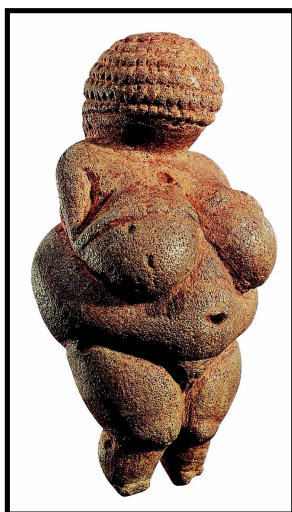


Fig. 02: Vênus de Willendorf



Fig. 03: Escultura do Período Neolítico Egito – 4000 a.C.

¹¹ “The postures and movements of bellydancing have a long and interesting history. Anthropologists have suggested that dance was a form of ritual celebration of fertility from the Upper Paleolithic age, from around 30.000 BD. Since the finding of the ‘Venuns of Willendorf’ sculpture dated at approximately 25.000 BC, some of the world’s oldest artifacts have depicted the female figure – often in postures similar to those used in today’s bellydance”.

Existem outras passagens com afirmações vagas e confusas sobre práticas que estariam associadas à dança do ventre:

A origem e a história da dança do ventre, por não estarem desvendadas até hoje, possibilitam várias interpretações e divagações. Uma delas refere-se à Dança dos Sete Véus. Alguns estudiosos acreditam que a dança dos sete véus tenha origem na passagem bíblica, na qual Salomé pediu a cabeça de João Batista. É até possível, segundo outros, que a história de Salomé seja uma reinterpretação cristã de uma lenda pagã (LA REGINA, 1998: 13).

Com esses poucos exemplos já temos uma origem na Suméria, outra no Egito, uma terceira Paleolítica e uma insinuação de ligações com a Bíblia. Continuando o mapeamento na literatura disponível, provavelmente serão encontradas outras versões. A dificuldade em pesquisar história na área de dança é sentida e comentada por vários estudiosos. No livro *Watching the Dance Go By* (1977), Márcia Siegel sublinha que a dança não tem uma história institucionalizada, o que impõe aos críticos a responsabilidade de interpretar, relatar, ser sua consciência e memória, com suas observações passando a ter o peso de relatos da história da dança no momento presente. Se ao crítico cabe a tarefa de registrar, obviamente ele o fará a partir de seus valores e, como não existe isenção absoluta, é necessário que tenhamos isso em mente quando tivermos acesso às críticas e aos registros históricos institucionalizados da produção de dança e das artes em geral.

Na história da arte o problema do juízo é apontado por autores como Giulio Argan e Luigi Pareyson. Em seu *Guia de História da Arte*, Argan chega a afirmar que a história da arte é uma “história de juízos de valor” valendo-se da premissa de que “o conceito de arte não define [...] categorias de coisas, mas um *tipo de valor*” (1992: 14 – grifos do autor). Pareyson, em seu livro *Os Problemas da Estética* realiza importantes reflexões sobre a questão do juízo, concluindo que um crítico ou leitor não pode se despojar de seu gosto pessoal, tampouco desconsiderar a historicidade do gosto e esquecer-se do plano universal (2001: 242-6).

As tentativas de demarcação das origens da dança são infrutíferas e mesmo assim alguns livros oferecem sugestões e mitos tentando alcançar esse objetivo. Judith Lynne Hanna em seu livro *To Dance is Human* enumera uma série de explicações, suposições e teorias míticas e psicológicas a respeito dessas origens, com as quais entrou em contato em livros de dança, alguns escritos por estudiosos respeitáveis da área (1987: 50). Conclui dizendo que

dança é aparentemente um “artefato cultural ancestral”¹² baseando-se nos achados de sítios arqueológicos como de Altamira, La Cueva Del Civil e Hornos de La Pena na Espanha e os de Lascaux, Marsoulas, e Trois Frères na França, onde se encontram figuras de xamãs e caçadores dançarinos mascarados (fig. 04). Hanna ainda assim ressalta que suas afirmações são apenas possibilidades (51).



Fig. 04: Dança Guerreira – La Cueva Del Civil

Mesmo entre os estudiosos que se interessam pelas atividades humanas, a dança enquanto manifestação cultural tem sido um tema pouco considerado. Paul Spencer, no prefácio de seu livro *Society and the Dance* (1985), aponta a negligência dos antropólogos, que exploram tópicos como a linguagem corporal, experiências religiosas, oposição sexual e interação simbólica, sem imprimir à dança o papel significativo que ela exerce no contexto social. Percebe-se atualmente um esforço crescente no sentido de inserir a dança no âmbito dos estudos das ciências humanas e das artes, embora as abordagens realizadas mais frequentemente no Brasil, focalizem o balé clássico, as danças moderna e contemporânea e danças populares e tradicionais brasileiras. Outras danças e em especial as danças árabes são reportadas apenas superficialmente e ainda de modo fragmentado.

Na presente dissertação, opto por evitar fazer um mapeamento minucioso da trajetória da dança do ventre, o que não impede que se tente localizar-lhe uma experiência histórica e

¹² “Ancient Cultural Artifact”.

temporal. Isso não seria ainda suficiente para a produção, mas poderia alimentar “a consciência espiritual e artística” para o exercício da arte (PAREYSON, 2001: 134). Uma alternativa para enriquecer o repertório criativo para o processo de composição é acessar a imaginação das pessoas envolvidas com essa prática. Para tanto, foram entrevistados profissionais que atuam nessa área, mulheres que buscaram aprender sua prática e homens que têm contato com essa dança, todos situados na região do Distrito Federal, que também é parte atual do meu universo geográfico cultural. É curioso notar como os diferentes pensamentos colhidos durante as entrevistas a respeito das origens da dança do ventre se parecem com as afirmações contidas nas passagens teóricas citadas anteriormente. Eis alguns exemplos:

...Eu li [...] que era uma dança antiga que nasceu lá nos primórdios da humanidade, no Oriente Médio. Acredito na tese que era dançada pelas sacerdotisas em rituais fechados e com o tempo foi indo pros castelos, até chegar nas comemorações familiares, foi chegando na rua, e os árabes com a tradição, com a história de viajar foram levando pro resto do mundo (P04)¹³.

...[L]i algumas coisas do nascimento dela no Egito, da relação que a dança vai ter com a questão da feminilidade, da fertilidade, era uma dança que chamava isso. Então é o pouco do que eu sei assim da origem [...]. Que era uma dança que não tinha essa sofisticação que tem hoje e era uma coisa feita por todo mundo, [...] meio do povo, não era uma coisa dos príncipes, das princesas, era uma coisa meio do popular, era uma dança popular (M01).

...[É] uma dança cultural egípcia, não sei se estou certo, mas pra mim cultua a fertilidade, é uma dança, além de cultural, pra seduzir os homens árabes... (H11).

... [N]a época das Cleópatras, então aquelas mulheres dançavam para os reis, os faraós, aqueles homens... (M02).

O Egito faraônico, antigos rituais, culto à fertilidade, castelos, reis, príncipes e os povos árabes em deslocamento pelo mundo são imagens recorrentes quando se tem a dança do ventre como foco. Mas a pesquisa trouxe alguns dados que remetem a outras versões sobre as origens da dança do ventre e armadilhas perigosas que detiveram escritores e pesquisadores mais ávidos, chegando a me fazer acreditar por certo período da pesquisa que um dos boatos referentes a uma origem bastante recente dessa dança fosse verdadeiro. Segundo minhas primeiras pesquisas, o termo ‘dança do ventre’ teria sido inventado por um produtor cultural

¹³ Para preservar a identidade dos entrevistados foi criado um sistema de códigos que está detalhado no Anexo II dessa dissertação. A letra P refere-se aos Profissionais atuantes no Distrito Federal. A letra M refere-se às Mulheres que buscam a prática da dança do ventre. A letra H refere-se aos Homens que estão em contato com a prática da dança do ventre. Detalhes sobre idade e outras características dos entrevistados constam do anexo.

judeu. O nome teria sido criado para designar um estilo de dança que até então não era praticado em lugar nenhum do mundo, já que teria sido uma espécie de mistura de diversas manifestações artísticas orientais criada para agradar o gosto do público no ocidente. Essa lenda da origem ocidental da dança do ventre deu suporte à versão onde se afirma a existência de uma primeira mulher a ter dançado esse estilo nos Estados Unidos da América nas últimas décadas do século XIX. Tudo isso forma uma imensa miragem no deserto de informações, sendo o tema do próximo subcapítulo.

Percebendo a complexidade da tarefa de mapear a história da dança do ventre, parece ser mais produtivo retornar ao objetivo inicial dessa pesquisa, que é investigar aspectos relacionados a processos de composição para a cena. Para isso, basta saber que a dança do ventre contém em si mesma o seu passado, pois como diria Pareyson “a obra de arte tem um caráter de historicidade unicamente no sentido de que contém em si todo o seu passado, e não apenas a arte precedente, na qual ela se inspira, mas a vida do universo inteiro [...]” (2001: 129). Não se trata de ignorar ou apagar a história, mas de poupar esforços no sentido de canalizá-los para a pesquisa que se pretende desenvolver, em vez de enveredar por trilhas que trariam informações questionáveis.

Little Egypt: a miragem infame

À medida que a pesquisa vai avançando uma informação começou a se repetir, tornando-se intermitente diante de meus olhos que buscavam confirmações ou qualquer afirmação possível a respeito da dança do ventre e sua trajetória no mundo ocidental. Autoras como Wendy Buonaventura (1998) e Judith Lynne Hanna (1999) afirmam que o termo “dança do ventre” teria sido utilizado pela primeira vez pelos organizadores da Feira Mundial de Chicago em 1893, como estratégia de marketing para atrair o interesse de patrocinadores.

Um passeio cauteloso pela *internet*¹⁴ traz outras informações a respeito desse evento, sem, contudo, comprovar ou apresentar quaisquer referências sobre os conteúdos publicados. Algumas *homepages* chegam a fornecer o nome do provável inventor do termo: um judeu, produtor de entretenimento, chamado Sol Bloom, o que não consta dos livros de

¹⁴ Ver por exemplo <<http://www.streetswing.com/histmai2/d2egypt1.htm>> ou <http://www.casbahdance.org/ethics_ethnic.html>, acessos em 27/07/2005.

Buonaventura ou Hanna. Na página da dançarina estadunidense Carolina Varga Dinnicu, de nome artístico Morocco, publicada na rede mundial de computadores, consta sua indignação com o uso do termo. Dinicu tece fortes comentários a respeito de Bloom, enfatizando que qualquer pessoa que insista em utilizar o termo “dança do ventre” estará perpetuando colonialismo, racismo e os equívocos orientalistas médio-vitorianos. Sem fornecer referências sobre aquilo que escreve, apresenta detalhes sobre como e porquê esse termo teria sido inventado¹⁵.

Segundo Dinnicu, o senhor Bloom teria vulgarizado a descrição francesa de alguns movimentos de uma tribo do Sahara cujos integrantes se apresentavam publicamente no Egito. Essa tribo era conhecida como *Ouled Nail*¹⁶ e algumas de suas performances eram chamadas “*danse du ventre*”. O apelo do termo se referindo a uma parte específica da anatomia humana, em uma época onde as mentalidades consideravam as palavras ‘braço’ e ‘perna’ inaceitáveis socialmente, teria sido propositalmente aproveitado pelo ganancioso promotor de eventos do *show business*, o que teria rendido a Bloom o montante suficiente para patrocinar sua campanha durante a sexagésima quinta eleição para o Congresso Distrital da cidade de Nova York.

A tese de mestrado hipertextual de Julie K. Rose, “The World’s Columbian Exposition: Idea, Experience, Aftermath” (1996), fornece detalhes sobre essa feira mundial conhecida como The Chicago World’s Columbian Exposition of 1893. Segundo Rose essa teria sido a última e a maior feira mundial do século XIX, tendo como tema a comemoração dos 400 anos das viagens de Cristóvão Colombo ao continente americano, transformando-se numa ocasião para refletir e celebrar a cultura e a sociedade dos Estados Unidos da América (1996). No *link* que oferece um *tour* pela feira há a descrição da parte destinada ao entretenimento chamada Midway Plaisance. Segundo Rose, os visitantes eram atraídos pelos encantos oferecidos pelas atrações da Midway, chocados com a liberdade contida nesses eventos, tendo como ápice as apresentações de “dança do ventre” performadas pela dançarina conhecida por Little Egypt, que escandalizaram o público presente. Há ainda a citação das considerações de um reverendo chamado Eggleston que descreveu tais apresentações como contorcionismos “repulsivos” e “sem refinamento” (1996).

¹⁵ DINICCU, Carolina Varga (Morroco). The Ethics of Ethnic. *Morocco and the Casbah Dance Experience* [online]. Disponível na Internet <http://www.casbahdance.org/ethics_ethnic.html> Acesso em 27 de julho de 2005.

¹⁶ sobre *Ouled Nail* ver: BUONAVENTURA (1998), CARLTON (2002) e VAN NIEUWKERK (1996).

A afirmação sobre a existência de uma Little Egypt na feira de Chicago e suas performances sensacionais também consta do livro *A Trade Like any Other*, de Karin Van Nieuwkerk, escrito a partir das pesquisas de campo que conduziu de setembro de 1988 a abril de 1989 e de agosto de 1989 a fevereiro de 1990 entre mulheres cantoras e dançarinas no Egito. Van Nieuwkerk se utiliza dessa informação para falar sobre a exportação de dançarinas do ventre para o ocidente como parte do circuito de entretenimento no século XIX. Segundo seu texto, Little Egypt teria nascido na Síria (1996: 40-2). Outra autora a citar Little Egypt é Keti Sharif, mas quando fala sobre a chegada da dança do ventre ao ocidente sua datação difere daquela citada com mais frequência pelos demais autores. Segundo Sharif acredita-se que essa dança foi trazida para a feira de São Francisco em 1889 por dançarinos turcos (2004: 08).

Uma outra pesquisadora – Dona Carlton – alega que Little Egypt “provavelmente não apareceu na Exposição Columbiana Mundial em Chicago de 1893”¹⁷. Sua conclusão é a de que essa dançarina foi uma personalidade adotada como precursora da dança do ventre ocidental por alguns entusiastas da dança oriental que buscavam uma espécie de linhagem (2002: 92-4). Na introdução de seu livro a autora afirma que procurou “durante meses nos vários jornais em microfilme e nos numerosos volumes de souvenir por uma menção a Little Egypt na feira de 1893”¹⁸ (2002: x). Tendo encontrado referências a diversas outras personalidades, mas nenhuma pista sobre a “dançarina infame”¹⁹, Carlton decidiu intensificar sua busca e lançou um livro com o objetivo de derrubar o mito criado e perpetuado por historiadores, estudantes da dança oriental contemporânea e pelo público em geral a respeito daquelas apresentações ocorridas na Midway Plaisance como programação da feira de Chicago.

Realizando ampla pesquisa sobre a feira, Carlton buscou detalhes em jornais e panfletos da época, obituários, revistas e livros, entrevistou pessoas e visitou o local onde foi construída aquela que teria sido “a primeira exposição internacional a ter uma área separada para diversões”²⁰ (ix). Já no primeiro capítulo apresenta dados retirados da autobiografia de

¹⁷ “Little Egypt probably did not appear at the 1893 World’s Columbian Exposition in Chicago”.

¹⁸ “I looked through months of various newspaper on microfilm and through numerous souvenir volumes for a mention of Little Egypt at the 1893 fair”.

¹⁹ “Infamous dancer”.

²⁰ “The first international exposition to feature a separate área for amusements”.

Sol Bloom, cujo verdadeiro nome é Solomon Bloom, nascido em Illinois, filho de judeus ortodoxos poloneses (02). Diversos capítulos contêm citações de Bloom, de onde a autora retirou preciosos dados a respeito do planejamento das atrações da feira e do contato desse produtor cultural com as manifestações orientais.

Carlton narra que, quando em 1948 as controvérsias sobre Little Egypt vieram à tona, o Chicago Tribune consultou a maior autoridade sobre diversão da feira de 1893, o então membro do Congresso estadunidense Sol Bloom. Por meio de sua secretária o congressista prontamente negou a existência de tal dançarina dizendo ainda que “Little Egypt [...] era o nome de um dos camelos de montaria”²¹ de uma parte da feira chamada ‘A Street in Cairo’ que reproduzia uma rua da capital do Egito (2002: 73).

O livro de Carlton apresenta também valiosas reflexões sobre orientalismo, dança do ventre, preconceito, sensacionalismo, entre outros temas interessantes e o leitor que esperar retirar dali respostas fechadas para suas perguntas irá se decepcionar, pois ao final da leitura surgem novos questionamentos. Em uma das mais instigantes passagens do texto, a autora transcreve trechos dos *portfolios* que eram distribuídos durante a feira onde o conteúdo etnocêntrico e desrespeitoso é impressionante:

À direita estão um homem e um garoto sudaneses. Eles são etíopes genuínos e tão preguiçosos e pacíficos como quando os árabes invadiram seu país. (THE COLUMBIAN GALLERY apud CARLTON, 2002: 25)²².

Sessenta e nove [daomeanos] estão aqui em toda sua feiúra bárbara, mais pretos do que a meia-noite enterrada e tão degradados quanto os animais que perambulam pelas florestas de sua terra escura... Nessas pessoas selvagens nós facilmente detectamos muitas características dos negros americanos. (THE WORLD’S FAIR COSMOPOLIS apud CARLTON, 2002: 25)²³.

Muitos dos artistas estrangeiros da feira – que foi inaugurada no dia 1º de maio e se estendeu até 28 de outubro de 1893 – moraram nas vilas temáticas construídas para as atrações dos eventos e eram constantemente vistos como verdadeiras excentricidades em exposição. Além disso, os próprios nativos estadunidenses não-brancos foram totalmente

²¹ “Little Egypt [...] was the name of one of the riding camels”.

²² “On the right a Soudanese man and boy. They are genuine Ethiops and are as lazy and peaceable as when the Arabas over-ran their coutry”.

²³ “Sixty-nine (Dahomeyans) are here in all their barbaric ugliness, blacker than buried midnight and as degraded as the animals which prowl the jungles of their dark land... In these wild people we easily detect many characteristics of the American negro [sic]”.

excluídos do planejamento e administração da feira, sendo a única concessão para incluir essas pessoas o chamado “Dia das Pessoas de Cor”²⁴, divulgado pela imprensa local com piadas estereotipadas. E nesse “cenário de exotismo, ignorância, exploração, exclusão e atitudes de supremacia branca”²⁵ a dança do ventre apareceu em Chicago como “exibição cultural, diversão de massa, e um meio de superar os gigantescos custos da feira”²⁶ (24-25).

De fato, de acordo com Donna Carlton, as danças orientais apresentadas na Midway Plaisance arrecadaram imensas quantias em dinheiro por causa do grande choque causado às mulheres da Era Vitoriana. Essas mulheres viviam apertadas em seus espartilhos e aprendiam os passos de suas danças, que consideravam refinadas e civilizadas, com professores especializados. O sensacionalismo despertado a partir dos movimentos dos quadris das dançarinas da feira, descritos como improvisados e selvagens, atraíram milhares de curiosos. Muitos deles chegavam a Chicago com o único objetivo de assistir a essas apresentações (46-7). Havia artistas que realizavam performances de acordo os costumes e tradições de seus países. Porém, um fenômeno orientalista tomou conta da feira fazendo com que inúmeros impostores disputassem os palcos com os outros *performers*, tendo como característica principal a construção de uma imagem do oriente de acordo com a visão, o desejo e as fantasias dos ocidentais. Essas construções eram mais evidentes no Palácio Mouro e no Palácio Persa de Eros (20-3).

Para estrelar no Palácio Persa de Eros foi trazida uma companhia persa que demonstraria habilidades atléticas, o tear de tapetes e lapidação de pedras preciosas. Mas o público da feira não tolerou o caráter instrutivo dessas atividades e o desapontamento transformou a atração em um grande fiasco, fazendo com que seus gerentes mudassem radicalmente a programação. Dançarinas de Paris com suas danças e roupas pseudo-orientais, rapidamente trouxeram a audiência esperada, ainda que o público fosse exclusivamente masculino. Os consumidores esperavam encontrar produtos que satisfizessem suas visões sobre o que era o oriente e essa expectativa estava fortemente fundamentada pelas obras de artistas e escritores que floresceram no século XIX (23).

²⁴ “*Colored People’s Day*”

²⁵ “[...] *this background of exoticism, ignorance, exploitation, exclusion, and white supremacist attitudes*”.

²⁶ “*as a cultural exhibit, as an amusement for the masses, and as a means to offset the gigantic costs of the exposition*”.

Eugene Delacroix, Jean-Leon Gerome, Gustave Moreau são alguns dos mais conhecidos pintores Orientalistas, enquanto Lord Byron, Gustave Flaubert e Victor Hugo contribuíram com a literatura Orientalista. Orientalismo foi descrito pelo escritor Edward Said como a projeção da fantasia exótica sobre a realidade da vida no Oriente. O Orientalista costuma preferir a fantasia, simplista e distorcida como acredita ser, porque isso se ajusta melhor à sua visão ou propósito artístico (CARLTON, 2002: 17)²⁷.

Jornalistas noticiaram, talvez com propósitos publicitários, que em represália à mudança na programação do Palácio Persa de Eros um dos funcionários insatisfeitos tentou incendiar o teatro, mas essa história não foi comprovada (23). Esse não foi um evento isolado, durante toda a feira e depois dela as atrações provenientes de outras etnias foram banalizadas. E a pronta resposta positiva do público a essas falsificações fez com que após o fechamento da feira os artistas desempregados passassem a sobreviver da divulgação desses números que agradavam a audiência.

Minha posição diante do que acabo de descrever de maneira nenhuma é propor um resgate a uma forma autêntica de dançar. Mesmo porque não acredito que exista alguma manifestação cultural que não tenha sido construída ou alterada à medida que o tempo passa. Penso que o problema reside no fato de que é passada ao público a idéia de que se estaria assistindo a uma manifestação oriental, árabe ou de qualquer outra procedência, quando na realidade a apresentação artística mostrada era uma criação francesa ou estadunidense. Sobre esse tipo de ocorrência, Antony Shay se deteve longamente, pesquisando políticas coreográficas de países como México, Filipinas, Irã, Egito, Polônia, Sérvia, Croácia, Iugoslávia, Bulgária, Grécia e Rússia (2002: 22). Ao falar sobre autenticidade, o autor reconhece que performances são polissêmicas, com significados múltiplos e que a dança tem uma incrível capacidade simbólica de se transformar. Mas aponta casos ao redor do mundo onde ocorrem “declarações de autenticidade”²⁸ (13). Para Shay, quanto maior o esforço para se comprovar que um produto coreográfico é autêntico maior é a probabilidade de que tenha sido uma criação para se fazer passar como representação de uma nação ou etnia. Seus

²⁷ “Eugene Delacroix, Jean-Leon Gerome, and Gustava Moreau are some of the better known Orientalist painters, while Lor Byron, Gusgtave Flaubert and Victor Hugo contributed to Orientalist literature. Orientalism was described by writer Edward Said as the projection of exotic fantasy over the reality of life in the Orient. The Orientalist may prefer the fantasy, simplistic and distorted as it may be, because it better suits his personal vision or artistic purpose”.

²⁸ “Claims of authenticity”.

estudos foram voltados para companhias de dança profissionais patrocinadas por seus estados, como ilustra o trecho a seguir:

Nas políticas de representação, essas companhias de dança patrocinadas pelo estado oferecem programas de dança pitorescos, criando uma imagem muitas vezes altamente essencializada de suas respectivas nações-estados. Desse modo, esses grupos profissionais de dança estatais representam “O México” ou “As Filipinas” ou “A União Soviética” que a platéia vivencia (1-2)²⁹.

Creio que algo similar ocorreu durante a feira mundial de Chicago, já que a audiência esperava encontrar manifestações autênticas que representassem países, nações e etnias. Depois desse e de outros eventos de grande porte, a dança do ventre passou a ser considerada a essência das danças árabes e continua hoje em dia a ser apontada como uma dança típica, oriental e autêntica. Quando em 1998 desenvolvi um trabalho de composição coreográfica em que dança do ventre e capoeira apareciam em diálogo, algumas dançarinas do ventre comentavam que eu estava cometendo quase uma “heresia”, por “deturpar uma dança milenar e tradicional dos povos árabes”.

Vale repetir que não proponho o resgate ou o questionamento da autenticidade de qualquer manifestação artística. Ao contrário, considero que a ilusão de que exista algo autêntico alimentou, por exemplo, a lenda da primeira mulher a se apresentar publicamente no ocidente com a dança do ventre, pois tentando alcançar a fama, inúmeras dançarinas viajavam pelo mundo proclamando ser a “verdadeira” Little Egypt.

A foto mais divulgada entre os estudiosos das danças orientais como sendo de Little Egypt (fig. 05) é na verdade de Ashea Wabe, dançarina envolvida em um escândalo durante um jantar ocorrido a 19 de dezembro de 1896, de acordo com as pesquisas de Donna Carlton. Após uma denúncia de que danças indecentes seriam apresentadas em uma despedida de solteiro, essa dançarina foi chamada para depor no departamento de polícia de Nova Iorque. Uma multidão de curiosos teria aparecido para ver o depoimento, como noticiou o The New York Times em 13 de janeiro de 1897. Após o incidente não há registro do que tenha acontecido a Ashea Wabe, tampouco se sabe onde ela dançara antes daquele jantar que a

²⁹ *“In the politics of representation, these state-sponsored dance companies serve up colorful dance programs representing an often highly essentialized portrait of their respective nation-states. Thus, these state-sponsored professional dance ensembles represent “The Mexico” or “The Philippines” or “The Soviet Union” that the audience experiences”.*

tornou um símbolo sexual pré-hollywoodiano, cuja imagem está associada a uma miríade de lendas e mitos (2002: 65-9, xi).



Fig. 05: Ashea Wabe (Little Egypt)

O mais lamentável de toda essa confusão é que outras mulheres que dançaram durante seis meses na feira de Chicago em 1893, tiveram seus nomes praticamente ofuscados e não estão associadas à dança do ventre no ocidente. Dançarinas como Fahreda Mahzar ou Mademoiselle Rosa que, segundo as pesquisas de Donna Carlton, apresentaram com sucesso danças de fato orientais durante o evento, ficaram obscurecidas pelas lendas criadas diante da pressão ocidental por fantasias de harém.

A grande lição que Little Egypt nos deixa é a de que devemos ter muita cautela diante de afirmações num campo como o da dança do ventre, repleto de lacunas e incertezas. Muitas vezes a ansiedade em apresentar dados e colher informações pode fazer com que os pesquisadores esbarrem em verdadeiras miragens. A tentação de transcrever os dados pesquisados como se fossem verdades inquestionáveis às vezes suplanta o espírito científico, um risco ao qual nós profissionais da área de artes e especialmente da dança devemos

permanecer atentos. É muito mais enriquecedor apresentar idéias e fomentar questões do que pretender escrever um compêndio com teorias fechadas e supostamente comprovadas.

Diante de todas essas informações ambíguas não se pode concluir nem que o termo ‘dança do ventre’ tenha realmente sido inventado em 1893 por Solomon Bloom, nem que o estilo de dança assim denominado ao qual temos acesso hoje em dia tenha sido apresentado em público pela primeira vez naquele evento de Chicago. Sabe-se apenas que a preferência ocidental pela idealização pode ter ajudado a criar um tipo de dança diferente daquelas encontradas nos contextos culturais e geográficos do oriente.

No Tabuleiro da Odalisca tem...

Muitos foram os elementos que incrementaram o primeiro capítulo dessa dissertação. Tendo como mote principal a dificuldade em se pesquisar a dança do ventre, apontando sua invisibilidade acadêmica no Brasil, o texto trouxe outros ingredientes, um universo fantasioso repleto de arquétipos e temas orientalistas e histórias de haréns, personalidades como um político judeu estadunidense, um camelo de montaria e dançarinas que proclamam o pioneirismo de dançar esse estilo no ocidente. Mitos de criação, equívocos, preconceitos e orientalismo deram uma consistência inicial à minha escrita. Algumas considerações podem ser feitas a respeito do caminho até aqui percorrido desde o ponto de partida.

A primeira impressão é a de que a imaginação das pessoas envolvidas com a prática da dança do ventre no Distrito Federal parece ter conexão com a literatura disponível sobre essa dança. Muitos dos entrevistados mostram-se confusos a respeito da história e nenhum disse ter certeza sobre qualquer afirmação a respeito dessa prática. Essas incertezas também estão presentes nos discursos dos autores que escrevem sobre a dança do ventre em geral, mas principalmente no Brasil. Porém, as questões sobre imaginação relacionadas a essa prática constarão do próximo capítulo.

As tentativas frustradas de conferir legitimidade ou autenticidade às histórias e trajetórias de origem dessa dança fazem com que as seguintes palavras de Homi K. Bhabha, no livro *O Local da Cultura* (2005), adquiram grande significado para minha pesquisa:

As culturas vêm a ser representadas em virtude dos processos de interação e tradução através dos quais seus significados são endereçados de forma bastante vicária a – *por meio de* – um Outro. Isto apaga qualquer reivindicação essencialista de uma autenticidade ou pureza inerente de culturas que, quando inscritas no signo naturalístico da consciência simbólica, freqüentemente se tornam argumentos políticos a favor da hierarquia e ascendência de culturas poderosas (95 – grifos do autor).

E assim considero mais produtivo validar a prática da dança do ventre como fazer artístico, sem tentar traçar uma história linear que dê conta de suas origens e trajetórias, sem tentar buscar uma suposta versão autêntica e pura dessa manifestação cultural. Essa pureza e autenticidade não existem, mas em alguns casos ocorrem reivindicações nesse sentido, com a intenção de criar uma espécie de hierarquia artística, onde uma maneira de dançar é apontada como certa e todas as outras expressões são consideradas erradas.

No capítulo a seguir, tratarei da imaginação dos envolvidos com a prática da dança do ventre, utilizando conceitos importantes para buscar a compreensão dos aspectos que integram a construção desses modos de pensar. O conceito de orientalismo será discutido de maneira mais abrangente e profunda, e aspectos ligados à sexualidade, fantasias de identidade, noções de investimento e agência serão focalizados, sempre levando em conta os discursos dos entrevistados e as vivências com os praticantes, em cruzamento com as referências bibliográficas. O primeiro conceito a ser discutido no próximo capítulo, que trata dos artefatos etnológicos apresentados por Joshua Taylor, será importante para se pensar a respeito de como os intercâmbios culturais podem dar margem a avaliações equivocadas de obras e manifestações artísticas, quando essas criações culturais são inseridas em contextos diversos aos de suas produções.

A abordagem do primeiro capítulo seguiu um modelo onde dança do ventre aparece como sujeito. No segundo capítulo pretendo que, aos poucos, a dança dê lugar aos verdadeiros sujeitos que a praticam. Ao lançar a pergunta sobre quem são essas pessoas elas passarão a se posicionar no discurso dessa dissertação, afinal, tão importante quanto a dança em si são as pessoas que lhe dão vida e significado.

Esperamos que até aqui a dança do ventre tenha começado a ganhar espaço, diminuindo o abismo que a deixava invisível e segregada à periferia das artes corporais. Agora que se ouviram os primeiros ruídos de suas potencialidades artísticas, a próxima tarefa será tentar traduzir esses discursos e mostrar seu conteúdo.

CAPÍTULO II

Imaginação

A dança do ventre permite refletir acerca de diversos temas instigantes sobre os quais pairam conceitos pré-determinados que limitam o ato de pensar. Para acessar alguns de seus conteúdos, recorrerei à “imaginação” que Gaston Bachelard conceitua “como uma potência maior da natureza humana” (2003: 18). Para esse autor, a imaginação não se restringe ao plano das imagens, estando também relacionada ao plano das idéias (123-4). E é a partir dessa perspectiva que passarei a abordar os sujeitos envolvidos com a prática dessa dança que é meu objeto de investigação nesse trabalho.

Ainda que eu insista em afirmar que a dança do ventre não dispõe do espaço necessário nas instâncias acadêmicas de discussão, desde a década de 1990 tem crescido o número de pessoas que se interessam em aprender essa prática, pelo menos no Brasil, de acordo com minha vivência profissional, e nos Estados Unidos, como aponta o artigo “Belly-Dance Boom” publicado por Coeli Carr, em 26 de junho de 2005, na revista eletrônica Time³⁰.

No Brasil, uma das mais conhecidas alusões da mídia à dança do ventre aconteceu em 1997, com o grupo “É o Tchan” e sua música “Ralando o Tchan”, em cuja letra se encontram exemplos claros de algumas das imagens cristalizadas a que me refiro desde o início dessa dissertação. A primeira frase: “essa é a mistura do Brasil com o Egito”, introduz uma seqüência de imagens que vão se construindo a partir do convite: “balance o corpo, meu bem, não demora, que chegou a hora da dança do ventre”, dando lugar a: “o califa tá de olho no biquinho do peitinho dela”, “gostei minha odalisca, faz essa cobra coral subir, vai...”, “que maravilha... cheguei no oásis, sua ordinária, estou todo molhadinho” e “ela fez a cobra subir”. Independente do conteúdo da música ou das performances desenvolvidas pelas dançarinas do grupo, o efeito disso tudo foi um aumento significativo da procura por aulas de dança do ventre em todo o Brasil. Naquele ano eu estava começando a dar aulas e percebi essa espécie de euforia que tomou conta da imaginação de várias mulheres que decidiram aprender a dançar.

³⁰ Disponível na internet no sítio <www.time.com>.

O artigo de Coeli Carr aponta que na década de 1990 houve uma espécie de febre da dança do ventre nos Estados Unidos, que se intensificou inacreditavelmente após os atentados terroristas de 11 de Setembro de 2001, onde aviões foram arremessados contra as torres do Centro Mundial de Comércio, o Pentágono e um terceiro avião que provavelmente voava em direção à Casa Branca acabou caindo antes de atingir o destino. Para Carr, esses eventos estimularam uma grande curiosidade sobre as culturas do Oriente Médio, fazendo com que estadunidenses preocupados em manter a silhueta vissem na prática da dança do ventre uma possibilidade de se manterem em forma sem tédio e com pouco impacto para as articulações do corpo. O artigo ainda ressalta que as cantoras Shakira e Britney Spears passaram a incorporar os movimentos pélvicos da dança do ventre em seus videoclipes, propagando esse estilo e a mania de dançá-lo.

Por outro lado, lembro-me de ter lido mensagens eletrônicas em listas internacionais de discussão sobre dança do ventre, onde professoras da cidade de Nova Iorque, alguns meses após os atentados, pediam doações a seus estúdios de dança que estavam à beira da falência por causa de represálias à cultura árabe naquela cidade. O artigo de Coeli Carr foi escrito a partir da realidade de Los Angeles e San Diego, quase quatro anos após os atentados. Não podemos comparar à realidade de Nova Iorque em 2002. De qualquer forma, acredito que por serem fatos tão recentes é muito difícil chegar a alguma conclusão quanto aos impactos dos atentados de 11 de setembro sobre a prática da dança do ventre estadunidense.

No Brasil, a novela *O Clone*, apresentada pela Rede Globo de Televisão em 2002, foi certamente o maior veículo de divulgação da dança do ventre. Dois dos entrevistados para essa pesquisa afirmaram terem visto a dança do ventre pela primeira vez durante essa novela. Outras duas entrevistadas, professoras de dança, destacaram o impacto causado pela novela, aumentando em muito a procura e o número de alunas em suas salas de aula.

Pretendo, nesse capítulo, visualizar a dança do ventre sob o prisma das construções de identidade e das representações, localizando a imaginação pertencente a essa prática, a partir de idéias contidas nos depoimentos das entrevistas conduzidas durante a pesquisa. O fio condutor será a noção dicotômica que separa oriente e ocidente. Essa separação remete ao que Pierre Bourdieu chama de “fronteira mágica”, que se diferencia de uma fronteira natural por ser instituída por um “ato de magia social” capaz de criar diferenças que definem as noções de

eleitos e excluídos, por exemplo (1998: 102). Para Bourdieu, o campo das representações é uma instância de jogo de poder e da manifestação de lutas sociais. A representação do outro se daria em função de uma necessidade que nós mesmos temos de nos definir. As “fronteiras mágicas” que separam o eu e o outro, o nós e os outros, teriam como objetivo principal impedir aqueles que se encontram no lado mais favorecido da linha imaginária de a ultrapassarem e perderem o seu valor (102).

É interessante observar essas construções tanto do ponto de vista daquele que define a representação do outro quanto na maneira como as pessoas são capazes de representar suas próprias identidades e manipulá-las de acordo com o contexto. O universo da dança do ventre é repleto de exemplos dessas operações de moldagem e utilização de caracteres e personagens individuais e coletivas. O panorama atual fornece um vasto material sobre o qual podemos nos debruçar e confrontar com alguns dos episódios envolvendo a dança do ventre e a imagem da mulher e do homem orientais desde o final do século XIX até o início do século XXI. Os estereótipos criados a partir de conceitos comuns que separam homem e mulher, ocidente e oriente, mente e corpo, cultura e natureza servem como suporte para a formação de opiniões massificadas e formulações superficiais.

Importante para compreender a construção desses estereótipos e dicotomias é o conceito de orientalismo, desenvolvido por Edward Said. O orientalismo desempenhou um papel significativo na trajetória da dança do ventre no ocidente e também no oriente, integrando ainda hoje o cenário de sua prática, nas mentes e intenções de professoras, dançarinas e do público em geral. Essa fantasia teve expressão nas diversas formas de arte contribuindo inclusive para a formação do que hoje chamamos de dança moderna, manifestação artística desenvolvida no início do século XX. É um assunto incontornável para o tema desta dissertação, bem como a noção de artefato etnológico que será apresentada a seguir.

A Dança Oriental: Um artefato etnológico?

O artigo “Two Visual Excursions”, de Joshua Taylor (1980), pode ser bastante útil para refletir sobre a inserção da dança do ventre no contexto ocidental, pois trata do prazer e do estímulo derivados do contato com trabalhos artísticos criados por culturas que não

compartilham da mesma tradição formal.

O “excitamento diante do exótico” é uma noção à qual a leitura do artigo de Taylor nos remete. Essa sensação que ele chama de “*delight in exoticism*” (25) poderia ser uma das explicações para todo o alvoroço causado pelas atrações de feiras como a de Chicago em 1893, bem como para o sucesso que a dança do ventre alcançou em países como os Estados Unidos, Canadá, Brasil, Argentina e Austrália, entre outros. Segundo esse autor, independentemente de possuímos um conhecimento prévio sobre a cultura de onde a obra se originou, podemos experimentar uma espécie de hipnose diante de suas formas (27-8). Não é incomum que haja depoimentos de pessoas que se sentiram hipnotizadas pela dança do ventre no primeiro contato.

Eu vi um show, [...] e foi o primeiro show de dança do ventre que eu vi na minha vida, a primeira vez que eu assisti a uma apresentação de dança. Me apaixonei e daí eu comecei as aulas e não parei mais. Não parei de dançar (P04).

Ah foi filme, americano, um filme que eu assisti e o filme tinha dança, foi quando eu me encantei pela dança e me despertou a vontade de dançar, como eu disse ainda na adolescência né, e só agora eu tive essa oportunidade de praticar a dança. [...] [D]e repente aquela energia entrava ali e as mulheres colocavam pra fora, dançavam e encantavam. Um encanto pra mim, a dança do ventre é um encanto! (M02).

Wendy Buonaventura repete em dois de seus livros uma mesma citação do escritor francês Charles Gobineau para demonstrar como a dança do ventre possui uma “qualidade hipnótica” fascinando os espectadores. Gobineau, no século XIX, escreveu suas impressões sobre o contato com aquela dança:

Horas se passam e é difícil mandar alguém embora. É dessa forma que os movimentos das dançarinas afetam os sentidos. Não há variedade ou vivacidade e raramente existe uma variação para algum movimento súbito, mas os giros rítmicos exercem um torpor delicioso sobre a alma, como uma intoxicação quase hipnótica (1998: 16; 2004: 263).³¹

No caso dos “artefatos etnológicos”³² apresentados por Taylor, essa hipnose ocorre no plano visual (25). No caso da dança, como aponta Ana Carolina Mendes, esse fenômeno pode

³¹ “*Hours pass, and it is difficult to tear oneself away. This is how the motions of the dancing girls affect the senses. There is no variety or vivacity, and seldom is there a variation through any sudden movement, but the rhythmic wheeling exerts a delightful torpor upon the soul, like an almost hypnotic intoxication.*”

³² “*Ethnological Artifacts*”.

ir além do sentido da visão, já que somos feitos da mesma matéria daquele que dança, ou seja, corpo movente. A pesquisadora fala sobre essa identificação, apresentando o corpo como sendo a materialidade da dança, afirmando que somos dotados da capacidade de reconhecermos em nós o movimento praticado pelo outro, pois nosso corpo também é capaz de alcançar o sentido cinestésico de quem se move. Cinestesia, para Mendes, “é o sentido pelo qual percebemos nossos movimentos, seu peso, sua posição no espaço, sua relação com o mundo em torno” (2004: 05). Bachelard nos remete a idéia similar às de Mendes e de Taylor quando afirma que “a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio” e que seu caráter inesperado e a “adesão que ela suscita numa alma alheia ao processo de sua criação” não conseguem ser explicados por psicólogos ou psicanalistas (2003:2).

Quando Taylor apresenta a noção de “artefato etnológico” (ver fig. 07) ele o faz em oposição ao termo “arte” (ver fig. 06). Refere-se ao modo como são denominadas as obras provenientes de outras culturas quando catalogadas no ocidente e discute a dificuldade encontrada pelos críticos de arte em defini-las, quando essas obras passam a fazer parte do acervo dos museus como objetos artísticos. Isso ocorre porque muitas vezes esses objetos são coletados com finalidades arqueológicas ou antropológicas e os textos científicos são as fontes mais utilizadas como referência para falar sobre esses “artefatos” (1980: 26-36).



Arte
(Fig. 06)



Artefato
(Fig. 07)

A etnografia da dança além de conter os mesmos problemas das representações em artes visuais, tem algo peculiar porque representar objetos de performance é algo complexo devido à transitoriedade desses eventos. O livro *Dance in the Field: Theory, Methods and*

Issues in Dance Ethnography (1999), editado por Theresa J. Buckland expõe as especificidades da tarefa de conduzir estudos sobre dança. Em um dos artigos do livro, “The Mystique of Fieldwork”³³, Adrienne L. Kaepler de maneira contundente escreve que os auto-intitulados etnógrafos da dança geralmente não possuem formação em ciências humanas, e não dispõem de base teórica para trabalhar com o tema (16). Essas pessoas acabam se comportando como críticos de arte, testemunhando e tentando descrever o episódio artístico, traduzindo a obra em palavras ou avaliando aquilo que apreciam. Muitas vezes, como aponta Randy Martin no artigo “Dance Ethnography and the Limits of Representation”³⁴, o trabalho de documentação das performances causa uma ruptura entre a obra de arte e seu contexto cultural, por causa da “ansiedade em capturar” e escrever sobre a dança (1997: 324). Os artistas da *Midway Plaisance* descritos no subcapítulo anterior foram retratados como excêntricos e bizarros, verdadeiros objetos em exposição pelos críticos da época, que certamente não conseguiram se isentar em suas avaliações. Esse tipo de comportamento confere a danças denominadas étnicas o caráter de “artefato”.

Um condicionamento ocidental dominante molda uma visão de arte que, segundo sugere o artigo de Joshua Taylor, está baseado em conceitos e idéias que precisam ser revisados. Quando se fala em dança do ventre é comum que os profissionais contemporâneos da área de dança sejam remetidos a essa noção de “artefato etnológico” (fig. 09). Como se não fosse uma dança artística e sim algo funcional, voltado para rituais, que não possui atributos válidos para ocupar um palco ou servir de inspiração para trabalhos contemporâneos de arte (ver fig. 08). O etnocentrismo na avaliação de objetos de arte de outras culturas coloca em risco o sentido inerente à criação desses objetos. A carga cultural da qual os críticos de arte e outros profissionais que tem como referência as culturas européia e norte-americana estão imbuídos contamina as descrições e os juízos a respeito das obras, porque raramente essa carga é reconhecida por esses profissionais, o que já foi discutido anteriormente quando mencionadas as idéias de Luigi Pareyson sobre juízo e gosto.

³³ (A Mística da Pesquisa de Campo).

³⁴ (A Etnografia da Dança e os Limites da Representação).



Arte
(Fig. 08)



Artefato
(Fig. 09)

É tanto que, mesmo tendo papel importante na história da dança, as danças denominadas orientais não estão catalogadas nos livros mais conhecidos sobre o assunto. No livro *Sister of Salome* Toni Bentley aponta Loie Fuller, Isadora Duncan e Ruth St. Denis como sendo as “mães” da hoje chamada dança moderna e afirma que essas três artistas teriam sido afetadas pela onda de orientalismo do final do século dezenove. Presentes nas obras de Fuller, Duncan e Denis estavam os véus, os aromas orientais e toques mágicos em seus planos de iluminação (2002: 43). Loie Fuller (figs. 10 e 11) se destacou por trabalhar com véus, construindo estruturas de grandes proporções que cobriam praticamente todo o seu corpo. Suas estruturas se assemelham bastante com um acessório conhecido no Brasil pelas dançarinas do ventre como “véu *wings*” (fig. 12).



Figs. 10 e 11: Loie Fuller



Fig. 12: Véu *Wings* para a dança do ventre

Não há como saber se o véu *wings* utilizado atualmente pelas dançarinas do ventre foi inspirado na criação de Loie Fuller ou se essa dançarina se inspirou em um véu que já existia e era utilizado em performances de danças orientais. Quando em 1892 viajou dos Estados Unidos – sua terra natal – para a Europa com o objetivo de dançar em Paris, Fuller já possuía uma longa carreira como *performer* e já era conhecida por utilizar véus de seda e efeitos de luz (BENTLEY, 2002: 44). Considerando-se que a dança do ventre só passou a ser mais amplamente divulgada em solo americano na última década do século XIX, podemos pensar que Fuller criou seus acessórios cênicos antes de ter entrado em contato com a dança do

ventre. Suas criações consistiam em ampliações de véus em formato de asas, com extensores de madeira que eram afixados nas pontas e manipulados pela dançarina. Mas não se pode descartar a possibilidade de que Loie Fuller tenha se inspirado nos véus das danças orientais e que tenha posteriormente contribuído para torná-los mais compridos. Seu interesse nos temas orientalistas era tão forte que é apontada como a intérprete de uma das primeiras apresentações artísticas de uma versão da história de Salomé, figura bíblica que ficou conhecida por dançar o que se acredita ter sido a “dança dos sete véus” em troca da cabeça do profeta João Batista (44).

Outra precursora da dança moderna, Ruth St. Denis (fig. 13) foi arrebatada pela cultura oriental a ponto de alguns autores escreverem que o orientalismo era a sua religião (BENTLEY, 2002: 44). Numa época onde eram raras as mulheres que ousavam atuar como solistas e criadoras sem um vínculo com alguma grande companhia de dança, Denis optou pela carreira como dançarina independente devido ao contato com a imagem de uma deidade egípcia em um pôster. Essa imagem a “hipnotizou”, fazendo com que passasse a pesquisar um estilo de dança interpretativo. Seus temas eram usualmente “exóticos” e sua dança tinha como principal meta mostrar ao público ocidental que as danças do oriente eram reais e não fantasias de contos de fadas (BUONAVENTURA, 1998: 124-6). Uma de suas contribuições mais significativas para o desenvolvimento da dança moderna foi trabalhar o conceito de celebração do corpo (127).



Fig. 13: Ruth St. Denis e seu parceiro Ted Shawn

Os textos pesquisados e as imagens dessas mulheres pioneiras inscritas na historiografia oficial da dança não deixam dúvida de que suas danças e idéias estavam permeadas da mesma atmosfera orientalista que ajudou a criar a dança do ventre praticada e divulgada atualmente em diversos países do mundo. Sobre essa relação entre dança do ventre e dança moderna, conseqüentemente também entre dança do ventre e dança contemporânea, não se fala. É um assunto tabu e quando os artistas modernos e contemporâneos da área de dança entram em contato com as companhias de dança do ventre é comum haver algum tipo de atrito. Em abril de 2004 nas comemorações do Dia Internacional da Dança no Teatro Nacional Cláudio Santoro em Brasília, as integrantes da companhia *Aiua!* da qual faço parte iriam apresentar uma pequena coreografia de dança do ventre quando foram abordadas na coxia por um dançarino contemporâneo conhecido no cenário artístico da cidade. O dançarino num tom de ironia perguntou o que nós estávamos fazendo em um palco, disse que nosso lugar era em um restaurante árabe e em seguida passou a dançar de maneira jocosa, rebolando e ondulando o abdômen tentando nos ridicularizar. Levamos a abordagem num tom de brincadeira e começamos a rir e dançar em volta dele e depois de apresentarmos o nosso número esse mesmo dançarino veio nos parabenizar. E se desculpou pela brincadeira.

Esse tipo de acontecimento nos faz retornar ao artigo de Joshua Taylor e sua conclusão sobre a questão dos “artefatos etnológicos”. Aplicando as palavras de Taylor no que concerne à abordagem da dança do ventre, percebe-se que é fundamental afirmar a necessidade de revisão de nossas maneiras de olhar, analisar e pensar a arte, não apenas para ampliar nosso repertório estético, mas para eliminar o distanciamento exótico e permitir um intercâmbio da consciência humana (1980: 31). Esse primeiro passo já seria suficiente para abrir o caminho à inserção da dança do ventre num contexto mais amplo de experimentações em dança, permitindo, por exemplo, a interface com áreas como a do *design*, arte-tecnologia e dramaturgia. Todavia, antes que isso possa ocorrer, é necessário compreender os mecanismos por meio dos quais o orientalismo atua como empecilho a essa ampliação da consciência.

Orientalismos

Devido às restrições para representações iconográficas, um dos preceitos da religião islâmica, não havia entre a maioria da população árabe do século dezenove o costume de registrar suas manifestações culturais. Com a polarização entre oriente e ocidente ocorrida

naquele século, segundo Bhaba “em nome do progresso” e desencadeando “as ideologias imperialistas, de caráter excludente, do eu e do outro” (2005: 43-4), um crescente interesse de artistas e pesquisadores ocidentais sobre as manifestações do oriente deu início ao que se denomina era Orientalista. Durante esse período, os aficionados desempenharam o papel de registrar detalhes sobre danças árabes, ainda que as pinturas e depoimentos escritos estejam sob a ótica da cultura ocidental.

Não desejo realizar a apologia do orientalismo. O maior problema do orientalismo está nas definições radicais que pretendem dar conta de realidades, fixando-as, como explicita Edwar Said no trecho a seguir:

[Q]ualquer um que empregue o orientalismo, que é o hábito de lidar com questões, objetos, qualidades e regiões consideradas orientais, vai designar, nomear, apontar, fixar, aquilo sobre o que está falando ou pensando através de uma palavra ou expressão que então é vista como algo que conquistou ou simplesmente é a realidade... O tempo verbal que empregam é o eterno atemporal; transmitem uma impressão de repetição e força (1990: 72).

Reconhecendo o equívoco dessa unificação cultural, racial, geográfica e política do oriente construída pelo pensamento orientalista, estou apenas indicando que foi esse interesse, ainda que recheado por noções e conceitos equivocados, o responsável pela motivação em registrar atividades cotidianas e principalmente danças de países como o Egito, no século dezanove.

Wendy Buonaventura destaca que o tema mais popular da arte orientalista era a mulher e, assim, as dançarinas tornaram-se o foco principal dos viajantes que assistiam às apresentações obsessivamente (1998: 12-8). E foi essa obsessão que deu margens às idéias de comercializar essas atrações, exportando-as para grandes feiras e exposições mundiais de países na Europa e Estados Unidos da América, na segunda metade daquele século. Assim, uma manifestação, que originalmente era uma prática de entretenimento particular dirigido para familiares e pessoas próximas, transformou-se em atividade pública profissional.

As fantasias orientalistas tomaram conta do cenário cultural no ocidente e muitas correntes artísticas se beneficiaram das imagens e idéias suscitadas por esse interesse, como ocorreu com a dança moderna com suas expoentes Loie Fuller e Ruth St. Denis, ou da pintura de impressionistas como Van Gogh, Whistler, Rousseau, Degas, Gauguin e Manet, que

buscaram efeitos a partir do olhar, uso das cores e relação de luz e sombra das artes orientais. Outro exemplo desse excessivo interesse nos temas orientais foi a chamada “Salomania”, onde a história de Salomé, a princesa da Judéia retratada em passagem bíblica, que teria dançado para o rei Herodes em troca da cabeça do profeta João Batista, virou moda ao ser representada nos palcos europeus e americanos. O livro *Sisters of Salome* de Toni Bentley aborda exatamente essa “febre” sobre o tema, aprofundando-se em histórias de diferentes mulheres que teriam se dedicado a ele – Maud Allan, Mata Hari, Ida Rubinstein e Colette (2002: 05-17). Uma delas, Maud Allan, será o assunto de um dos trechos subseqüentes dessa dissertação porque conseguiu construir e manipular para si mesma uma identidade a partir dessa tendência orientalista.

Segundo Bentley a história de Salomé permaneceu esquecida entre os séculos dezessete e dezenove, até ser abordada por Oscar Wilde em 1893. Wilde immortalizou sua versão da história, que se perpetuou até os dias de hoje sob a forma de peças teatrais, coreografias e o libreto de uma ópera composta por Richard Strauss em 1905 (20). O cenário que favoreceu o reaparecimento da figura da princesa bíblica foi o da fixação orientalista que se fez presente na criação de livros e obras de arte, na decoração, no mobiliário e no gosto feminino na Europa do final do século dezenove (23).

Em seu livro Bentley afirma que “para as mentes ocidentais o oriente não era regulado pela moralidade cristã e os dez mandamentos, mas pelo sol, sensualidade e ópio”³⁵ (23). E Gustave Flaubert foi um dos artistas ocidentais a viajar ao oriente, atraído por essa atmosfera idealizada, para realizar suas pesquisas. Um dos produtos de sua viagem, após o contato com a dançarina cigana egípcia Kutchuk Hanem, foi a composição de uma *short story* publicada sob o título “Herodias” – nome da mãe de Salomé. Nessa história Flaubert transpôs a sensualidade da dança de Kutchuk Hanem para a personagem de Salomé, servindo assim de inspiração para todo um conjunto de artistas, entre eles Oscar Wilde (24).

A partir disso, Wilde, entre outros, alterou a lenda, fazendo com que Salomé apresentasse a Dança dos Sete Véus. E ao escolher para a personagem uma dança que era “nada menos que um *striptease*”, Wilde sabia do impacto que iria causar. Na versão de Flaubert a dança tinha características contorcionistas circenses executada por uma dançarina

³⁵ “To Western minds, the East was ruled not by Christian morality and the Ten Commandments but by sun, sensuality and opium”.

medieval com um pandeiro nas mãos (BENTLEY, 2002: 30). Nas palavras de Bentley a dança criada por Wilde contém atributos subliminares habilmente trabalhados pelo dramaturgo:

A dança de Salomé é uma exibição envolvendo manipulação de coisas menos visíveis do que véus. Demonstra o poder dual de uma mulher tanto em revelar como em ocultar. Ao se mostrar, ela esconde, ao se ocultar revela. Esse paradoxo erotismo – vulnerabilidade deseja ser exposto, mas a exposição necessita de proteção; negando deseja liberação, mas ao se liberar deseja se retirar. Em sua dança, Salomé subjuga o mundo enquanto o retém em uma baía, a conexão entre desejo e indisponibilidade em exposição (31).³⁶

E não seria, então, Salomé a encarnação da ambigüidade de que se falava na introdução dessa dissertação, referindo-se aos modos de abordagem sobre as mulheres árabes? O paradoxo que separa as mulheres cobertas com véus e as dançarinas de ventres nus parece estar contido na personagem, que utiliza a arte de se cobrir e se mostrar como mote para a sua dança. Esse paradoxo é incômodo para a mesma mente ocidental que o criou, que permitiu a existência da dança do ventre como se apresenta hoje, que deu asas à Salomania e a todas as derivações do orientalismo. E um dos equívocos mais comuns, percebido durante essa pesquisa, está na relação que usualmente se faz entre islamismo e censura artística, principalmente em relação às danças.

No livro *Choreographics Politics* (2002), Anthony Shay trata de maneira singular essa relação equivocada que é recorrente do pensamento ocidental e responsabiliza o Islã pelas censuras em relação à dança. Mesmo reconhecendo que existe uma aversão à dança em muitos países árabes, Shay afirma que esse preconceito tem raízes menos visíveis do que se supõe, pelo menos no Egito, que foi o foco de suas pesquisas sobre as danças árabes. Para esse autor, as colonizações britânica e francesa contribuíram de modo muito mais ostensivo para desenhar um modelo do que fosse adequado ou inadequado para o cidadão egípcio que pretendesse se “civilizar”. E foi esse modelo que excluiu, por exemplo, a dança solo improvisada masculina das apresentações públicas profissionais. E todo o sexto capítulo desse livro é dedicado a enfatizar que, na opinião do autor, é o colonialismo o verdadeiro responsável pelas atitudes negativas em relação à dança, e não a religião islâmica.

³⁶ “*Salome’s dance is a display involving manipulation of things less visible than veils. It demonstrates the dual power of a woman to both reveal and conceal. In showing herself, she hides, in covering herself, she reveals. This is the paradox of eroticism – vulnerability desires exposure, but exposure desires protection; withholding desires release, but release desires withdrawal. In her dance, Salome enslaves the world while holding it at a bay, the connection between desire and unavailability made visible.*”

Não creio que haja um único e verdadeiro responsável pelas atitudes negativas em relação à dança do ventre. Considero complicadas afirmações tão fechadas. Nas palavras de Bachelard, “[i]magens muito claras [...] tornam-se idéias gerais. Bloqueiam a imaginação. Vimos, compreendemos, dissemos. Tudo está terminado” (2003: 132). E idéias gerais me cegaram algumas vezes no decorrer dessa investigação. Ainda citando o mesmo autor, “[é] preciso então encontrar uma imagem particular para novamente dar vida à imagem geral” (132). E na pesquisa de campo de Karin Van Nieuwkerk encontrei outras imagens para que eu pudesse seguir adiante.

As observações de Nieuwkerk sobre censura à dança no Egito durante a fase de sua investigação, entre 1989 e 1990, apresentam versões diferentes das de Anthony Shay. Ela não determina um culpado, contudo considera que existe um controle estrito dos conteúdos da mídia pelos líderes religiosos. Segundo a autora, além da dança,

[o]s teatros e a mídia, do mesmo modo, estão sob estrita censura religiosa. A dança do ventre foi banida da televisão, embora os filmes antigos – que invariavelmente contêm cenas em clubes noturnos e festas de casamento onde dançarinas surgem nos trajés minúsculos daquela época – sejam permitidos. Fitas em vídeo com dança do ventre são disponíveis³⁷ (1996:65).

Durante minha pesquisa de campo, ocorrida praticamente 15 anos após as de Karin Van Nieuwkerk, assisti a uma extensa programação de TV. Assisti a muitos “filmes antigos” – em preto e branco, datados de 1940 a 1960 – provavelmente os mesmos a que a autora se referiu na citação anterior. A novidade é que os videoclipes exibidos praticamente 24 horas por dia, apresentam inúmeras cenas com dança do ventre. As cantoras e dançarinas libanesas eram consideradas as mais escandalosas e despudoradas, sendo direta e duramente rejeitadas pelas pessoas que moravam na casa onde eu estava hospedada. E eram os vídeos libaneses os que continham maior quantidade de dança do ventre. Os clipes de outros países como os do golfo arábico ou do próprio Egito exibiam danças diferentes, que as pessoas da casa denominavam “folclóricas” e valorizavam bastante. Havia aproximadamente 200 canais na televisão, captados por uma antena parabólica. Não sei se a programação de TV a que Nieuwkerk assistia era a mesma a que tive acesso, mas pelas descrições dela, acredito que

³⁷ “*Belly dancing has been banned from TV, although old films – invariably with scenes from nightclubs and wedding parties featuring dancers with the scanty costumes of the early days – are allowed. Videotapes with bally dancing are available*”.

não. Talvez a abertura a uma maior quantidade de canais tenha modificado o panorama da censura religiosa às mídias daquele país. Ou quem sabe tenha havido uma mudança nas mentalidades religiosas com o advento da globalização. Não disponho de dados para afirmar algo a respeito dessa alteração.

A própria Karin Van Nieuwkerk descreveu dois exemplos onde as pressões religiosas foram contrabalançadas por manifestações artísticas no Egito. No primeiro caso, fala sobre uma música do cantor Muhammad ‘Abd al-Wahhâb onde se ouvia “nós viemos ao mundo sem saber o porquê”, considerada blasfêmia por muçulmanos fundamentalistas em 1989, mas ao ser julgada por uma comissão religiosa foi determinado que não era ofensiva às leis do Islã. Na outra descrição, narra o caso do ator ‘Adil Imân que teria alcançado grande audiência com uma performance cheia de trocadilhos que desafiavam os fundamentalistas islâmicos. E conclui a apresentação desses casos com as seguintes palavras:

O governo tenta moderadamente implementar algumas das propostas fundamentalistas, mas ignora as questões mais fundamentais. A influência dos fundamentalistas islâmicos, embora seja forte no sul, não deveria ser superestimada. A maioria das pessoas ainda aprecia a arte e o entretenimento e convida *performers* para seus casamentos. Se eles abrem mão desses prazeres, é muito mais por razões econômicas do que religiosas³⁸ (1996:65).

Estudos e observações feitas sobre dança e música no Oriente Médio costumam apontar o Islã como o grande “vilão e razão principal das atitudes negativas”³⁹ dos habitantes daquela região em direção às suas formas nativas de dança (SHAY, 2002: 139). Esquecem-se, por exemplo, das questões econômicas e muitas outras questões como aquela apontada por Anthony Shay, por exemplo, de que não existem recomendações específicas sobre dança ou música no Al Corão (139). Segundo o meu ponto de vista é o etnocentrismo que faz com que rapidamente seja aceita a versão de que os muçulmanos são sempre os líderes das ações arbitrárias e reacionárias em relação às mulheres e à cultura. Mas um pouco de reflexão sobre o fato de que as danças atravessaram dezenas de séculos desde a instituição do islamismo e apenas no início do século XX passaram a sofrer maior regulação, traz a hipótese de que esse fato pode não estar relacionado ao regime fundamentalista religioso que se intensificou com o

³⁸ “The government tries to moderatly implement some of the fundamentalists’ proposals, but ignores the more fundamental issues. Islamic fundamentalist influence, although strong in the south, should not be overestimated. Most people still enjoy art and enterteinment, and invite performers to their weddings. If they forego these pleasures, it is mostly because of economic rather than religious reasons”.

³⁹ “[...]villain and the major reason”.

passar dos anos. Coincidentemente ou não, em 1881 e 1882 se instalaram no Egito escolas com o sistema britânico de ensino, onde foram amplamente difundidos textos que pretendiam moldar os costumes egípcios ao que era considerado adequado na visão dos colonizadores. Esses textos, prontamente absorvidos pela população, continham “idéias sobre o atraso, a indolência e a negligência moral dos egípcios e sobre a necessidade de adotar a moral inglesa”⁴⁰ (132).

Com as devidas reformas morais em operação, as danças egípcias denominadas folclóricas divulgadas pelo aclamado coreógrafo Mahmoud Reda, que passou toda a infância sob o jugo britânico, foram desenvolvidas com o formato do sistema moral colonialista. Assim, não é de se espantar que a maioria das composições de sua companhia de dança siga roteiros extremamente semelhantes aos dos balés clássicos de repertório. Realizando o que Shay denomina como “folclorização”, Reda fundou uma companhia nacional de danças folclóricas, para atender ao gosto da classe alta colonizada, “virando as costas para suas próprias formas nativas”⁴¹ (135). O conceito de folclorização utilizado por Shay foi desenvolvido pelo etnomusicólogo Thomas Turino, cuja definição é a de “um processo de transferência de costumes nativos (tipicamente música e dança, mas outras formas de arte também) de seus contextos originais para novos contextos urbanos, usualmente sob patrocínio direto do estado”⁴² (18). Shay acrescenta no mesmo parágrafo, que os elementos coreográficos criados e desenvolvidos por algumas das companhias de dança que pesquisou, quando ocorriam esses processos de folclorização desembocavam em uma espécie de “tradição inventada” de acordo com as idéias publicadas em 1983 por Hobsbawn e Ranger.

No caso específico de suas pesquisas conduzidas no Egito, Shay concretiza sua exposição afirmando que Mahmoud Reda e seus imitadores utilizaram histórias fantasiosas, figurinos desenhados com características urbanas, grandes orquestras e “movimentos sanitizados”⁴³, ou seja, “limparam” os movimentos das danças tradicionais e populares (136). Cita ainda o próprio Reda, que afirma de maneira contundente ter criado um tipo de dança que o público acredita ser autenticamente folclórica, mas que não há maneira de transpor danças de suas localizações genuínas sem alterar drasticamente o conteúdo (146-7). Afirmação

⁴⁰ “[...] *ideas about the backwardness, indolence, and moral laxity of Egyptians and the need to adopt English morals*”.

⁴¹ “[...] *turned their backs on their own indigenous forms*”.

⁴² “*Folclorization [...] is the relocation of native customs (typically music and dance, but other art forms as well) from their original contexts to new urban contexts, usually under the direct sponsorship of the state.*”

⁴³ “*sanitized movements*”.

semelhante é a de Amália Hernandez, diretora artística do balé folclórico Veracruz, no México, também citada por Shay. Ela diz:

Autêntico? Você quer autêntico? Para isso, você deveria ter ido à menor vila de meu país em uma certa hora de um certo dia do ano. Lá, nas ruas, na sombra da igreja, você teria uma verdadeira experiência folclórica. Você deveria esperar seis meses naquela vila antes que acontecesse, mas aquilo seria autêntico (36).

No meu entender, a folclorização vai além do que Shay coloca como uma relação entre estados-nações e companhias de dança. De acordo com minha vivência em dança, observei a folclorização quando danças tradicionais e populares, a que tenho acesso em pesquisa de campo, são trabalhadas de modo a atender à demanda do olhar de um público exterior a essas práticas, e isso independe da relação de quem dança com o Estado. Creio que, em suas práticas cotidianas, essas danças têm caráter de participação e não de apresentação pública. Porém, à medida que cresce o interesse dos olhares externos ou existem chances de comercialização dessas manifestações, muitos de seus conteúdos e significados são alterados. Para dar conta de um assunto tão vasto, seriam necessárias muitas páginas, e como falar de folclorização não está entre os principais objetivos dessa dissertação, continuarei minha linha de pensamento, me detendo nas alterações encontradas por Shay em sua pesquisa, em relação com as minhas próprias percepções durante o campo.

Anthony Shay expõe as estratégias coreográficas que renderam a Mahmoud Reda aclamação pública e suporte financeiro do ministério da cultura durante duas décadas, de 1959 ao final dos anos 1970. Destaca quatro principais mudanças que produziram uma “versão pálida e anêmica da forma de dança vital que um observador interessado pode ver em campo nas celebrações de casamento urbanas e rurais”⁴⁴ (149). Shay está se referindo diretamente ao que ele chama de “dança solo-improvisada”⁴⁵ egípcia, cujo “exemplo mais conhecido é a dança do ventre”⁴⁶ (148). A primeira mudança promovida por Reda foi proibir a participação dos homens nessa prática. Ou seja, Shay alega que a dança do ventre é também uma prática masculina, fato observado durante minha pesquisa de campo conduzida no Egito.

⁴⁴ “[...] *pale and anemic version of the vital dance form that the interested observer can see in the field at urban and rural wedding celebrations*”.

⁴⁵ “*solo-improvised dance*”.

⁴⁶ “[...] *the best known example is belly dancing*”.

Essa proibição seguiu as recomendações governamentais sobre quais seriam “os movimentos apropriados ou não para o corpo masculino (inglês, e agora egípcio)”⁴⁷ (148).

A segunda modificação promovida por Reda foi a exclusão de movimentos que originalmente pudessem conter conotações sexuais. A terceira modificação foi o uso de grupos em vez de solos. Antes de Reda só havia dança do ventre executada por solistas, agora são apresentados verdadeiros corpos de baile, à semelhança das companhias profissionais no ocidente. A quarta mudança se refere aos conceitos coreográficos utilizados para compor, com um trabalho extensivamente narrativo, seguindo os modelos de contos de fadas comuns aos balés românticos (148-52). Reda dispôs de inúmeros meios para disseminar sua criação e o mais eficiente para atingir uma grande quantidade de espectadores certamente foi o cinema.

Uma ilustre integrante da trupe de Mahmoud Reda, Farida Fahmy, que desfrutava do status correspondente ao de uma primeira bailarina das companhias de balé ocidentais, foi a principal responsável pela imagem da dança na filmografia egípcia das décadas de 1950 a 1970. Segundo Marjorie Franken, Fahmy reabilitou a imagem da dançarina que era ligada ao erotismo e usualmente desdenhada no Egito, conferindo um caráter heróico às chamadas danças folclóricas femininas (1998: 265). As performances de dança no Cairo antes do advento do cinema eram de três tipos: as danças de cabaré, as danças *baladi* (também chamadas de folclóricas) e o balé clássico e danças flamencas, executadas por companhias estrangeiras. Um quarto tipo de dança, considerado mais respeitável, passou a existir a partir das composições cinematográficas, muitas vezes inspiradas nos filmes de Hollywood (274-5).

Farida Fahmy atuava como atriz e dançarina, representando papéis como integrante de uma típica família egípcia, caracterizada como uma doce garota, “feliz e saudável, extrovertida, porém modesta, talentosa embora não exibicionista”⁴⁸ (275). Estava sempre vestida modestamente, com pernas, braços e cabelos cobertos com figurino apropriadamente regional. Era vista como moralmente irrepreensível, sua dança sendo sempre mostrada como parte de celebrações coletivas da vida tradicional no Egito, uma mulher honrada rodeada pela família (276). Fahmy personificava a situação de sua época, dos chamados anos dourados pós Segunda Guerra Mundial, com a necessidade de afirmação nacional da era do presidente

⁴⁷ “*proper and improper movements for the male (English, now Egyptian body)*”.

⁴⁸ “*happy and wholesome, extroverted but modest, talented but not exhibitionist*”.

Gamal Abdel Nasser, onde os interesses patrióticos e a causa coletiva deveriam sobrepujar as manifestações e necessidades individuais.

Complementando suas performances, Farida Fahmy possuía uma reputação inquestionável como filha de um professor universitário graduado numa escola inglesa de elite e na Universidade do Cairo. Sua mãe era inglesa, o avô paterno foi administrador estatal do rei Faruq al-Awwal, que reinou no Egito de 1936 a 1952. Seu marido, Ali Reda, era diretor de cinema e irmão de Mahmoud Reda. A fama e estima de Farida Fahmy jamais foram alcançadas por outra intérprete da dança do ventre. Suas danças e as da trupe Reda simbolizaram um Egito reconstruído, tanto para egípcios quanto para estrangeiros (278-9). E nas palavras de Marjorie Franken essa fase de prestígio desfrutada pela dança do ventre foi apenas um “breve interlúdio”⁴⁹, interrompido pela falência daquela companhia de dança devido aos tempos difíceis com baixos salários e excesso de burocracia do governo, além da aposentadoria ou morte de seus fundadores.

Como se vê nem Islã, nem colonialismo, tampouco o ocidente inteiro podem ser apontados como único responsável pela situação em que a dança do ventre se encontra atualmente nos diversos países onde é praticada. Qualquer afirmação que desconsidere o emaranhado de inter-relações que foram delineadas ao longo de seu processo de criação, difusão e transmissão estará sendo parcial e insuficiente. Nesse ponto, as linhas que se cruzam e definem o panorama onde essa dança está inserida se assemelha muito mais a um rizoma, termo emprestado da botânica pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, para desenvolver um conceito de rede conectiva de vários sentidos. Ou seja, é necessário que estejamos atentos para as várias raízes e multiplicidade de fatos que alimentam, produzem e resignificam essa arte híbrida chamada dança do ventre.

Oscilando entre prática subversiva, símbolo patriótico, atividade suspeita ligada ao erotismo, veículo para a identificação nacional, a dança do ventre já dispôs de diferentes localizações nos modos de valoração social, político e cultural, pelo menos no Egito, segundo minhas fontes. Interligando oriente e ocidente, fantasias individuais e coletivas, essa dança foi e ainda é fonte de criação e alteração de identidades de nações, populações e pessoas ao redor

⁴⁹ “*brief interlude*”.

do mundo. Sobre esses interesses e possibilidades de se trabalhar imagens, desejos e modos de atuação a partir da dança, discorrerei nos dois próximos subcapítulos.

Filtro Sexual: Manipulando identidades

Para abordar a migração de uma dança por fronteiras geográficas, o artigo “Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies” de Jane Desmond será uma ferramenta fundamental porque trata das diferenças nas formas de se mover e utilizar o espaço entre os variados grupos sócio-culturais através dos tempos. Desmond afirma que estilos de dança e performance são práticas constitutivas e sintomáticas das relações sociais, que podem ser aprendidas deliberadamente ou absorvidas nos lares e comunidades. Esse texto revela ideologias anexadas aos discursos corporais, desvendando certos aspectos sobre como os estilos de dança se espalham por grupos e áreas (1997).

Falando sobre apropriação, transmissão e migração dos estilos de dança, Desmond sustenta a teoria de que algumas danças originárias de classes desfavorecidas ou populações não dominantes realizam uma trajetória de “mobilidade ascendente” durante a qual são lapidadas e desprovidas de seus conteúdos sexualizados (34). Esse processo se assemelha ao que Denise Jodelet chama de “defesas mobilizadas pela irrupção da novidade” (2001: 35). Essas defesas surgem quando a novidade é incontornável e passa a ser incorporada ao universo preexistente de pensamento, por meio de um trabalho de ancoragem, que tem como objetivo transformar a novidade para torná-la familiar.

Jane Desmond dá exemplos dessas transformações na área de dança afirmando que:

Freqüentemente, no que se denomina dessexualização de uma forma, tão logo ela ultrapasse fronteiras de classe ou raça, podemos ver uma mudança clara no uso do corpo, especialmente (pelo menos na Europa e Américas do Sul e do Norte), quando envolve a utilização da pélvis (menos impulsos percussivos, ondulação ou rotação, por exemplo), e nas configurações específicas das parcerias entre homem e mulher. Por exemplo, a proximidade do abraço pode ser afrouxada ou a abertura das pernas pode ser reduzida (1997: 34)⁵⁰.

⁵⁰ “Often in the so-called dessexualization of a form as it crosses class or racial boundaries, we can see a clear change in body usage, especially (at least in Europe and North and South America) as it involves the usage of the pelvis (less percussive thrusting, undulation, or rotation for instance), and in the specific configurations of male and female partnering. For example, the closeness of the embrace may be loosened, or the opening of the legs may be lessened”.

As colocações de Desmond e Jodelet permitiram a reflexão sobre algumas contradições presentes no aprendizado da dança do ventre em algumas escolas brasileiras. Em Campinas, São Paulo e Brasília os processos de aprendizagem com os quais tive contato ensinavam a realizar movimentos de forma bastante contida, com recomendações constantes para que as pernas fossem mantidas fechadas. A maior parte de meu aprendizado se deu em Campinas, por cerca de um ano e meio no Núcleo de Ensino da Dança do Ventre da dançarina e professora Shayla (Sheila Ribeiro). Em São Paulo assisti a poucas aulas na casa de chá Khan El Khalili e fui à casa de *Shahrazade*, considerada a primeira dançarina do estilo no Brasil, onde fiz também algumas aulas. Em Brasília tive mais contato com a professora Sâmia no ICAB (Instituto de Cultura Árabe-Brasileira), mas sempre que possível assisti a aulas avulsas e workshops de várias professoras da cidade, bem como vídeos didáticos disponíveis em larga escala no mercado.

Comparando o que era ensinado no circuito brasileiro às danças que assisti posteriormente em vídeos de dançarinas egípcias, libanesas e turcas, percebi que os movimentos podem ser bruscos e exagerados e que a abertura das pernas dessas dançarinas muitas vezes ultrapassa a largura de seus quadris. Essas contradições podem ter relação com a tentativa de reduzir o conteúdo sexual da dança para torná-la mais palatável ao gosto do consumidor brasileiro. Contudo, aqui se apresenta uma questão bastante complexa, pois como se sabe as danças brasileiras de forma geral possuem conteúdos extremamente sexualizados e assim sendo, por que a necessidade de filtrar os conteúdos da dança do ventre? Eu acredito que os modelos de transmissão da dança do ventre no Brasil tenham sido adaptados de outras metodologias, em especial as européias e estadunidenses, e que conseqüentemente a filtragem sexual tenha sido importada junto com os métodos. Mas vale ressaltar que o Brasil não é apenas o “país das mulatas”, da liberação sexual, existe muita censura velada que dá margem a contradições como a proibição do *top less* em todo o litoral, por exemplo.

Michel Foucault abre o livro *História da Sexualidade I: a vontade de saber* (1988), com o capítulo “Nós, vitorianos” para falar sobre “nossa sexualidade contida, muda, hipócrita”, entendendo por “nós” a sociedade ocidental contemporânea (09). Para Foucault, foi a partir do século XVII que se iniciou um processo onde a sexualidade teria sido cuidadosamente encerrada, confiscada pela família conjugal, gerando um mutismo em torno do sexo, que o teria relegado ao silêncio. Esse silêncio “geral e aplicado” seria uma

“afirmação de inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber” (10). Quando fala sobre as concessões que algumas se fazem em relação às “sexualidades ilegítimas”, Foucault me remete ao episódio de minha apresentação no I Coletivo do Mestrado em Artes da Universidade de Brasília em 2004, descrito na introdução dessa dissertação. Para o autor, de acordo com a lógica de nossas sociedades hipócritas burguesas,

[s]e for mesmo preciso dar lugar às sexualidades ilegítimas, que vão incomodar noutra lugar: que incomodem lá onde possam ser reinscritas, senão nos circuitos de produção, pelo menos nos do lucro. O *rendez-vous* e a casa de saúde serão tais lugares de tolerância: a prostituta, o cliente, o rufião, o psiquiatra e sua histérica [...] parecem ter feito passar, de maneira sub-reptícia, o prazer a que não se alude para a ordem das coisas que se contam; as palavras, os gestos, então autorizados em surdina, trocam-se nesses lugares a preços altos (10).

Quando descrevi anteriormente as reações do público presente à minha comunicação sobre dança do ventre no evento universitário de 2004, afirmei que “aqueles discursos continham um grau de indignação que me pareceu subentender a idéia de que uma dança como aquela não merecia ser citada numa instância séria de pesquisa em artes, que deveria permanecer relegada a boates, casas de show e cabarés”. De fato, nas boates, casas de show e cabarés é que a dança do ventre se reinscreve e rende seus maiores lucros, o que a transformou numa dança comercialmente atraente.

Já no início do século XX, a perspicácia de uma dançarina fez com que rapidamente percebesse o potencial lucrativo da imagem da dançarina do ventre para o cenário artístico da Europa, desde que houvesse a devida filtragem sexual. Maud Allan é a autora da performance intitulada *The Vision of Salome*, registrada em diversos artigos que apresentam reflexões sobre manipulação de identidade. E é a partir desse caso, que desejo iniciar a discussão sobre como abordagens e metodologias orientalistas podem ter sido produzidas no ocidente para práticas alheias ao pensamento cultural dominante.

Allan iniciou sua carreira na Alemanha, mas ganhou notoriedade na Inglaterra na primeira década do século XX. As descrições a respeito de suas performances, num total de mais de 250 apresentações no ano de 1908, no Palace Theatre em Londres, revelam estereótipos e interações de gênero que reforçavam a imagem inglesa do que era considerado “oriental” (KORITZ, 1997). Um exemplo dessas descrições encontra-se no trecho a seguir:

As pérolas rosas escorregam amorosamente por seus seios e garganta quando ela se move, enquanto o longo cordão de pérolas flutua languidamente de seu cinturão por sua cintura separado por seus macios quadris. O desejo flamejando de seus olhos explode em labaredas quentes de sua boca escarlate e contamina toda a atmosfera com a loucura da paixão. Oscilando como uma bruxa com mãos desejosas e braços que apelam, a senhorita Allan é uma incorporação de luxúria tão deliciosa que deveria receber perdão dos pecados dessa carne tão maravilhosa. Enquanto Herodes atea o fogo, Salomé dança igual a uma bacante, torcendo seu corpo como uma serpente de prata ansiosa por sua vítima, ofegando quente de paixão, os fogos de seus olhos ardendo como uma fornalha viva (JOWITT apud BUONAVENTURA, 2004: 34)⁵¹.

Amy Koritz afirma que a performance de Allan foi potencialmente transgressiva na medida em que violou a suposta polaridade entre oriente e ocidente, ao apresentar uma mulher ocidental, ou seja, ela mesma, como uma oriental. Diz, ainda, que Maud Allan ganhou notoriedade por causa de sua dança de Salomé, sem comprometer sua reputação, devido ao fato de sua composição artística ser distanciada das danças orientais, supostamente provocativas. Koritz cita uma crítica do *“Times Literary Supplement”*, sobre essa performance, onde se dizia que a apresentação de uma “dança oriental autêntica” ofenderia a respeitável sensibilidade britânica. Quando se refere especificamente à dança do ventre, a crítica a descreve como “lasciva” e “repulsivamente feia” (140).

Koritz explica que essas danças eram consideradas “feias” por causa da sexualidade presente nos corpos das dançarinas. E, de acordo com as críticas da época, a dança de Maud Allan é apontada como “oriental” e também “bonita”. A dança de Salomé expressava o espírito oriental dissolvendo sua suposta fisicalidade sensual, evitando posturas provocativas do corpo (140-1).

⁵¹ *“The pink pearls slip amorously about her bosom and throat as she moves, while the long strand of pearls that floats from the belt about her waist floats languorously apart from her smooth hips. The desire that flames from her eyes and burts in hot flames from her scarlet mouth infects the very air with the madness of passion. Swaying like a witch with yearning hands and arms that plead, Miss Allan is such a delicious embodiment of lust that she might win forgiveness with the sins of such wonderful flesh. As Herod catches fire, so Salome dances even as a Bacchante, twisting her body like a silver snake eager for its prey, panting hot with passion, the fires of her eyes scorching like a living furnace.*



Fig. 14 – Salome de Franz von Stuck

Allan trabalhou estrategicamente a seu favor a “fronteira mágica”, construindo para si uma personagem a partir da negação daquilo que poderia ser considerado ruim na imagem do feminino oriental, realçando qualidades contidas na representação social do que seria positivo para uma mulher ocidental de sua época. O interessante nesse exemplo é notar a facilidade com a qual podemos imaginar o imaginário⁵² social inglês da época, fazendo a oposição com essas qualidades que a dançarina soube evitar. Sua preparação não incluiu lições de dança, mas pesquisas sobre poses clássicas em livrarias e museus, que experimentou em frente ao espelho. Suas primeiras aparições públicas consistiram em posar para pintores, escultores e fotógrafos em São Francisco e Berlim antes que sua carreira como dançarina fosse lançada (BENTLEY, 2002: 58). Uma das pinturas para a qual serviu de modelo é *Salome*, de 1906, autoria de Franz von Stuck (fig. 14).

Tony Bentley afirma que o figurino utilizado em *The Vision of Salome* foi criado pela própria Maud Allan, a partir das idéias orientalistas sobre o que seria dança do ventre com o objetivo de atrair a atenção do público (fig.15). O “biquíni onde a maior parte de seu corpo estava nua”⁵³ consistia em um sutiã e um cinturão bordados com pérolas e jóias, complementados por uma saia transparente, todos manufaturados por Allan (2002: 62). Foi Maud Allan quem iniciou a febre de performances de Salomé pela Europa e posteriormente Estados Unidos. Antes disso os figurinos tradicionais das danças árabes eram vestidos

⁵² O termo “imaginando o imaginário” é utilizado por Sandra Pesavento, como subtítulo, do artigo “Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário” in *Revista Brasileira de História – Representações* vol.15 nº29, São Paulo: Contexto/ANPUH, 1995. (97-106)

⁵³ “bikini where more of the body was naked than not”.

inteiros, que cobriam praticamente todo o corpo. Foi depois do fenômeno orientalista que as roupas de duas peças, deixando o ventre nu, passaram a ser adotadas inclusive por dançarinas orientais.



Fig. 15 – Maud Allan como Salomé

Wendy Buonaventura é uma autora que também discute a transposição do limite entre oriente e ocidente em suas obras. Escritora e dançarina, é reconhecida por realizar um trabalho consistente sobre danças do mundo árabe, sendo pioneira em desenvolver essas danças como uma arte teatral, se apresentando nos Estados Unidos, Europa e Oriente Médio. Em seu livro mais conhecido, *Serpent of the Nile - Women and dance in the Arab World*, Buonaventura afirma que danças do mundo árabe começaram a migrar para o ocidente em meados do século XIX. Essas danças eram inicialmente apresentadas sem grandes deslocamentos, como uma arte meditativa. Ao serem influenciadas pelas danças ocidentais, as dançarinas passaram a girar no chão, utilizar meia-ponta, sapatilhas e saltos altos. A autora critica a prática da dança do ventre por dançarinas de variadas nacionalidades e sem habilidade técnica, dizendo que a dança valorizada no ocidente é de qualidade questionável e que a dança original se encontra no Oriente Médio e norte da África, onde é praticada por mulheres na privacidade do lar (1998).

Do outro lado da fronteira encontra-se Rosina-Fawzia Al-Rawi, uma mulher iraquiana que dança desde a infância e escreveu um livro de suas memórias, publicado em 1999. Refletindo a respeito das várias abordagens da dança do ventre no oriente e no ocidente, comenta os enfoques diferenciados sobre o caráter sexual das danças árabes. Segundo Al-

Rawi, a força e a significação da sexualidade feminina sempre foram valorizadas no Oriente Médio, onde a sensualidade original da dança do ventre se mantém. Afirma, ainda, que no ocidente os impulsos sexuais femininos foram racionalmente neutralizados numa tentativa de que fossem ignorados, e seu poder mantido sob controle, reprimido (60).

Ao falar sobre a prática de danças árabes por mulheres ocidentais, as duas autoras falam de forma diferente, mas complementar. Al Rawi ressalta que é uma experiência enriquecedora, uma maneira de quebrar normas culturais, por meio de movimentos não habituais que se adaptam perfeitamente ao corpo feminino (viii). Buonaventura analisa essa prática como sendo a transformação de uma dança que deixa de ser um entretenimento familiar e passa à condição de arte teatral, deixando de ser absorvida pela imitação dos movimentos, quando as mulheres se reuniam para relaxar e se divertir (38, 159).

Quando Al-Rawi fala que a sexualidade da mulher árabe nunca foi desvalorizada ou ignorada, ela ilustra um dos equívocos recorrentes na construção da representação da feminilidade árabe pelos ocidentais. A ambivalência no tratamento da mulher árabe, para Al-Rawi, se deve ao fato de que a mulher é sabidamente poderosa e sua sexualidade deve ser considerada um tesouro que precisa ser isolado por trás dos véus. Seu valor é reconhecido quando é exaltada na família com admiração e respeito, mesmo que, por outro lado, na esfera pública, sua influência seja apenas indireta (60).

O equívoco consiste em representar a mulher árabe como objeto de opressão e de desejo, como se todas elas se sentissem assim e concordassem com essa representação. Em nenhum momento Al-Rawi afirma sofrer opressão, repressão ou se sentir um objeto. Para ela, todo o tratamento dispensado às mulheres no mundo árabe é uma forma de resguardar um tesouro. Porém, ao se referir às mulheres ocidentais, diz que há uma repressão da sexualidade pela valorização de comportamentos racionais que neutralizariam a força feminina (60). Aqui ela comete uma inversão, interpretando e criando uma identidade e uma representação social da mulher ocidental, segundo seus próprios valores.

Uma idéia diferente sobre essa mesma representação feminina no mundo árabe pode ser encontrada em citação de Albert Hourani no livro *Uma História dos Povos Árabes*. Esse autor cita a afirmação da marroquina Fátima Mernissi, tirada de seu livro *Além do Véu*, de que a desigualdade sexual é justificada pela visão islâmica de que as mulheres são donas de um

perigoso poder que devia ser contido. Mernissi ainda afirma que essa visão é “incompatível com as necessidades de um país independente no mundo moderno” (1994: 439).

Para aprofundar o tema das construções e manipulações de identidades, considero necessário falar sobre os estímulos para essas construções e as maneiras como elas são escolhidas, realizadas e performadas por seus agentes.

Fantasia, Investimento e Agência

Quando indivíduos passam a investir em personalidades que gostariam de ter ou aparentar ter ocorre o que Henrieta Moore chamou de “fantasias de identidade” (2000). No universo da dança do ventre esse investimento é bastante comum, muitas pessoas ao iniciarem o contato com a dança do ventre acreditam que se tornarão mais femininas e sedutoras, que irão exercer suas sexualidades de maneira mais integrada.

[E]u buscava era essa coisa da feminilidade, acho que porque tem essa dimensão sabe assim do quadril dos movimentos mais assim, que traz esse sentido da feminilidade.(M01).

Eu busco assim uma deusa na dança do ventre, acho que existe em cada uma de nós, em cada mulher existe essa deusa que desperta em certas mulheres e elas vão buscar, então acho que tem uma deusa querendo se aflorar, sair, sei lá... E me despertou agora essa vontade, da dança, de me encontrar... (M02)

Segundo Moore, essas fantasias têm significação e estão conectadas, no mundo, às fantasias de poder e agência. O termo agência (*agency*), que a autora utiliza, foi introduzido por Anthony Giddens para teorizar sobre a capacidade que os indivíduos têm de serem agentes de suas ações e posicionamentos. Quando são agentes às vezes obedecem, outras vezes resistem aos padrões sociais (MOORE, 2000: 15-7, 37-8). No caso das mulheres que buscam a dança do ventre as fantasias estão relacionadas à atmosfera de “mil e uma noites”, onde se imaginam envoltas em véus esvoaçantes como odaliscas em um harém. Isso ocorre com mulheres que atuam nas mais diversas áreas profissionais e integrantes de diferentes classes sociais e faixas etárias. Quem está habituado ao convívio nesse meio percebe que com pouco tempo de prática os grupos, independentemente da idade e das características sócio-culturais de seus componentes, vão se tornando uniformes: as aprendizes passam a adotar

penteados, maquiagens e acessórios parecidos acreditando, com isso, enfatizar a aparência feminina. Não é incomum que alterem a decoração de suas casas, comprando tapetes, cortinas e almofadas bordados em arabescos, quadros com papiros e objetos dourados. Esse fato pode estar conectado às fantasias de poder: a intenção dessas mulheres seria alcançar uma maior satisfação em seus relacionamentos afetivos em troca de tal investimento.

As entrevistas conduzidas para essa pesquisa revelaram que os homens que estão em contato com a dança do ventre costumam perceber esse investimento. A seguir alguns trechos de depoimentos masculinos confirmam essa percepção:

Algumas dançarinas [...] adotam muito facilmente um estereótipo [...] do modismo, né, “ah porque me disseram que eu dançando a dança do ventre vou conseguir conquistar meu marido, vou conseguir conquistar os homens”, e aí viram dançarinas particulares para os homens que elas conseguem, vamos dizer assim, conquistar, sei lá... (H13)

A maioria dos homens pensa assim, pelo menos a maioria dos meus amigos pensa assim, mais erotizado, que a pessoa faz aquilo pra seduzir. (H12)

Em outro trecho um dos entrevistados lamenta que o público em geral associe dança do ventre e sedução:

Eu só acho ruim na parte da sensualidade, pelo lado ignorante vamos dizer assim né do público, por achar que aquela que está ali dançando ou mostrando aqueles movimentos está ali se insinuando ou às vezes até pensa que é um programa, literalmente falando (H10).

A noção de investimento colocada por Moore foi desenvolvida por Wendy Holloway e aparece nos discursos sobre gênero e subjetividade como sendo um mecanismo, algo que poderia estar localizado entre um interesse e um compromisso emocional, como um “poder relativo, concebido em termos da satisfação, retribuição ou vantagem que uma posição particular de sujeito promete, mas não necessariamente realiza” (MOORE, 2000: 36). Um mesmo indivíduo pode adotar múltiplas posições de sujeito, construindo sua identidade e subjetividade, suas posturas diante das outras pessoas, suas intersubjetividades (28-36).

Considerando-se que não há garantia de recompensa quando se adotam determinadas posturas de sujeito, os exemplos interessantes do que ocorre no mundo da dança do ventre abrem leques de possibilidades para a reflexão. É mais comum que haja obediência aos

padrões esperados de comportamento do que resistência. Quando nos anos de 1990 o padrão estético das dançarinas era o de corpos mais volumosos, havia uma batalha para engordar. Conheci duas dançarinas que se consideravam magras demais para dançar. Naquele tempo também era adequado ter cabelos compridos e lisos. Eu mesma, por várias vezes, fiz escova nos cabelos para dançar com eles lisos. Na virada do século houve uma clara mudança de padrões. Logo que a coreógrafa da novela *O Clone* surgiu com o abdômen definido, cabelos encaracolados e bronzeada, apareceram várias dançarinas com o mesmo perfil. Quando as dançarinas resistem a esses padrões, correm o risco de ter suas reputações colocadas em dúvida ou passam a ser desconsideradas e boicotadas no meio profissional. Em alguns casos, hoje em dia, as dançarinas podem ser afastadas de casas de show se forem consideradas acima do peso.

Essas regras existem no Brasil, mas também podem ser encontradas no Egito. Durante minha pesquisa de campo no Cairo, por exemplo, sugeriram que eu escurecesse meus cabelos, engrossasse minhas sobrancelhas e só usasse batom vermelho, porque assim eu “pareceria mais egípcia e dançaria melhor”. No livro *A Trade Like Any Other* (1996), Karen Van Nieuwkerk cita numerosas regras de comportamento que precisam ser seguidas pelas dançarinas egípcias que fazem parte do circuito profissional de entretenimento. Há um trecho onde a autora apresenta um vocabulário secreto codificado pelos artistas para se comunicarem a respeito de temas tabus como pedir comida, falar sobre dinheiro e fazer comentários sobre o público presente. Quando as gorjetas oferecidas pelo público às dançarinas não são generosas, outros artistas durante o evento podem começar a dar gorjetas uns para os outros, estimulando maiores ofertas. Para não causar constrangimento para os anfitriões de uma festa, os artistas utilizam dialetos para perguntar uns para os outros onde tem comida e bebida e se é ou não adequado comer naquele momento. Também existem palavras secretas para fazer comentários sobre homossexualidade ou o caráter das pessoas presentes, sem que isso seja percebido pelo público ou os anfitriões (98-100).

De fato torna-se necessário obedecer a certas regras para lidar com o público quando a atividade é considerada marginal. Em um dos depoimentos contidos no livro de Nieuwkerk uma dançarina diz sentir que para o público as mulheres que dançam não são consideradas normais e que, em alguns momentos, sente que sequer são consideradas seres humanos (81). À primeira vista, pode-se pensar que essa tendência à obediência seria o resultado da socialização e da aceitação das especificidades de uma categoria cultural. Porém, como

explicita Moore, na perspectiva antropológica, atualmente, a identidade de gênero passou a ser um enigma, um conceito problemático, pois recentemente os antropólogos perceberam que as suposições a respeito de uma identidade de gênero determinada por entendimentos normativos e categorizações culturais, sem ambigüidades, estavam inadequadas (2000: 21-2).

Discursos sobre raça e gênero esbarram nas limitações dos formadores de opinião que constroem generalizações, definindo marcadores de agência para um conjunto de pessoas, que como indivíduos, muitas vezes não se identificam com as características que são atribuídas ao grupo do qual fazem parte. Esses discursos muitas vezes criam ou influenciam comportamentos e produzem padrões definidos e categorizações de gênero, como efeito da divulgação dessas afirmações (15-7).

É comum que haja referências a conjuntos de pessoas como se a coletividade fosse entendida como um todo homogêneo, com discursos cristalizados. É necessário estar alerta para se perceber que se está falando de subjetividades e individualidades que compõem os conjuntos e, retornando ao artigo de Moore, é preciso

teorizar como os indivíduos se tornam sujeitos marcados por gênero; isto é, como vêm a ter representações de si mesmos como mulheres e homens, como vêm a fazer representações de outros e a organizar suas práticas de modo a reproduzir as categorias, discursos e práticas dominantes (18).

Portanto, pensar sobre dança do ventre e as mulheres que a praticam, torna-se algo ainda mais complexo, por se tratar de uma dança performada em contextos culturais diversos e por mulheres com histórias de vida singulares. É possível considerar, porém, que essa tendência que leva às generalizações ocorre na área da dança e reforça o preconceito dirigido àqueles que a praticam. Se, provavelmente pela associação aos aspectos da corporeidade, profissionais de dança já sofrem com juízos de valor que menosprezam sua atividade e sua capacidade de usar atributos mentais, no caso das dançarinas do ventre, os julgamentos tendem a ser mais perversos. Essa perversidade talvez seja fruto da conotação sexual atribuída a essa linguagem artística e, provavelmente, por ser conhecida no ocidente como uma prática feminina.

A dualidade a que me referi no início dessa dissertação sobre as representações das mulheres árabes como objeto de opressão e também de desejo não incomoda apenas a nós brasileiros e ocidentais. Um artigo do periódico inglês *The Middle East* que tem uma egípcia como co-autora, apresenta a dança do ventre como parte importante das tradicionais

celebrações de matrimônio no Egito e dá sua versão para explicar essa ambivalência do papel feminino. De acordo com o texto a mulher que dança representa os aspectos da sexualidade feminina nos quais a virgem noiva será introduzida após o casamento. “A dançarina do ventre simboliza a natureza sedutora e devoradora da mulher enquanto a noiva virginal é seu pólo oposto” (LORIUS; ZAKI, 1993: 48). Assim, a dançarina encorajaria a jovem noiva a desempenhar sua responsabilidade sexual na nova fase de vida, o que estaria plenamente de acordo com os preceitos muçulmanos que advogam que marido e esposa devem desfrutar de total prazer físico em suas vidas (49).

Quem é essa Odalisca?

Sem poder afirmar se a dança do ventre é uma criação ocidental a partir de manifestações do oriente, ou se é uma dança milenar, pode-se ao menos limitar o enfoque à forma como ela se apresenta aos olhos de quem pesquisa. Suas características atuais fazem dela uma arte híbrida que foi se transformando e agregando informações de variadas culturas através dos tempos. As discussões sobre sua legitimidade como forma artística são diversas e, citando Pareyson, “por um lado, é preciso reconhecer que há arte em toda atividade humana” (2001:31), o que nos remete à noção de performance, que consegue abrigar ações artísticas variadas. Além disso, quando se lança o olhar para os primeiros passos da chamada dança moderna a oposição entre dança do ventre e dança contemporânea não parece mais existir, já que expoentes das primeiras manifestações modernas buscaram inspiração nas culturas orientais durante o período quando o orientalismo esteve em voga. Talvez a divisão que classifica a dança contemporânea como arte e a dança do ventre como não-arte possa estar ancorada na idéia do distanciamento exótico, que cria o rótulo de “artefato” para as manifestações alheias ao pensamento ocidental dominante.

Maud Allan, Little Egypt, Wendy Buonaventura, Loie Fuller, Ruth St. Denis, Kutchuk Hanem, Farida Fahmy, Shahrazade, Shayla, Rosina-Fawzia Al-Rawi, as dançarinas que celebram os casamentos, as das casas noturnas, as entrevistadas para essa dissertação e eu, temos em comum o fato de sermos parte do universo da dança do ventre. Ao longo desse capítulo desfilaram diversas personalidades, personagens, houve reflexões sobre papéis e representações, identidades e tantos outros aspectos relacionados às criações e interações humanas.

Falar sobre a dança feminina e sobre as mulheres que dançam traz para o primeiro plano a subjetividade. A dança da mulher encontra dificuldade em inscrever-se no discurso acadêmico porque o próprio corpo ainda não foi pensado como agente da produção do conhecimento, nem de arte. O papel do corpo foi amplamente discutido por estudiosos importantes, porém, como apontou Elizabeth Grosz (2000), essas discussões não conseguiram sair da estreiteza de conceitos problemáticos e dicotômicos. Além da divisão corpo e mente, há a correlação com a oposição homem e mulher, na qual o homem pode ser relacionado à mente e a mulher ao corpo. Esse tipo de pensamento agrega à mulher o conteúdo negativo associado ao corpo (49-50). Portanto, uma discussão que traga o corpo para o primeiro plano é fundamental para essa dissertação. E essa é a intenção do próximo capítulo, onde o corpo estará em foco. A corporeidade das práticas de dança e das salas de aula, o corpo que acumula informações, tensões e emoções.

Ainda no próximo capítulo, tratarei da fragmentação do corpo e dos conteúdos nas metodologias de ensino dominantes no ocidente. Serão apresentadas algumas diretrizes, com o objetivo de definir o que é a dança do ventre que se pratica atualmente, de acordo com a literatura disponível e minha vivência como aprendiz, pesquisadora, intérprete e professora. Apresentarei uma sugestão para superar a fragmentação, tendo como base as idéias de Antonin Artaud sobre o Corpo sem Órgãos, posteriormente desenvolvida pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari. E para concretizar essa superação, utilizarei alguns conceitos do método de Graziela Rodrigues, tendo como foco o corpo do brasileiro que dança.

Considerar a dança do ventre sob o prisma da imaginação, acessando as imagens relacionadas a ela, me trouxe a possibilidade de sair um pouco da realidade do presente e da necessidade do resgate do passado. Como escreve Bachelard,

a relação entre uma imagem poética nova e um arquétipo adormecido no fundo do inconsciente [...] não é propriamente *causal*. A imagem poética não está sujeita a um impulso, não é um eco do passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. [...] Nessa repercussão, a imagem poética terá uma sonoridade de ser (2003: 1-2).

A sonoridade e a visibilidade que essa pesquisa pretende imprimir à dança do ventre estimula discussões sobre corporeidade e performatividade. Pode ser uma ponte para discussões ainda mais profundas a respeito das concepções equivocadas sobre as imagens femininas relacionadas à sua prática, tanto no mundo árabe quanto fora dele. Também serve como oportunidade de reflexão sobre nossas próprias limitações e idéias pré-concebidas, oferecendo um espelho onde possamos nos enxergar e ao mundo a partir de outras perspectivas.

CAPÍTULO III

Do Ventre ao Corpo

O corpo é um tema incontornável quando se pesquisa dança, por ser o veículo próprio dessa forma de expressão. Comecei a aprender a dança do ventre quando meu corpo não mais podia executar movimentos bruscos, saltos ou permanecer de cabeça para baixo, como era de costume nas atividades que eu freqüentava rotineiramente. Eu estava grávida. E para continuar dançando passei a participar das aulas de um estilo que eu praticamente desprezava, mas que passaria a ser o mais importante para a minha vida pessoal e profissional desde então.

Pesquisas que discorram sobre dança tendem a ser cada vez mais significativas na contemporaneidade devido ao crescente interesse sobre corpo. Nos últimos quarenta anos do século XX as descobertas do corpo tornaram-se inusitadamente importantes. Essa voga corporal favoreceu a criação de uma “antropologia da expressão corporal” e de uma “sociologia do corpo”, como aponta Denise Sant’Anna em seu artigo “Descobertas do Corpo” (2000). Sobre esse mesmo interesse, Kátia Moura, em sua dissertação de mestrado, coloca:

Nunca se falou tanto em corpo quanto em nossos dias. A todo momento, em todas as mídias e no cotidiano, o corpo é objeto de estudos, adoração, culto, apreciação, depreciação, fragmentação e observação. Em todos os veículos, o tema encontra espaço específico para discussão e debate (2001: 5).

No artigo “Corpos Reconfigurados”, Elizabeth Grosz afirma que o corpo é “um ponto cego conceitual” na teoria feminista contemporânea e no pensamento filosófico ocidental, onde o sujeito humano aparece dividido entre a mente e o corpo, com uma polarização que torna a mente privilegiada e o corpo algo negativo (2000: 47). Esse tipo de desvalorização pode ser uma das causas de a dança, como arte corporal e área de conhecimento, ter sido uma disciplina incluída tardiamente nos currículos universitários, permanecendo à margem da academia ainda em 2006, com as exceções das Universidades Federais da Bahia, do Rio de Janeiro e de Viçosa, Universidade Estadual de Campinas e Universidade do Estado do Amazonas. E sobre as discussões filosóficas a respeito do corpo a autora ressalta que existe uma tentativa de “minimizar ou ignorar completamente seu papel formativo na formação de valores” e analisa que:

Acima de tudo, a especificidade sexual do corpo e as maneiras pelas quais a diferença sexual produz ou afeta a verdade, o conhecimento, a justiça, etc., nunca foi pensada. O papel do corpo masculino específico como corpo produtivo de um certo tipo de conhecimento (objetivo, verificável, causal, quantificável) nunca foi teorizado (51).

Assim, também o corpo da mulher não é reconhecido como agente da produção de conhecimento e, talvez como efeito disso, a dança do ventre que no ocidente costuma ser considerada uma prática feminina, tornou-se uma incógnita. Pelo menos no Brasil não foi pensada em termos de área do saber, sendo difícil arriscar uma definição do que seja essa manifestação. Porém, como estratégia metodológica, considero imprescindível delimitar o campo que se está pesquisando, mapeando as práticas conhecidas e denominando os termos utilizados para sua definição.

O que é Dança do Ventre, afinal?

Para que se possa defender a importância da dança do ventre no cenário dos processos de composição para a cena e a criação de performances baseadas em seu valor artístico, faz-se necessário definir o que é essa prática tão controversa. A literatura disponível fornece alguns dados significativos para que possamos nos aproximar de uma compreensão sobre o que é essa manifestação atualmente difundida em vários países do mundo. Isso, somado à imaginação contida nos discursos dos entrevistados que fazem parte do universo dessa dança, pode ajudar a traçar um primeiro contexto.

No livro *Bellydance*, Keti Sharif diz que a dança do ventre hoje possui um estilo mais homogêneo, após sucessivas misturas de diferentes danças expressivas orientais, misturas essas promovidas por um legado de intercâmbio artístico devido à dominação cultural e contatos comerciais dos povos do Oriente Médio entre si e com os ocidentais (2004: 84).

Entre os entrevistados para essa pesquisa também existe a idéia de que a dança do ventre tenha se originado a partir de uma espécie de intercâmbio cultural:

A história vem dos antigos turcos, [...] os reis, [...] eles pegavam as mulheres escravas, revestiam elas de pedras preciosas pra se sentir poderosos [...]. E dali foi surgindo a dança do ventre. Uma das escravas se libertou, e começou a fazer isso pra ganhar um

dinheiro, demonstrar que não é mais essa expressão de poder, mas é um lado sensual, havia uma outra coisa por trás dessas pedras preciosas, havia a mulher... Começou a mostrar o lado mulher, a beleza interna, a expressão, então ela quis fazer as pessoas não olhar pela roupa, não olhar apenas pelo lado da roupa que brilhavam, que tremiam, os brilhos passavam [...]. E dali foi se modificando pouco a pouco, se espalhando no Oriente Médio até chegar no Egito aonde foi mais aperfeiçoada, onde foi mais colocar algumas técnicas maiores nelas, algumas expressões maiores nela, onde foi, vamos dizer assim, lapidada. No Egito, né? E dali foi espalhando pelo Oriente Médio todo (H09).

Anthony Shay desenvolveu uma definição própria do que é a dança do ventre. Diz que é uma dança solo, praticada por homens e mulheres, “caracterizada pelas articulações do torso, especialmente os ombros e quadris”,⁵⁴ utilizando variados gêneros musicais e denominações. A elaboração da performance irá depender “das habilidades de quem dança e do contexto, social e econômico, no qual é apresentada”⁵⁵. Localizando geograficamente a dança aponta “o Oriente Médio, Norte da África, e parte dos Bálcãs”. Diz que suas denominações podem variar entre “*ciftetelli, kuperlika, cocek, raqs misri, raqs sharqi, ou baladi*”. Mas Shay não se detém em cada um desses pontos porque seu foco é a situação da dança no Egito. A partir de então, passa a denominar a prática de seu interesse como “a versão doméstica” da dança do ventre, tradicionalmente conhecida como *baladi*, que para o autor é a “dança egípcia quintessencial”⁵⁶ (2002: 141).

A novidade trazida por Shay é o reconhecimento da prática masculina da dança do ventre. Quando estive no Egito para realizar minha pesquisa de campo, essa foi uma das surpresas que encontrei, havia muito mais homens que dançavam esse estilo do que mulheres. E dançavam com roupas comuns do dia a dia, comemorando uma partida de futebol bem sucedida, aparecendo nos videocliques da televisão interpretando conquistas com seus movimentos de quadris, dançando na privacidade do lar com seus familiares como forma de demonstrar alegria ou nas boates, executando exatamente os mesmos passos que eu aprendi em sala de aula. Para Anthony Shay a negação da dança do ventre masculina está relacionada ao período de dominação francesa e, principalmente, britânica que transformaram as mentalidades do povo egípcio, como já foi dito no capítulo dois.

⁵⁴ “[...]characterized by articulations of the torso, especially the shoulders and the hips”.

⁵⁵ “[...]on the skills of the dancer and the context, social and economic, in which it is performed”.

⁵⁶ “quintessencial Egyptian dance”.

Uma das estratégias didáticas ocidentais para a abordagem da dança do ventre é fragmentá-la em estilos que muitas vezes são associados aos países onde são encontrados. Sharif nos dá um excelente exemplo dessa metodologia. A professora que atua na Austrália dividiu seu livro didático em capítulos descrevendo cada uma das modalidades dessa dança (2004). O esquema a seguir ilustra essas divisões:

- “*Egyptian Baladi*”, cuja melhor tradução seria “dança do país egípcio”, já que *baladi* literalmente significa “do país”, e cuja principal característica é ser uma dança solo improvisada para trazer alegria. Seus movimentos são “fáceis” e “naturais”. Ao *Baladi* também estariam associados a dança do bastão proveniente da região Saidi, ao sul do Egito, e a dança do candelabro, ou *shamadan*, onde as dançarinas equilibrariam um pesado candelabro de metal com velas acesas sobre suas cabeças (88-93).



Fig. 16 - Dançarina Baladi com Percussionistas



Fig. 17 – Dança do Bastão – Saidi



Fig. 18 – Dança do Candelabro (Shamadan)

- “Dança Milaya de Alexandria”, que estaria associada à pesca. As mulheres motivariam os pescadores dançando para eles, com um véu especial, antes que os homens partissem para o alto mar (94-6).



Fig. 19 – Milaya

- “Líbano”, onde as danças estariam relacionadas ao período Fenício e eram associadas à fertilidade, adoração e celebração. Compõe-se tanto da dança do ventre solo até as coletivas como o *dabke* (fig. 21), sendo amplamente divulgada nos meios de comunicação. Sharif compara essa modalidade à dança egípcia, dizendo que a dança libanesa é mais “enérgica”, “interpretativa” e “voltada para o entretenimento”. (97-8).



Fig. 20 – Houwaida Elhachem (pop star libanesa dos anos 90)



Fig. 21 - Dabke

- “*Chiftetelli Grega*”, similar à dança da Turquia, datando de três mil anos atrás, época da Grécia Helênica e da Creta Minóica, relacionada aos templos e à adoração nos cultos religiosos que celebravam a fertilidade. Hoje é uma celebração sensual do corpo com fortes e chacoalhados movimentos pélvicos (99-100).

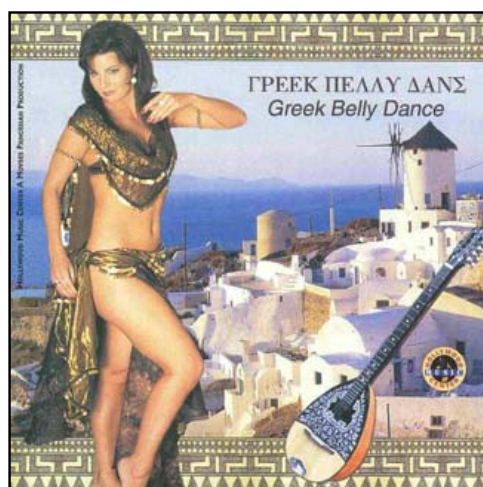


Fig. 22 – Chifteteli Grega

- “Dança do Ventre Turca” ou “Dança do Ventre Cabaré”, cujos movimentos são mais altos, mais claros e rápidos do que os das danças egípcias. A dança estaria vinculada aos cultos de fertilidade da civilização Pré-Turca, tendo sofrido influências do período Otomano, com seus haréns de danças sedutoras. Na Turquia a dança do ventre adquiriu uma reputação questionável sendo, muitas vezes, associada à prostituição (101-3).



Fig. 23 – Dançarinas Turcas Modernas

- “Danças Tribais, Ciganas e de Transe”, que segundo a autora foram inspiradas nas danças dos desertos do norte da África e Oriente Médio.

Os movimentos, ritmos e trajes relacionados às danças tribais foram adaptados por muitos grupos distintos no Oriente Médio: os nômades Beduínos, os *Amazigh* marroquinos (mais conhecidos como Berberes), as dançarinas *Ouled Nail* do norte do Saara – culturas onde o folclore encontra a vida tribal (SHARIF, 2004: 104).

Com ritmos repetitivos e de percussão, essas danças têm movimentos ligados à terra. A dança dos *Ghawazee* é conhecida por suas características ciganas; o *Zaar* egípcio é uma famosa dança religiosa de exorcismo, dançada de forma livre; já o estilo tribal passou a ser divulgado pelas dançarinas estadunidenses, que adicionaram toques contemporâneos aos movimentos fortes de celebração grupal (104-5).



Fig. 24 – Gaawazee



Fig. 25 - Zaar

- “Outros Estilos de Dança do Oriente Médio”, com quatro subdivisões: “Persa” – com uma musica mais suave, com os olhos, cabeças, braços e mãos desempenhando o papel principal; “*Khaleege*” – proveniente do Golfo Árábico, com passos miúdos, os cabelos sendo jogados de um lado para o outro e as dançarinas dançando com vestidos longos bordados; “Andaluz” – do Marrocos com mistura espanhola e norte-africana, seria uma combinação de flamenco e dança do ventre; “*Amazigh e Tuareg*” – também com características espanholas, utilizando o sapateado, às vezes conduzindo os dançarinos ao transe (106-8).



Fig. 26 – Khaleege



Fig. 27 – Tuaregs

O esquema didático de Sharif serve como ilustração, mas deixa de fora algumas modalidades praticadas no Brasil como, por exemplo, as danças da espada, do punhal, do pandeiro, com véu duplo ou véu *wings*, apenas para citar algumas. Se o modelo parece fragmentado por apresentar uma metodologia que a divide em várias categorias, pelo menos não parte do princípio de que a dança do ventre seria uma prática homogênea, como se costuma considerar a “dança afro” no Brasil, por exemplo, onde se pretende dar conta de um continente inteiro com apenas uma maneira de se dançar. Esse gosto por fórmulas fáceis, cristalizadas e folclorizadas faz com que aqueles que consomem essas danças em academias e escolas sequer pensem a respeito dessas invenções, verdadeiros coquetéis de dança servidos como em um *fast food*.

É importante notar como a dança do ventre passou a ser ensinada e praticada no contexto ocidental, com os movimentos condicionados a esquemas para que possamos sentir que estamos realmente aprendendo alguma coisa, que há um conteúdo sendo abordado, ainda que fragmentado. Os fragmentos em que a dança do ventre se divide para ser aprendida conseguem manter alguma ligação com suas versões tradicionais e populares, realmente o texto de Sharif apresenta dados que descrevem de maneira apropriada aquelas manifestações. A dança *Milaya* de Alexandria e o *Baladi*, estão corretamente descritos, conforme o acesso que tive em minha pesquisa de campo no Egito. Em 1996 e 1998 tive oportunidades de ter aulas com duas professoras e um percussionista libaneses e as descrições das danças do Líbano também estão correspondendo. O mesmo se dá com a dança na Turquia, com a qual tive contato por meio de VHS e DVDs, trazidos de lá.

Nos próximos subcapítulos a fragmentação do ensino da dança no ocidente será abordada tendo como recorte de observação o ensino da dança do ventre no Brasil, especialmente no Distrito Federal.

Dança em Fatias

No ocidente é comum que a transmissão e o ensino tradicionais de dança sejam realizados formalmente em escolas ou academias desde a fundação da Academia Real de Dança Francesa em 1661, que deu origem à forma teatral da dança (PORTINARI, 1989: 66-7). Um dos métodos mais utilizados para transmitir a dança no ocidente consiste em ensinar

posturas e passos fragmentados para posteriormente costurá-los com movimentos de transição. Essa fragmentação, talvez seja uma herança do pensamento cartesiano que aborda os objetos de estudo dividindo-os em partes cada vez menores para melhor compreendê-los.

Graziela Rodrigues afirma que essa fragmentação existe, embora se detenha na construção, cristalização e multiplicação de uma imagem imposta no ensino da dança. As frases que utiliza para iniciar o primeiro capítulo de seu livro *Bailarino-Pesquisador-Intérprete* ilustram essa situação:

A fragmentação do corpo freqüentemente é apresentada no bailarino como uma consequência de sua própria formação. A aquisição de habilidades físicas está centrada no seu anseio em dar uma resposta ao modelo que lhe é proposto. Uma auto-imagem é construída pelo bailarino a partir da modelagem física – que é externa a sua própria pessoa – e a cada dia ele a assume como sendo sua, sem questioná-la (1997: 23).

Esse contexto fragmentário e que desconsidera a singularidade do dançarino é o modelo de transmissão ocidental que aceitou a dança do ventre como uma de suas disciplinas, o que provavelmente acarretou modificações em sua prática e concepções orientais. Essa dança é praticada pela maioria das mulheres árabes sem intervenções de escolas, os movimentos circulares ancestrais são incorporados, passados de mãe para filha, que acreditam que essa atividade é essencial para seus corpos, suas sexualidades, suas vidas e suas almas (AL-RAWI,1999: 59-60).

Por meio de suas danças brincalhonas, mães incorporam o poder e a força da sexualidade feminina para suas filhas. Elas mostram umas para as outras e mostram às filhas como desdobrar sua sensualidade ao dançar para outras mulheres e ao ancorar seus sentimentos e seus corpos à vida. Por meio da dança do ventre, ritmo e expressão são oferecidos ao prazer de estar viva e ao prazer convocado pela nova vida. Pela dança do ventre, as mulheres fortalecem os músculos abdominais de suas filhas, mostrando-lhes formas de curar a si mesmas, bem como uma compreensão natural de sua feminilidade (60)⁵⁷.

⁵⁷ “*Trough their playful dancing, mothers embody the power and strength of feminine sexuality for their daughters. They show each other and they show their daughters hoe to unfold their sensuality by dancing for other women and by anchoring their feelings and their bodies to life. Through belly dancing, rhythm and expression are given to the joy of being alive and to the joy summoned by new life. Through belly dancing, the women strengthen their daughter’s belly muscles, showing them ways to heal themselves as well as a natural understanding of their femininity*”.

Quando a dança do ventre passa a se submeter a metodologias esquemáticas perde-se muito de sua fluência e improvisação. Isso empobrece o trabalho dos intérpretes, que poderiam usufruir desses atributos para superar limitações técnicas, em direção a um melhor desempenho artístico. Muitos artistas contemporâneos buscaram inspiração para seu trabalho em práticas de países orientais, ou simplesmente experienciaram momentos de êxtase quando em contato com alguma obra vinda do oriente. Antonin Artaud, por exemplo, encantou-se com uma apresentação de teatro-dança balinês e, em seu livro *O Teatro e seu Duplo* (1999), refere-se à teatralidade oriental como uma prática com “tendências metafísicas” que “participa da poesia intensa da natureza e conserva suas relações mágicas com todos os graus objetivos do magnetismo universal” (80-1). E, no caso da dança, a opção por uma prática oriental pode, inclusive, ser alternativa aos códigos estéticos socialmente aceitos e estabelecidos e às velhas formas de se pensar corporeidades (MOURA, 2001: 186-7).

Em sua gênese, essas danças dão tratamento diferenciado ao corpo: na dança do ventre, o corpo é sagrado, o princípio feminino é expresso em cada movimento e nas formas do corpo. Os atributos físicos femininos relacionados à mulher são exacerbados: quadris largos, curva dos seios, movimentos que evidenciam as partes do corpo relacionadas à procriação (187).

Os desafios presentes no campo profissional da área de dança e linguagens que utilizam o corpo, decorrentes dessa abordagem fragmentária dos movimentos, costumam ser mais evidentes em alguns tipos de processo de composição, porque o pensamento de quem cria muitas vezes está reduzido a uma série de colagens de movimentos em seqüência. Em muitos dos processos de composição coreográfica utilizados e reconhecidos em workshops ministrados no circuito tradicional brasileiro, as danças são pensadas como colchas de retalhos de poses estáticas que se ligam por meio de movimentos de transição e perdem muito de sua expressividade por causa dessa maneira de compor. Tornando a situação ainda pior, costuma-se atribuir números a cada pose, que costumam ir de 1 a 8, numa tentativa de adequar a movimentação às estruturas musicais, normalmente divididas em compassos numerados. Michel Foucault no livro *Vigiar e Punir* (1984), no capítulo em que fala sobre “os corpos dóceis” na parte intitulada “o controle da atividade”, vai descrevendo formas de dominação política do corpo, mas quando li um determinado trecho, identifiquei semelhanças entre o que ele descrevia e meu próprio treinamento em dança. Segue a citação:

Define-se uma espécie de esquema anátomo-cronológico do comportamento. O ato é decomposto em seus elementos; é definida a posição do corpo, dos membros, das

articulações; para cada movimento é determinada uma direção, uma amplitude, uma duração; é prescrita uma ordem de sucessão. O tempo penetra o corpo, e com ele todos os controles minuciosos do poder (138).

Foucault estava se referindo a uma maneira de controlar a marcha de uma tropa. E eu, ao ler, me lembrava de meus colegas nas aulas de dança contando: 1,2,3,4,5,6,7,8... quando subitamente me ocorreu que esse modo de ensaiar possa ter se originado exatamente dos treinamentos militares. Com todo esse adestramento, os coreógrafos passam a ter como principal desafio conseguir que os intérpretes transformem essas seqüências numeradas de poses em danças expressivas e fluentes. O contato com outras formas de se pensar arte e teatralidade pode funcionar como recurso para superar essa limitação, contribuindo para ampliar o leque de possibilidades criativas e enriquecer o repertório para as performances artísticas.

Antes que eu possa tentar sugerir formas para superar a fragmentação é fundamental observar como se deu o processo de adoção das metodologias de ensino ocidentais para os mecanismos de aprendizagem da dança do ventre. Quando aprendi a dançar, vivenciei um modelo metodológico semelhante ao que apresentarei no próximo subcapítulo. Mesmo que minha experiência tenha se dado por um método fragmentário, foi possível perceber os atributos que favorecem a fluência de expressão e movimento na prática da dança do ventre. Com as pesquisas teóricas e de campo foi possível observar que essas qualidades se perpetuam devido a uma forte tradição oral de transmissão, como aponta de forma ilustrativa a descrição de um dos entrevistados sobre a maneira como as mulheres árabes aprendem a dançar:

Olha, as mulheres aprendem como fosse... Uma menina vê a mãe fazendo uma comida, ela vai aprendendo a cozinhar igual à mãe, passar alguma coisa dentro de casa, é uma coisa que nós temos isso, qualquer um que batuca numa mesa. Lá é... as crianças levantam e dançam dança do ventre. Então onde elas andam, vêm um aniversário, alguém passou de ano aí todo mundo fica dançando, algum casamento, alguma festa, seja onde for, num lugar chique como num lugar pobre, a expressão é a mesma. É só comemoração. É como, como fosse um grito de gol, como fosse um futebol prum brasileiro, quando entra a bola entra na rede e todo mundo quer dar um grito de gol, é isso aí qualquer um que faz alguma coisa que expressa alegria, as mulheres levantam pra dançar (H09).

E acredito que essa tradição oral – ou, mais precisamente, tradição corporal – tenha sobrevivido em meio aos métodos utilizados pelas professoras com as quais tive contato, porque na maioria das aulas há um espaço para a improvisação e interação das praticantes. E o próprio discurso das pessoas envolvidas com a prática demonstra que a técnica para a execução dos movimentos é menos valorizada do que a expressividade.

Acho que é uma dança que você vai, vai colocando muito a tua expressão, a tua emoção, nesse último período, né, que eu venho dançando com o grupo, isso fica muito mais forte. Porque às vezes em academia a turma quer muito padronizar, né, ahh, mão assim, mão assado. Mas eu acho que é uma dança legal pra trabalhar essencialmente com a tua expressão. Com a expressão do corpo, e a expressão do corpo coligada com os sentimentos, né. Então isso me agrada... Nossa!... Foi isso que eu fui buscar, foi uma coisa bem terapêutica que eu fui buscar na dança, e aí gostei, nunca mais saí (M01).

Além disso, é cada vez mais comum que a dança do ventre seja aprendida sem mestres, muitas dançarinas reconhecidas no Brasil foram autodidatas. Duas das entrevistadas falaram sobre esse tipo de aprendizado:

Conheço crianças que dançam sem nunca ter feito uma aula, naturalmente, do corpo assim. Por isso que eu acredito que essa história da dança a gente já traz dentro da gente mesmo, de vidas, já nasce com isso. Tanto é que eu andei fazendo uma pesquisa mesmo assim, essa história da dança vem pra mim desde molequinha, meu pai me contava que eu ficava dançando as músicas dele, eu achei um desenho meu assim, eu tinha tipo sete, nove anos, o desenho de uma odalisca, coleí lá na minha pasta, então essa coisa já vinha dentro de mim, mesmo. O desenho de uma odalisca assim, desenho de criança (P04).

Eu já fazia atividade física numa academia, tinha uma professora que dava dança do ventre e eu comecei a fazer e fui me especializando mais, me interessando mais, fui até certo ponto autodidata porque depois eu fiz um tempinho e saí e fui eu mesma que fui buscando, indo atrás, correndo atrás, e pela facilidade fui convidada a dar aula, e gostei, as meninas também gostaram da minha aula e aí fui indo...(P07).

Mas a maioria das brasileiras interessadas em aprender a dança do ventre experimenta um programa de aulas que não obedece a um padrão normativo, como ocorre com o balé clássico, por exemplo. E ainda que não seja padronizado segue a tendência de oferecer a dança em fatias, ou seja, dividir os movimentos em passos codificados e em relação com partes do corpo, inclusive numerando-os. Esses passos serão estudados separadamente e depois em seqüências, como se faz na maioria dos processos de alfabetização onde são aprendidas as letras separadamente para depois formar as palavras. No caso da dança as

qualidades de fluência, expressividade e espontaneidade ficam gravemente comprometidas. A seguir será descrito um modelo construído a partir de meus estudos entre as profissionais com as quais tive contato e da minha própria pesquisa gestual e necessidades didáticas no trabalho como professora. Também serão analisadas partes das entrevistas que tratam de questões específicas sobre transmissão e ensino.

O Ensino Fragmentado

Dentro do contexto já levantado, falar sobre o ensino da dança do ventre brasileira é difícil por muitos motivos, mas principalmente porque é um assunto polêmico. As entrevistas realizadas no Distrito Federal trouxeram alguns dados significativos sobre como essa transmissão é percebida por alguns dos envolvidos com essa atividade. A grande maioria dos entrevistados reclama da falta de metodologia apropriada, alguns demonstrando grande incômodo a respeito. Esse incômodo ficava bastante claro quando a pergunta era sobre o que os entrevistados sabiam sobre a transmissão dessa dança no Brasil. Eis algumas respostas:

Não existe modelo, porque como não é uma dança nossa e é uma dança essencialmente folclórica, entendeu, que foi se enlatando a medida do tempo, ela é transmitida na base da picaretagem. As pessoas põem lá numa academia, que pode ser de musculação, de vôlei, que tem alpinismo, que tem jiu-jitsu, e daí tem dança do ventre lá. Às vezes as pessoas, a dita professora, não procura saber se a sala tem uma parede sem espelho pra que ela possa dar aula pras alunas treinarem, pras alunas ensaiarem sem espelho, porque ela não sabe mesmo, porque ela é picareta! Às vezes ela não é nem picareta, assim de consciência, mas ela é sem noção mesmo, ela não é profissional, ela é amadora, então ela não tem como saber o que que ela ta fazendo. Outras não, vão na maldade e na picaretagem mesmo (P06).

É ensinada da forma de que cada uma ensina. Não existe uma base, não existe um fundamento, não existe um controle, não tem sindicato, não tem alguém que possa dizer se está certo se está errado [...]. E se uma disser que dança de cabeça pra baixo e as alunas acreditarem, vão dançar de cabeça pra baixo. Então é como uma dança que vem de fora, as informações são muito vastas aqui, cada uma dá a informação que quiser e cabe às alunas acreditar naquilo que a professora fala. [...] Eu acho que deveria ter um pouco mais de consciência em relação a isso [...]. (H09).

Foi bastante comum o uso de analogias entre dança do ventre e samba, que foram aplicadas de acordo com o que cada entrevistado pretendeu expressar. Como forma de apontar seu modo oral de transmissão, por exemplo:

Se você quiser saber como a dança do ventre, como a dança árabe é transmitida no mundo árabe, vai no morro no Rio de Janeiro. A criança ainda não largou o bico, usa fralda, com a mamadeira na mão, mas ela sabe sambar. Então a avó dela tá na ala das baianas, a mãe dela é passista da escola, e ela ainda nem sabe quem ela vai ser, mas ela já tá sambando (P06).

Para responder à questão sobre o que é a dança do ventre:

Como é uma coisa cultural né, fica uma coisa como o samba pro nosso brasileiro né, o *Kong Fu* na China... (H10).

Para refletir sobre sua utilização comercial, sob a forma de mercadoria:

Eu vi isso na Europa muitas vezes com o samba. Uhú, vambora, vamos ganhar dinheiro com o samba, que é mais rápido. Por quê? Porque o samba expõe o corpo, a dança do ventre expõe o corpo, porque o samba mexe com a libido, a dança do ventre mexe com a libido, e é tudo muito exposto, porque o que todo mundo conhece como dança do ventre foi feito pra ser vendido pelos Estados Unidos. Então foi a mesma coisa que aconteceu com o samba lá fora na Europa, e eu vi isso acontecer. Eu vi isso acontecer, eu vi pessoas da Europa, interessadas em aprender a raiz do samba, saber o que é um samba de roda, um samba de coco, um baião, é... Saber como que o samba tá na vida do brasileiro, como é que é o samba em São Paulo, como é que é o samba no Rio de Janeiro, como é que virou esse grande farofão que é a Sapucaí, tá? E pessoas que não tavam nem aí, queriam só pegar a Sapucaí, se expor, pegar os pedaços de carne do açougue, botar na vitrine e fazer valer. Então pro brasileiro e pra dançarina brasileira não é difícil ela entender a dança do ventre se ela olhar o samba. Se ela olhar o que foi feito com a própria dança folclórica brasileira, a esculhambação que nós mesmos fizemos com o que é nosso (P06).

Para falar sobre sua prática cotidiana:

Lá a dança do ventre, eles dançam dança do ventre no banheiro, na cama, na sala, no quarto, em qualquer lugar. É como fosse samba no Rio de Janeiro. Não existe uma pessoa, uma criança que nasce no morro, que não convive com samba né, e nós nascemos e vivemos entre nós, as famílias, as mulheres se dançam por qualquer motivo de alegria. Por qualquer motivo de felicidade ela dança, é um costume nosso. Como aqui o brasileiro sai pra comemorar alguma coisa, tomamos chope, uma cerveja, né. Então lá uma mulher levantar pra dançar, ela quer comemorar qualquer coisa que é uma expressão de alegria (H09).

Diferente de ter aprendido a dança do ventre como se fosse o samba, tomei contato com um método cujo primeiro conceito é o da detalhada fragmentação do corpo em partes que irão desempenhar papéis e executar movimentos de qualidades diferentes. A primeira lição é a de que no quadril estará a força motriz de toda a movimentação, considerada a parte mais

importante do corpo para essa dança. As outras partes do corpo a desempenharem papéis significativos são o peito, os ombros, a cabeça, braços e mãos. Até aqui já se pode perceber que o corpo foi dividido em compartimentos com valorações e ordens de importância. E o grande desafio a ser enfrentado no decorrer da aprendizagem é o de reunir as partes que foram inicialmente separadas. Essa percepção está presente no discurso de uma das entrevistadas:

Então, eu consideraria a dança do ventre essas danças que mexem com o corpo de uma forma conectada, mas ao mesmo tempo separada e valorizando esses movimentos do quadril e a expressão do corpo conectado, mas separado, isso pra mim seria dança do ventre (M03).

Uma pergunta comum a quem está aprendendo e que eu mesma me fiz ao tomar contato com a prática nas primeiras aulas é: por que o nome ‘dança do ventre’ se a parte mais importante do corpo é o quadril? Pode ser que a resposta mais razoável esteja no primeiro capítulo dessa dissertação, quando citei o caso do produtor de entretenimentos Sol Bloom que teria utilizado o termo com propósitos sensacionalistas. Mas se a resposta fosse assim tão simples poderíamos argumentar que ele poderia ter utilizado a expressão “dança do quadril” ou “dança pélvica”, ou “dança da pélvis”. Soaria igualmente provocativo. Talvez o nome esteja ligado ao fato de que os ventres passaram a aparecer nus durante as performances. Outra possibilidade é a relação que algumas pessoas fazem entre ventre e procriação, já que alguns mitos indicam a prática da dança do ventre como auxílio ao trabalho de parto. Um dos entrevistados fez alusão a essa conexão:

Então essa dimensão, por exemplo, mítica da dança do ventre, e eu que tô falando mítica, né, é uma das coisas que eu compreendo... E essa dimensão mítica eu acho que ela tá diretamente ligada à natureza da mulher enquanto reprodutora da espécie, né (H13).

Podem ser muitas as hipóteses para a ênfase conferida ao ventre no termo que designa a dança, mas é importante ressaltar que raramente são utilizados movimentos que partem exclusivamente da musculatura abdominal, na dança do ventre. Em alguns casos específicos realizam-se ondulações ou vibrações dos músculos do abdômen, o que algumas dançarinas alegam ter sido agregado à dança já na versão ocidental, inspiradas em práticas da Ioga. De fato, nas danças com as quais tive contato durante a pesquisa de campo conduzida no Egito, o abdômen se movimenta apenas como consequência dos movimentos pélvicos, sem qualquer

ênfase a essa parte do corpo, mesmo porque todas as dançarinas a que eu assisti estavam com os ventres cobertos.

Após a divisão do corpo em segmentos, o método de ensino segue com o aprendizado dos numerosos passos que constituem a dança, classificados em cinco qualidades: torções, ondulações, batidas, vibrações e deslocamentos. A tabela a seguir contém a discriminação de todos os movimentos que me foi possível catalogar, apresentados segundo a classificação de suas qualidades, seguida do nome e descrição de como são executados. É importante enfatizar que não se pretende formatar uma metodologia, tampouco fechar a tabela definindo como corretos os códigos ali contidos. Essa tabela é um instrumento metodológico para levantar a discussão sobre a fragmentação da dança e supõe que haja outros movimentos, outros termos e abordagens possíveis que não estão incluídos aqui, porque é altamente improvável que uma primeira pesquisa possa dar conta de todo um universo de práticas.

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 trs, 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.

⁵⁸ Esse movimento foi batizado pelo nome da bailarina egípcia que o tornou conhecido: Souheir Zaki. A pronúncia em português seria algo como "surrr".

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.

⁵⁹ A denominação “cambré” vem do balé clássico, onde o mesmo movimento é executado e assim nomeado. É um termo em francês, que significa “curvatura” ou “arqueado”.

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.	

⁶⁰ Denominação que vem do inglês, significando a trepidação anormal das rodas dianteiras de um automóvel.

Cada movimento listado na tabela é vinculado a diferentes ritmos e sonoridades das músicas. Existem melodias específicas para as ondulações, por exemplo, e instrumentos musicais cujo som é mais adequado a essa qualidade de movimento, como flautas, violinos e acordeom. Já as batidas são relacionadas aos instrumentos de percussão. O básico egípcio, que está classificado na categoria das torções está sempre vinculado ao ritmo denominado *Baladi*. Durante o aprendizado há estímulo constante para o estudo de rítmica e freqüentemente as dançarinas aprendem a tocar os *snujs* (pequenas platinelas de metal que se prendem aos dedos médio e polegar, de ambas as mãos) ou a dançar percutindo um pandeiro.

Depois que todos os movimentos são assimilados, inicia-se um processo de mistura desses movimentos, com o que eu denomino “movimentos híbridos”, na metodologia que venho desenvolvendo. Esse processo constitui em realizar, por exemplo, um oito para trás ao mesmo tempo em que se faz um tremido alternado. Quando desenvolvi esse método passei a identificar alguns movimentos que eu não compreendia nos vídeos das dançarinas árabes a que eu assistia. Descobri que um movimento realizado pela dançarina Houwaida Elhachem (fig. 20), que me intrigava, era apenas a mistura de básico egípcio e camelo, realizados em velocidade mais rápida.

Quando se refere aos movimentos pélvicos em seu processo de formação, Graziela Rodrigues fala sobre o oito para trás na horizontal (classificado na tabela entre os movimentos que possuem a qualidade de ondulação), que ela chama de “movimento da bacia desenhando o infinito” (1997: 49). Segundo Rodrigues “esta configuração da bacia é o movimento mais significativo de todo o corpo” quando há a incorporação de entidades femininas. Em seus estudos sobre as diferentes manifestações brasileiras de dança, a autora percebeu que o quadril possui grande valor, semelhante ao que ocorre com a dança do ventre:

A bacia representa um vaso que recebe e nutre, interligando-se ao aspecto da vitalidade, sendo um gerador de energia para todo o corpo. Observamos a sensualidade e a sexualidade conjugando com o sentido mais genuíno de sacralidade implantada na bacia (50).

Aqui, Rodrigues faz retornar a questão da ambigüidade quando coloca o quadril como detentor dos atributos da sexualidade e ao mesmo tempo dos aspectos sagrados da geração da vida. Cabe aqui ressaltar o meu posicionamento em relação a isso. Em nenhum momento eu pretendi negar os aspectos sensuais e mesmo sexuais da dança do ventre. Não concordo com

os diversos abusos realizados em nome desse vínculo. Acredito na sacralidade do sexo e penso que essa dança é manifestação desse sagrado sexual e, por isso mesmo, está sujeita a todas as interpretações equivocadas e considerações distorcidas a que me refiro em várias partes desse trabalho, como no caso da letra da música do grupo É o Tchan, citada no capítulo dois dessa dissertação. Minha noção de sacralidade do sexo não está vinculada exclusivamente à geração da vida, mas também ao êxtase da excitação e do gozo como aspecto da energia vital do ser humano. E é nesse ponto que meu pensamento se aproxima do que Michel Foucault descreve como “*ars erotica*” que seria um dos “procedimentos para produzir a verdade do sexo”. Essa “arte erótica” estaria presente em países como o Japão, a China, a Índia e as nações árabes-muçulmanas. Nessa arte,

a verdade é extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência; não é por referência a uma lei absoluta do permitido e do proibido, nem a um critério de utilidade, que o prazer é levado em consideração, mas, ao contrário, em relação a si mesmo: ele deve ser conhecido como prazer, e portanto, segundo sua intensidade, sua qualidade específica, sua duração, suas reverberações no corpo e na alma (1988: 57).

Além de todo o significado simbólico, a pelve exerce oposições na estrutura física, ajuda a evidenciar a “verticalidade do tronco” tendo a partir do cóccix um aterramento que se daria por meio de um “rabo” imaginário continuamente intencionado para o solo (RODRIGUES, 1997: 49-50). Essa noção é bastante útil no ensino da dança do ventre, para que haja a compreensão da direção para onde o quadril deverá se movimentar, sem que haja perda de densidade e do eixo.

Logo que passos e ritmos tenham sido abordados durante as aulas, se agregam aos conteúdos os treinamentos com acessórios para a dança do ventre. Na imensa maioria dos métodos o primeiro acessório é o véu (fig.09), como observado nos trechos das entrevistas transcritos a seguir:

O véu é o símbolo maior da dança do ventre, eu acho. O véu, a dança com véu é geralmente a primeira dancinha que a gente aprende. O véu é básico da dança. Mil e uma utilidades do véu... Eu gosto do véu, acho que o véu é uma continuação do corpo da dançarina, uma coisa bem de criação (P04).

Na dança o véu é o ar, é a leveza, na minha opinião. Eu digo pras minhas alunas o seguinte: sabe por que que o primeiro acessório cênico que vocês tão aprendendo é o véu? “Não professora, por quê?” Eu digo: olha, é o acessório mais difícil que tem pra

se usar. Porque com o véu não tem como você enrolar. Ou você sabe dançar ou você não sabe. Não é igual à espada que você põe na cabeça, dá dois girinhos... (não tô desmerecendo quem dança com a espada)... Equilibra em cima do peito dá um girinho, o público: “óhhh!”. Que é tipo coisa de circo, tipo coisa de circo, “óhhh”. Igual! O véu não tem como embromar. Ou cê sabe mexer com ele ou você não sabe (P06).

Existem variações de véus, o véu simples, o véu duplo (onde se dança com dois véus), o véu *wings* (maiores e que se parecem com asas – fig. 12), o véu da milaya que é preto e fosco (fig. 19), o xale, a *echarpe*, tudo o que se possa criar desde que se dance tendo um pedaço de tecido como acessório cênico. Os outros acessórios utilizados costumeiramente são a espada, os *snujs*, a bengala ou bastão, o pandeiro, o jarro, o punhal, o candelabro e taças com velas. Atualmente, com a necessidade constante de renovação das apresentações públicas, existem inovações criativas como a dança com a cobra, malabarismos com fogo, danças com leques, infinitas possibilidades quando se pensa em misturar diferentes linguagens artísticas.

A metodologia de ensino da dança do ventre fragmenta o corpo em partes, a dança em passos, os movimentos em qualidades, as apresentações em modalidades com acessórios. Em seguida exige que as performances sejam fluentes, expressivas, emocionais. Mas como as intérpretes conseguirão reunir tudo o que aprendem sem que se pareça uma grande colcha de retalhos? Nos métodos não existem sugestões práticas ou exercícios para isso. Tampouco são ensinadas ou percebidas as transições entre os passos. E quem aprende percebe essa confusão entre fragmentação e conexão no processo que vivencia:

Eu tinha a impressão de ter engolido um cabo de vassoura, uma espada, alguma coisa que calcificasse, né, o meu corpo. Aí eu falei: isso não vai soltar nunca, é impossível e tal. Aí de repente eu fui vendo que aos poucos o corpo vai respondendo, e a gente vai sentindo essas partes separadamente do corpo, e ao mesmo tempo conectas, estão separadas estando conectadas, daí eu acho que isso pra mim é dançar (M03).

No próximo subcapítulo dessa dissertação serão apresentadas algumas sugestões para superar a fragmentação do treinamento dos profissionais de dança, proveniente dos métodos de ensino, a partir da observação do caso da dança do ventre. Pesquisadores que entram em contato com dramaturgias e performatividades orientais logo percebem nesses campos as fontes de auxílio na busca de outras formas de pensar sobre dança, teatralidade e performance. A dança do ventre possui atributos orientais e se tornou prática ocidental, podendo vincular

emoções, sensações e sentimentos, aos movimentos dos intérpretes na direção de alcançar maior fluência e expressividade. Antonin Artaud criou o conceito de Corpo sem Órgãos, Gilles Deleuze e Félix Guattari o desenvolveram. Graziela Rodrigues discorreu sobre o corpo do brasileiro e suas especificidades. Meu discurso será ancorado nos textos desses quatro pensadores, e auxiliado por outros considerados importantes para amarrar essas idéias, em busca de alternativas para processos de composição cênica.

O Brasileiro Sem Órgãos: Artaud, Deleuze, Guattari e Graziela Rodrigues

Antonin Artaud recorreu às práticas artísticas orientais durante suas buscas por alternativas que enriquecessem o trabalho do ator, pois considerava que o ocidente era “o lugar por excelência onde se pôde confundir a arte com o estetismo”, o que criava uma ruptura entre as práticas artísticas e as atitudes místicas (1999: 77). Para ele, essa postura ocidental em nada diminuiu “o valor expressivo profundo” da arte, e sua busca era devolver a expressividade – que ele denominava “primitiva” – ao teatro e “reconciliá-lo com o universo”(77).

Suas pesquisas o levaram à criação de um conceito que hoje em dia é amplamente utilizado por quem busca superar limites em direção a uma maior expressividade artística: o “Corpo sem Órgãos”. Essa idéia de um “corpo sem órgãos” teria sido desenvolvida por Artaud por causa de uma profunda necessidade de liberdade, com o objetivo de dissolver o “organismo” e suas “estratificações”, como observou Cassiano Sydow Quilici no livro intitulado *Antonin Artaud: Teatro e Ritual* (2004). O desafio de buscar um “corpo sem órgãos” é tão grande quanto o de encontrar palavras para defini-lo.

Os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari – que na opinião de Quilici teriam reinventado a expressão criada por Artaud – quando se referem ao termo “corpo sem órgãos”, enfatizam que “não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (1996: 09). Para quem atua cenicamente, essa imagem representa uma busca incessante de ruptura com os limites. Seria a tentativa de uma desconstrução, que desorganizaria o organismo para construir uma outra expressão, removendo do corpo os automatismos. Quando se tem em mente o corpo que dança, essa imagem me parece ser

extremamente útil para buscar superar a fragmentação freqüentemente experimentada no decorrer das práticas de ensino, composição e preparação física.

Mas por que começar combatendo os órgãos, se foi o próprio Artaud quem reconheceu que é nos órgãos que habitam as forças a partir das quais o ator poderia entrar em contato com sua afetividade? Em seu livro *O Teatro e seu Duplo*, publicado em 1999, está escrito:

Trata-se de acabar com essa espécie de ignorância desvairada em meio à qual avança todo o teatro contemporâneo, como em meio a uma sombra, em que ele não pára de tropeçar. – O ator dotado encontra em seu instinto o modo de captar e irradiar certas forças; mas essas forças, que têm seu trajeto material de órgãos e *nos órgãos*, ele se espantaria se lhe fosse revelado que elas existem, pois nunca pensou que pudessem existir.

Para servir-se de sua afetividade como o lutador usa sua musculatura, é preciso ver o ser humano como um Duplo, como o Kha dos embalsamados do Egito, como um espectro perpétuo em que se irradiam as forças da afetividade (152-3 – grifos do autor).

A imagem do corpo dividido e povoado por órgãos traz a idéia da fragmentação, mas é, antes de tudo, a noção de “organismo” que nos leva ao conceito de organização, por meio do qual nossos corpos teriam sido treinados, ou nas palavras de Foucault “adestrados” de uma maneira tal que não teríamos mais liberdade ou autonomia sobre nossas próprias expressões (1984). As “instituições disciplinares”, apontadas por Quilici como tendo sido as maiores responsáveis por violências impingidas ao corpo no tempo de Artaud (2004: 202), ainda que atualmente não disponham de tanta legitimidade, deixaram suas marcas em todas as formas de treinamento corporal. O treinamento dos profissionais de dança ocidentais pode ser ainda hoje bastante radical e disciplinador, muitas vezes comprometendo a qualidade da expressão emocional.

Quilici, Artaud, Deleuze e Guattari reconheceram que a hegemonia ocidental de linguagens e pensamentos foi responsável por uma perda de grande parte das potências vitais dos seres humanos e colocaram como possibilidade de reconciliação dos sentidos a aproximação com “culturas primitivas” ou orientais (QUILICI, 2004: 59; 155). De fato, minhas leituras dos textos sobre dramaturgia indiana e japonesa, em especial os estudos sobre *Nô*, *Kabuki*⁶¹, Drama Rural na Índia⁶² e trechos do tratado *Natya-Sastra*⁶³, foram

⁶¹ *Nô* e *Kabuki* são as mais importantes formas do teatro clássico japonês. *Nô* é o teatro do Japão medieval correspondendo ao período *Muromachi* (1338-1574) enquanto *Kabuki* corresponde ao período *Edo* (1603-1868).

significativas para dar suporte à linha de raciocínio onde a dança do ventre aparece como possibilidade para o enriquecimento da prática performativa em dança, por seus atributos orientais. Já o método de Graziela Rodrigues (1997) para a formação de um bailarino-pesquisador-intérprete, com base na cultura popular brasileira foi o suporte de preparação corporal para a minha pesquisa de campo e posteriores laboratórios de improvisação e criação.

Nas formas orientais de expressão pesquisadas para a proposta desenvolvida aqui, o corpo aparece em destaque, porém não é visto como um instrumento a ser adestrado, independente das emoções ou da parte intelectual do intérprete. A dança do ventre é citada por vários autores por não exigir habilidades específicas daqueles que iniciam sua prática, não havendo limite de faixa etária ou exigências em relação ao tipo físico mais adequado para dançar. Esse é um dos aspectos que a diferencia de danças como o balé clássico e a dança moderna. Também parece ser uma das causas de não ter a valorização artística merecida, por agregar uma diversidade de corpos e estilos no mesmo espaço de prática e apresentações públicas. Essa indulgência em relação às normas para a dança tem a vantagem de dar oportunidades iguais a quem quer que se interesse em aprender a dançar, fazendo com que rapidamente as alunas iniciantes sintam-se “donas” de suas danças, com relatos de aumento da auto-estima. E por outro lado imprime à seara da dança do ventre uma impressão de caos artístico.

O caos é um dos resultados freqüentemente alcançado por aqueles que tentam escapar dos condicionamentos denunciados por Artaud, Deleuze, Guattari e Rodrigues. Quando Graziela Rodrigues define seu processo de formação para o dançarino, ressalta que à medida que o “bailarino-pesquisador-intérprete” vai sendo construído, algumas etapas são superadas, um bloqueio inicial seguido de introspecção traz oportunidades de trabalhar as emoções. Segundo a autora:

Compartilham algumas semelhanças, mas são formas teatrais muito diferentes uma da outra (KAZUO, 1997: 111).

⁶² Livro consultado sobre Drama Rural na Índia: MATHUR, J.C. *Drama in Rural Índia*. Bombay: Asia Publishing House, 1964.

⁶³ *Natyasastra* pode ser considerado o texto mais importante sobre teatralidade produzido na Índia, um guia para diversos aspectos das artes da cena. Alguns acreditam que tenha sido escrito por apenas um autor – Bharatamuni – outros afirmam que seja uma compilação de textos de vários autores, escritos e recolhidos entre os anos 500 a.C. e 300 d.C. As informações sobre essa obra foram retiradas do livro *Natyasastra: English Translation with Critical Notes* (2003), traduzido Adya Rangacharya. Durante minha qualificação para o mestrado, o Prof. Dr. Fernando Pinheiro Villar, complementou alguns dados sobre a obra.

Através dos laboratórios vivencia-se o vazio, o caos, até a conquista de uma forma ordenada. No espaço fechado da sala, o bailarino-pesquisador-intérprete vai construindo paisagens imaginárias e passa a atuar dentro delas. Não há preocupações quanto a reter o que vai sendo expresso, nem tampouco as descobertas são racionalizadas (1997: 149 – grifos meus).

Referindo-se ao “teatro ritual”, tema recorrente nas “artes cênicas modernas” em associação “às propostas de Antonin Artaud”, Cassiano Quilici escreve que os ritmos componentes da “multiplicidade de linguagens e substâncias de expressão agenciadas” pelo teatro ritual aproxima o ator “da instabilidade ameaçadora e do caos” (2004: 21; 59). Caótica também é a imagem de um “corpo sem órgãos”. Na definição de Deleuze e Guattari esse corpo é uma experimentação, mas “não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo”, “não é espaço e nem está no espaço” (1996:13). Mesmo assim, essa imagem é importante para a dança, no sentido de uma reorganização da estrutura tão fortemente fragmentada do corpo dançante e na busca de intensidades, pois um “corpo sem órgãos” além de tudo “é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades” (13).

E a busca de intensidades conduziu minha pesquisa gestual em direção à idéia de um corpo harmonioso e fluente, do qual me sentia carente. A dança do ventre surgiu em minha vida como uma possibilidade de alcançar uma temperança, um certo equilíbrio. As leituras sobre outros processos aguçaram a curiosidade, fomentando a prática. Nos discursos das entrevistadas encontrei consonâncias com o meu pensamento:

Ah... Eu quero assumir a dança pra mim, mesmo. Ah! Essa dança traz tanto bem! Pra gente, pra alma, pro corpo, pra mente, eu me sinto muito bem dançando. No dia que eu não danço eu não me sinto bem. Todos os dias eu to treinando, treinando, e se eu ficar um final de semana sem dançar eu não fico bem não, eu tenho que dançar todos os dias, então pra nós mulheres essa dança eu acho que faz muito bem, pro útero, ovário, tudo... Tudo na mulher! (M02).

Eu me apaixonei pela dança. Eu me apaixonei mesmo, eu amo dança do ventre. Amo, eu acho, nossa eu me fascino eu vejo o povo dançar e eu fico... Eu ouço a música, eu adoro, qualquer música. Teve um dia domingo de manhã que eu dancei, dancei, dancei, escrevia e dançava, escrevia, igual uma doida (M01).

É, a consciência corporal, a percepção, é... Resgate de auto-estima, que mais? Criação. É passar... Como é passar alguma coisa pra alguém? Passar uma energia, se conectar

com o outro pela dança, não é? Porque não é só você, não é só uma coisa marcada e decorada. Tudo isso! (M03).

Sempre procurei construir minha prática de dança calcada no fato de eu ter um corpo brasileiro. Desde 1998, quando compus *Uroboro – Serpente do Mundo*, unindo dança do ventre e capoeira em diálogo, tinha em mente minha localização cultural. Mas sentia que deveria aprofundar as pesquisas, talvez indo mais a fundo no cerne da dança do ventre. Por isso, antes de viajar ao Egito para conduzir a pesquisa de campo, reli o livro de Graziela Rodrigues para preparar o meu corpo. A própria autora ressaltou que o fato de seu método ter sido criado com base nas manifestações populares brasileiras “não significa que o seu principal objetivo esteja voltado para uma estética brasileira”, e sim para desenvolver o potencial artístico do dançarino relacionado com seu contexto (1997: 147). Por isso a importância de um trabalho de campo. E esse trabalho não necessitaria estar restrito ao contexto do meu país.

Antes de ir a campo é importante que haja “empatia do pesquisador” com o universo a ser pesquisado (148). No meu caso a empatia era total. Era também importante estar centrada, com postura neutra e presente. Aconselha-se que a integração do pesquisador seja feita conquistando relações “passo a passo”. E assim se deu minha preparação para a chegada à cidade do Cairo, o que fez inclusive com que a barreira do idioma fosse superada. O deslumbramento dos primeiros dias foi dando lugar à integração e considereei estar finalmente co-habitando com a fonte de pesquisa no momento em que uma das mulheres da casa me convidou, no meio da noite, para que eu a visse dançar. Fiquei absolutamente emocionada, afinal de contas todos na casa sabiam qual era meu interesse de pesquisa e até aquele momento pouca coisa de dança eu havia vivenciado. Passamos muito tempo dançando juntas, perdi a noção de tudo que estava acontecendo. Percebi que havia sido aceita.

O período em que estive no Egito era imediatamente após o fim do Ramadã, e por isso as pessoas da casa onde eu estava não conseguiam dormir antes das 5 horas da manhã. Era dia 10 de novembro, e a madrugada tinha sido bastante agitada, muita gente na casa. Às 6 horas da manhã, a maioria das pessoas tinham ido embora ou foram dormir e eu fiquei na sala assistindo televisão com Samah, uma das filhas da dona da casa, e seus dois filhos pequenos. De repente, em um dos videoclipes da programação da TV começaram a cantar uma música de dança do ventre e imediatamente Samah levantou e começou a dançar. Fiquei estupefata

com o que eu considere uma perfeição de movimentos. De repente Omar e Khalia, seus filhos, também começaram a dançar. Descrevi toda a cena no meu caderno de registros em campo, citado a seguir:

Até aquele momento não sabia o quanto havia dança nos corpos das pessoas daqui. Nos corpos de todos. Dança linda, extremamente na hora da música, na musicalidade. E ela ia me ensinando e eu fiquei extremamente emocionada e alegre. Foi uma grande surpresa! Acho que a cortina se abriu, fui aceita e a dança está se mostrando pra mim. Ontem nós tínhamos jantado às 4h da manhã. Aqui os horários estão todos bagunçados. Fomos dormir quase às 7 horas e acordamos às 13h de hoje. (trecho do meu caderno de campo, escrito no dia 10/11/2005).

A descrição de Rodrigues sobre essa fase da pesquisa é a seguinte:

No momento em que o bailarino-pesquisador-intérprete “perde” o referencial da razão objetiva de estar ali, ele transpassou o limite de seu mundo e penetrou na moldura do outro. Isto significa que ele está co-habitando com a fonte. Neste patamar ocorrem apreensões de elementos fundamentais, não-verbais, que o corpo assimila e guarda no inconsciente, e que serão expressos no trabalho de laboratório (148).

Uma das intenções do trabalho de Graziela Rodrigues é libertar o dançarino dos automatismos e devolver-lhe a autonomia de gestos e movimentos, à semelhança das idéias de Artaud para o trabalho do ator. Na formulação do “corpo sem órgãos”, podemos perceber o quanto o pensamento de Artaud pode contribuir com o trabalho daqueles que buscam se expressar livremente:

Se quiserem podem me meter numa camisa de força mas não existe coisa mais inútil que um órgão. Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido a sua verdadeira liberdade. Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas (apud QUILICI, 2004: 200).

Dando início ao esvaziamento dos repertórios cristalizados em meu corpo, na tentativa de ensiná-lo a dançar às avessas, a fase de laboratório está em andamento e pretende-se que alguns trechos de seu processo sejam apresentados junto com a parte teórica dessa pesquisa. A busca de fluência a partir de uma percepção de corpo não-fragmentado, auxiliada pela noção de “corpo sem órgãos”, seguida de pesquisa de campo que considerou o corpo brasileiro, tendo como ponto de partida a linguagem da dança do ventre, foi concretizada graças à participação de outro elemento significativo que veio agregar valores à proposta: a *performance art*.

Ventres Performáticos

Para desenvolver uma investigação performática que complementasse a pesquisa teórica que desenvolvi desde 2004, as impressões acumuladas em meu corpo durante minha pesquisa de campo conduzida na cidade do Cairo – Egito, em novembro de 2005, foram as bases para laboratórios de criação. Durante esses laboratórios, ocorridos no primeiro semestre de 2006, utilizei a imaginação feminina, baseada em minhas vivências como mulher. A primeira imagem que emergiu em minhas improvisações foi a relação da mulher com o sangue em seus ciclos vitais. Além de minhas impressões sobre o sangue, a leitura do livro *História da Sexualidade I: a vontade de saber* (1988) de Michel Foucault, ofereceu outros argumentos com os quais improvisar. Segue o trecho por mim utilizado:

Por muito tempo, o sangue constituiu um elemento importante nos mecanismos de poder, em suas manifestações e rituais. Para uma sociedade onde predominam os sistemas de aliança, a forma política do soberano, a diferenciação em ordens e castas, o valor das linhagens, para uma sociedade em que a fome, as epidemias e as violências tornam a morte iminente, o sangue constitui um dos valores essenciais; seu preço se deve, ao mesmo tempo, a seu papel instrumental (poder derramar o sangue), a seu funcionamento na ordem dos signos (ter um certo sangue, ser do mesmo sangue, dispor-se a arriscar o próprio sangue), a sua precariedade (fácil de derramar, sujeito a extinção, demasiadamente pronto a se misturar, suscetível de se corromper rapidamente).

[...] Quanto a nós, estamos em uma sociedade do “sexo”, ou melhor, de “sexualidade”: os mecanismos de poder se dirigem ao corpo, à vida, ao que a faz proliferar, ao que reforça a espécie, seu vigor, sua capacidade de dominar, ou sua aptidão para ser utilizada (138).

Somaram-se a isso, minhas experiências com o sangue da perda da virgindade, o sangue menstrual, do pós-parto e abortamento, a imagem de mulheres apedrejadas que assisti em um documentário na televisão e que tanto me chocou a ponto de eu nem me lembrar em que canal passou ou qual era o título desse programa, enfim, os massacres femininos ocorridos em diversos contextos ao longo da história da humanidade e que estavam na minha imaginação. Como disse Foucault, poder falar “*através*” do sangue “*é uma realidade com função simbólica*” (138 – grifos do autor). E em minha performance eu busco a expressão por meio dessas imagens e todos os símbolos associados.

A dança do ventre está presente em todo o processo e é visível na corporeidade apresentada nos trechos compostos. É uma linguagem utilizada espontaneamente, por fazer

parte de meu repertório de movimentos. O título do trabalho, que ainda se encontra em processo de elaboração, é “Impressão Corporal”. Além de conter minhas impressões pessoais, durante a performance irei imprimir imagens de meu corpo em movimento, com tinta vermelha (simbolizando o sangue) em um fundo branco. O processo para a impressão foi idealizado pelo artista plástico Jeferson Paz, que projetou aparatos contendo grandes espumas, construídos à semelhança de almofadas para carimbo em grandes proporções, embebidas com a tinta, o que me traz a analogia ao processo de coleta das impressões digitais. Assim, também tenho como objetivo deixar o rastro da passagem da performance pelo espaço que ocupará, como ocorre quando deixamos nossas impressões digitais onde quer que tenhamos pousado nossas mãos.



Figs. 28 e 29 – Detalhes do videoclipe: trecho de “Impressão Corporal” (maio de 2006)

Outro tema trabalhado durante o processo criativo foi um conjunto de imagens dos estereótipos femininos. Retirei do livro *O Local da Cultura* (2005), de Homi Bhabha, algumas imagens e o conceito para abordar o ato de estereotipar:

O ato de estereotipar não é o estabelecimento de uma falsa imagem que se torna o bode expiatório de práticas discriminatórias. É um texto muito mais ambivalente de projeção e introjeção, estratégias metafóricas e metonímicas, deslocamento, sobredeterminação, culpa, agressividade, o mascaramento e cisão de saberes “oficiais” e fantasmáticos para construir as posicionalidades e oposicionalidades do discurso racista [...] (125).

Sensações de opressão, papéis a se representar em troca de aceitação social, as representações da mulher como objeto de desejo, as formas de controle sobre o corpo feminino, estiveram presentes nos laboratórios de criação. Durante a pesquisa de campo, no Egito, senti meu corpo bastante contido, porque tive que utilizar roupas compridas e não era

adequado que eu gesticulasse, como é meu hábito cotidiano. Trouxe comigo impressões de um controle corporal; eu tinha uma vigilância ostensiva na forma de me comportar, tive que controlar a abertura da boca, nunca podia mostrar a língua ao falar, não era adequado tocar as pessoas em público, principalmente os homens, não devia rir alto, olhar as pessoas nos olhos, mostrar os dentes. Essa sensação de repressão ajudou à pesquisa da movimentação e também à composição do figurino. Uma cinta modeladora e um espartilho aludem à contenção do corpo da mulher e aos padrões estéticos cristalizados pela mídia, presentes no ocidente e também nas imagens que vi no Egito. Um tubo de tecido é usado como adereço complementar, simbolizando o tubo vaginal. Esse tubo protege e ao mesmo tempo, de maneira oposta e complementar, enfatiza a idéia de opressão. E durante a performance vai se transformando, criando movimentos e formas, até se materializar em uma espécie de burca translúcida.

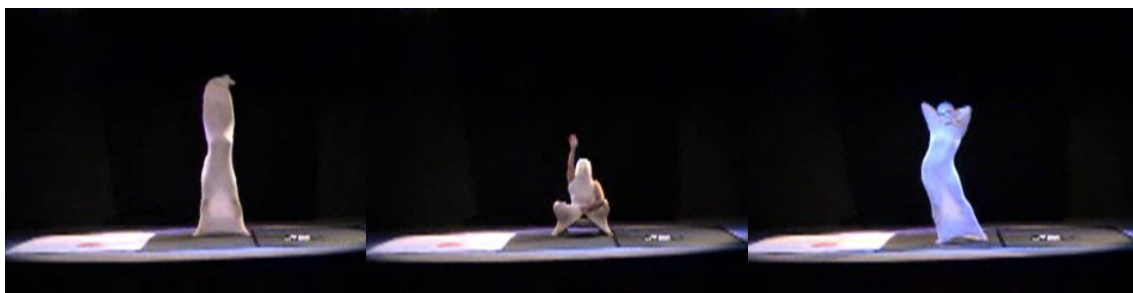


Fig. 29 – Seqüência de movimentos com o tubo de tecido.

Na próxima etapa da composição, serão escolhidas imagens para projeção no tubo branco, durante a movimentação, contendo cenas de mulheres em inúmeras situações cotidianas, provenientes de diversos contextos culturais, para estimular a reflexão sobre as representações femininas. Também pretendo formar uma equipe e realizar uma pesquisa musical para compor a trilha sonora, aproveitando para isso os sons que captei durante a pesquisa de campo.

Essa investigação performática pretende integrar de forma interdisciplinar dança do ventre e dança contemporânea, artes visuais, arte-tecnologia e composição musical. A opção pela linguagem de *performance art* para compor o meu trabalho, se deveu a vários fatores, mas principalmente por uma necessidade de ampliar meu horizonte de atuação, considerando que performance é uma instância de inclusão e uma área com mais possibilidades do que eu

experimentava quando me restringia à prática de dança. “Performance á apontada como um conceito chave em estudos culturais contemporâneos”, como aponta Fernando Pinheiro Villar em seu artigo “performanceS” (2003: 71). E é como atividade “chave” que pretendo utilizá-la para minha prática corporal. Conceito plural, como destaca o título do artigo de Villar, é também bastante difícil de ser definido.

Para Victor Turner o termo ‘performance’ deriva de *parfournir*, do inglês arcaico, significando “literalmente ‘fornecer completa ou inteiramente’ ”⁶⁴ e performar seria, então, consumir alguma coisa, trazer algo ou executar uma peça, um projeto, uma encomenda. Isso, para esse autor, pressupõe a geração de algo novo, a performance transformando-se a si mesma (1982: 79). “Estruturas tradicionais podem ter que ser reestruturadas – novas garrafas feitas para novos vinhos”⁶⁵ (79). A palavra inerente a todo esse significado de performance apresentado por Turner é transformação.

Outra definição de performance nos é fornecida pela antropóloga Regina Polo Müller no artigo “Ritual e Performance Artística Contemporânea” (1996). Essa autora entende performance como sendo

[...] forma de arte que surge historicamente, enquanto conduta, e alcança o estatuto de manifestação artística como linguagem autônoma e, ao mesmo tempo, plural, isto é, específica de cada meio ao qual está vinculada – teatro, dança, artes plásticas, música, vídeo (1996: 46).

Müller ainda conclui que a definição das manifestações performáticas como linguagens autônomas está relacionada à sua característica de processo e experiência em diálogo e com a participação dos sentidos, criando co-autoria, descentralização, intersubjetividade e descolamento (46).

Para Fernando Pinheiro Villar:

Assumir-se a multiplicidade de significados atrelados ao significante performance é condição essencial para seu entendimento. Sabemos que performance tem orientado, inspirado e/ou desobstruído teorias e práticas de sociologia, antropologia, lingüística, psicologia, filosofia, neurologia, artes cênicas, artes plásticas, música e dança, entre outros campos de conhecimento. Essa amplitude conceitual pode provocar um

⁶⁴ “literally ‘to furnish completely or thoroughly’”.

⁶⁵ “Traditional framings may have to be reframed – new bottles made for new wine”.

desconforto com a abrangência desconcertante e escorregadia dos múltiplos significados de performance como conceito, como objeto de estudo, como gênero artístico ou como metodologia crítica e pesquisa (2003: 71).

Particularmente, tenho interesse no engajamento social e político de performance. Segundo Marvin Carlson em seu livro *Performance: a critical introduction* (1996), as questões e desejos das minorias étnicas, das mulheres e dos homossexuais encontraram nessa manifestação o canal apropriado para se comunicar com o público (144). Serviu de refúgio aos excluídos, que passaram a se utilizar dessa forma de expressão alternativa para sair da invisibilidade. Como um de meus principais objetivos nessa pesquisa é dar visibilidade à dança do ventre, vejo em performance uma alternativa coerente e eficaz. Tomando emprestada uma citação de autoria de Gómez-Peña, contida no livro de Marvin Carlson, sobre os potenciais e interesses da performance do final do século XX, ousou afirmar que nesse campo a dança do ventre poderá se inscrever na cena contemporânea. Gómez-Peña lança a seguinte proposição:

Eu aspiro falar do centro, ser ativo no fazer da cultura. O mesmo sendo verdade para os gays, mulheres e artistas de cor, que não podem mais se dar o luxo de serem marginalizados. A performance artística é o local onde isso pode acontecer – onde o ritual pode ser reinventado e onde fronteiras podem ser transpostas⁶⁶ (164).

Minha proposta é que a dança do ventre saia da margem e seja uma opção possível para o treinamento corporal de artistas cênicos. Isso poderá trazer contribuições para processos alternativos de composição para a cena, como é de interesse da linha de pesquisa onde se insere o trabalho de mestrado aqui apresentado. Para o trabalho cênico, a fisicidade é primordial, como defende André Carreira no artigo “O Risco Físico na Performance Teatral” (2000):

O ator aprende corporalmente, isto é, até a experiência mental dos atores só flui se há vivência corporal que a teste e a consolide como aprendizagem. Por isso, é válido afirmar que o ator é um dançarino, pois seu desempenho e pesquisa dão-se, fundamentalmente, pela experimentação corporal, pela performance física que se articula com a construção de estruturas emocionais que, por sua vez, operam como motor das suas ações cênicas (45).

⁶⁶ “I aspire to speak from the center, to be active in the making of culture. The same is true for gays, women and artists of color, who can’t afford to be marginalized anymore. Performance art is the one place where this can happen – where ritual can be reinvented, and where boundaries can be crossed”.

Optei pela linguagem de *performance art* sem, contudo, apresentar uma definição do que seria essa linguagem. Ancorado nos estudos de Richard Kostelanetz, Dick Higgins, Steven Connor, RoseLee Goldberg, entre outros, Villar associa essa prática às “Vanguardas Históricas das últimas décadas do século XIX e das três primeiras décadas do século XX” e enumera entre seus integrantes:

artistas e grupos de movimentos como o Simbolismo, Expressionismo, Futurismo, Construtivismo, Dada, Surrealismo, Bauhaus ou Adolphe Appia, Gordon Craig, Isadora Duncan, Vesevolod Meyerhold, Vladimir Mayakowsky, Marcel Duchamp, Antonin Artaud, entre tantos outros (2003: 72-3).

Esses artistas de vanguarda teriam questionado o panorama das artes e suas práticas durante o período em que atuaram, dando início a um processo que tinha como objetivo escapar das categorizações artísticas. Assim é que o termo *performance art* dá conta das ações artísticas interdisciplinares. No meu trabalho de pesquisa, essa prática surge como um meio de “desenvolver as qualidades expressivas do corpo”⁶⁷ e “buscar a celebração de forma e processo sobre conteúdo e produto”⁶⁸, em oposição ao pensamento lógico e discursivo, o que segundo as definições de Marvin Carlson são os maiores interesses dos grupos que atuam com performance (1996: 100).

Em outros três projetos desenvolvidos a partir das idéias dessa pesquisa, com temas variados e utilização dos repertórios de movimento dos integrantes, a dança do ventre esteve presente como treinamento corporal de pelo menos um dos participantes de cada experiência artística, propositalmente aproveitada como estímulo para a criação. A seguir serão apresentadas descrições desses três projetos, obedecendo à ordem cronológica em que foram idealizadas, compostas e executadas.

Performance “Desejo”

A Performance “Desejo” interpretada por mim e Leonardo Camarcio foi idealizada no primeiro semestre de 2004 como um dos trabalhos finais da disciplina ‘Poéticas Contemporâneas’ ministrada pelo Prof. Dr. Fernando Pinheiro Villar. O tema dessa performance é o desejo sexual. Nós, criadores-intérpretes, tivemos a intenção de mostrar a

⁶⁷ “*developing the expressive qualities of the body*”.

⁶⁸ “*seeking the celebration of form and process over content and product*”.

banalidade do sexo nos dias atuais, e explicitar como as perversões são capazes de transformar a atividade sexual num campo moralizado e repleto de tabus. A trilha sonora mistura elementos de filmes pornográficos com música e poesia brasileiras.



Fig. 30 - Performance “Desejo” no Complexo das Artes da UnB – Julho de 2004

Nessa ação artística, aparecemos com o mesmo figurino – cuecas e meias-calças vermelhas e torsos nus. Escrevemos nos corpos um do outro a palavra “desejo” utilizando para isso batons vermelhos. Depois como crianças curiosas tentamos descobrir o que há no corpo do outro, puxando as cuecas para olhar por dentro. Em seguida eu visto um pênis artificial e um tórax masculino. Leonardo veste um bumbum e seios artificiais. Dançamos um para o outro e interagimos com o público.

Quando há mudança da trilha sonora, passando para uma música com ritmo definido, começamos a pintar uma tela na parede forrada com papel, utilizando para isso tintas branca e preta. Nossos próprios corpos são os instrumentos para a pintura. Aqui, eu passo a utilizar meus quadris para pintar a tela, com movimentos inspirados na dança do ventre. A intenção é mostrar como essa dança pode estar conectada tanto á banalização do sexo, como a novas propostas criativas.

Performance “Artefício”

Apresentada no III Cabaré Surrealista do Mestrado em Direito, no saguão do prédio de direito da UnB, essa performance foi criada para despertar o público para reflexões a respeito dos usos e abusos das cirurgias plásticas com o objetivo de transformar o corpo. Foi criada coletivamente por mim, Ana Cláudia Farranha, Norma Moreno e Thaís Dumet. Pretendíamos falar sobre nossas insatisfações com os modelos de corpo impostos pela mídia na sociedade atual. A performance é improvisada, havendo apenas a marcação da mudança da música e o esquema a ser trabalhado por cada dançarina, porém cada uma a seu modo e a seu tempo. A dança do ventre é parte do trabalho, na medida que está nos corpos das dançarinas, mas se alterna com movimentos espontâneos e a interação com o público.



Fig. 31 - Performance Artefício no III Cabaret Surrealista do Mestrado em Direito – 08/2005

Na primeira parte, as *performers* surgem dançando, vestidas com aventais utilizados nas consultas ginecológicas, feitas de um tecido muito fino, quase da textura de um papel, vendido em casas de material cirúrgico. Esse quadro procura tecer uma primeira crítica em relação ao tratamento dispensado ao corpo da mulher nessas consultas médicas. Também vestem toucas e sapatos do mesmo material, como se estivessem indo a uma sala de cirurgia. Cada uma das dançarinas traz nas mãos um quilograma de argila, que colocam à sua frente no local onde escolherem iniciar a performance.

No local escolhido, as *performers* começam a moldar bonecos de argila e insatisfeitas com as formas dos bonecos o desmancham e reiniciam o processo de moldagem. Em seguida comparam seus corpos com modelos estéticos padronizados, gesticulando suas insatisfações com o tamanho dos seios, de suas barrigas ou nariz. E passam a usar a argila como se fossem próteses de silicone nas partes de seus corpos com as quais se mostram insatisfeitas.

As músicas são de Tom Waits, rápidas e animadas. Na segunda música, as *performers* passam a interagir com o público, mostrando as transformações em seus corpos e desfilando por entre as pessoas com ar de satisfação pelas modificações que fizeram com a argila. O efeito, segundo depoimento de algumas pessoas que estavam no público, é chocante com mulheres sujas de argila, em trajes bizarros, passando com ar de superioridade pelo público.

Dancerratensis

Esse projeto vem sendo desenvolvido pela companhia ‘Aiua! Tribo de Dança’, sob a minha direção. Criada em novembro de 1997, essa companhia se dedica a investigações performáticas na área de dança, com objetivo de desenvolver um trabalho que valorize a criação coletiva e a espontaneidade da dança. Todos aqueles que estejam integrados a essa proposta podem se agregar ao trabalho do grupo, respeitando-se sempre o repertório individual e as contribuições que cada pessoa pode trazer à composição das performances artísticas.



Fig. 32 - Laboratório de Criação no Cerrado – Janeiro de 2006

Em 2005 a companhia entrou em contato com um panfleto que continha a lenda “O Ouro do Urbano e o Tesouro do Distrito Federal”. Esse texto deveria fundamentar seu

trabalho de pesquisa e investigação. Além disso, seriam desenvolvidos laboratórios de improvisação para enriquecer a composição com as vivências pessoais de infância dos integrantes da proposta, já que a maioria é nativa do Distrito Federal.

A idéia principal é resgatar a história do *homo cerratensis* que seria o habitante original do Planalto Central antes da construção de Brasília. A lenda sobre o Ouro do Urbano faz parte do imaginário da população do cerrado e conta a história de um mapa de tesouro com indicações de locais conhecidos do entorno do Distrito Federal. Esse mapa, ainda que até hoje não tenha conseguido indicar onde está o ouro, ajudou a desencavar um tesouro histórico, já que por volta de 1750 a região cerratense era cortada pelos bandeirantes e a área de Brasília era percorrida por algo em torno de 6 mil pessoas em pleno século XVIII (BERTRAN, 1994).

Antes de encontrar tal tesouro e entrar em contato com livros como o de Paulo Bertran *História da terra e do homem do Planalto Central* (1994) a imaginação dos integrantes da companhia 'Aiua! Tribo de Dança' era igual à da maioria da população de Brasília. Para nós, até então, o quadrilátero do Distrito Federal era um imenso deserto, onde não acontecera nada antes de o primeiro trator cortar o solo do cerrado por ordem de Juscelino Kubitschek em 1955.

Agora a consciência de uma ocupação humana pré-Brasília, da existência de sítios históricos coloniais de inestimável valor, minas e garimpos, referências a possíveis quilombos, alguns vestígios ainda preservados por matas de galeria que sobrevivem ao inchaço imobiliário da região, foi aberto um imenso leque de opções artísticas inspirando o universo criativo para investigações performáticas. A preparação corporal de todos integrantes é realizada a partir da dança do ventre, inclusive os homens. E os repertórios de movimento de todos nos envolvidos na criação é a base para a improvisação, fazendo com que dança do ventre se integre a outras formas de utilização do corpo, desencadeando um processo artístico plural.



Fig. 33 - Laboratório de Criação no Cerrado – Janeiro de 2006

Esses três projetos não foram construídos com base em todas as idéias contidas nessa dissertação, mas foram precursores do processo que está em andamento após a pesquisa de campo, para a composição da performance “Impressão Corporal”.

Do Corpo sem Ventre

Indo do ventre ao corpo acabei chegando à noção do corpo sem ventre, um corpo que deseja dançar sem a herança ocidental da fragmentação, que se quer inteiro, sem órgãos, povoado por intensidades. Nessa parte do texto apresentei definições sobre diferentes práticas envolvidas com essa manifestação que pretendi retirar da marginalidade, da penumbra, do mundo invisível. E foi justamente nos discursos mais caóticos que surgiu a terra firme para ancorar discursos e práticas.

Com a construção da performance “Impressão Corporal”, pela primeira vez eu coloco em prática um projeto onde meu repertório de movimentos se enriquece com a experiência de uma pesquisa de campo e uma base teórica. A qualidade de meu trabalho de intérprete melhorou nitidamente, o que pude constatar nos registros videográficos de meus laboratórios de criação, em comparação com processos anteriores. O tônus muscular está mais definido, as intenções de gestos e movimentos ficaram mais claras, minha expressividade pareceu aflorar. Minha orientadora, minhas alunas e colegas da área de artes puderam observar essas diferenças entre a produção que eu desenvolvia antes da pesquisa e o que venho produzindo atualmente.

A consciência da segmentação do ensino permitiu o traçado de um esquema didático apenas para fundamentar discussões como quem visualiza um mapa em busca de estratégias para transpor as fronteiras. Reunir as fatias da dança não é fácil, mas o oriente pode ser um horizonte para resignificar e imprimir fluência aos processos composicionais. O texto é importante para criar o fundamento. As práticas são necessárias para trazer à tona as transformações. Inspirar-se, mover-se e encadear ações, valorizar a fluência, olhar o movimento como um processo conectado às intenções e emoções, aproveitar as qualidades que podemos acessar por meio da dança do ventre. Qualidades e um êxtase que se repete nos discursos das pessoas entrevistadas:

A dança do ventre e a dançarina... Pra mim é uma coisa assim, é uma coisa que não tem divisão. Quando eu vejo a divisão eu acho que não é real, eu gosto dessa coisa, [...] a dançarina vira a dança, bem aquelas histórias onde a dançarina vira a dança. Acho que a dança e a dançarina e a música são uma coisa só. Viram uma coisa só. Minha visão da dançarina... Ah!... Me vêm tantos, são tantos sentimentos que me vem, tem muita expressão, graciosidade, encanto, beleza, uma coisa de cativar as pessoas, envolver as pessoas, a coisa do sublime, da magia, me vem essa história da magia mesmo, essa coisa mágica, de transportar as pessoas prum outro mundo (P02).

Eu também desejo transportar as pessoas para outro mundo, de possibilidades, onde haja espaço, onde os véus possam ser rasgados e a dança do ventre aos poucos possa se inscrever no discurso, ocupar os palcos, tendo na *performance art* um meio pelo qual se fazer visível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Espero que esse trabalho possa ter contribuído para a inserção da dança do ventre nos meios acadêmicos de pesquisa e em futuros trabalhos artísticos. Minha intenção não é esgotar o tema, pelo contrário, é dar-lhe um pequeno impulso no sentido de legitimá-lo. À guisa de conclusão parece-me necessário pontuar algumas das constatações alcançadas durante esses dois anos e meio de investigações.

Em primeiro lugar a dança do ventre se mostrou uma arte híbrida, misturada, o que segundo os conceitos de Homi K. Bhabha faz com que ela não seja oriental, nem ocidental, mas um “além”, que não se encaixaria em qualquer definição essencialista (2005: 19). Sem poder afirmar onde tenha nascido pude, contudo, mapear alguns pontos importantes de sua trajetória em cenários variados, de onde foi agregando características. Seus atributos despertaram interesses, alimentaram obsessões e hipnotizaram platéias, conquistando adeptos por diversos países do mundo. Arte híbrida e impertinente, por não pertencer a um local específico ou circunscrever-se em alguma cultura distinta. Impertinente também por incomodar e causar polêmica no meio artístico, no mundo acadêmico e onde quer que se insira.

Outro ponto a destacar é o fato de a dança do ventre não se limitar em ser uma prática feminina. Antes dessa pesquisa eu acreditava que essa dança era estritamente de mulheres. Eu já havia assistido a performances masculinas no Brasil, mas eram homens travestidos, dançando como se fossem mulheres. O que vi no Egito foi absolutamente diferente. Homens com suas roupas cotidianas, dançando os mesmo movimentos, rebolando seus quadris, demonstrando uma virilidade indescritível. Não queriam parecer mulheres, não havia qualquer conotação desse tipo. Estavam felizes, enraizados, íntegros, basculando suas pelves, tremendo, ondulando as mãos, em grupos, sozinhos ou em duplas. E essa visão obteve o embasamento teórico de sua existência em discursos que trouxeram a terceira observação importante a ser ressaltada nessas considerações finais.

Ao contrário do que se poderia supor, a censura do islamismo à dança do ventre não é tão ostensiva quanto o foi a moralidade cristã européia que se instalou durante as colonizações britânica e francesa em países árabes, principalmente no Egito. Essa talvez tenha sido a

descoberta que considero mais significativa e surpreendente para a minha pesquisa. Tão importante quanto o foi eu me sentir livre e respeitada em minha feminilidade durante a estadia na casa egípcia que me acolheu, nos dezesseis dias de pesquisa de campo. Tenho conhecimento dos abusos existentes em relação às mulheres nos países árabes onde atua o islamismo radical e fundamentalista e não vou, nem devo minimizá-los. Mas, em minha experiência particular no Egito, principalmente na esfera privada, dentro dos lares que frequentei, não encontrei o tratamento opressivo e repressivo que eu esperava. Antes da pesquisa, eu acreditava que ser mulher em um país árabe era simplesmente insuportável. Tive que usar véu nos cabelos, andei num vagão feminino do metrô, não pude mostrar os dentes ao sorrir fora de casa, utilizei essas sensações de limite para improvisar e compor minha performance. Porém, quando eu estava dentro daquelas casas, não percebi ter sido tratada como objeto ou inferior aos homens. Meu etnocentrismo talvez tenha sido o criador da expectativa de uma atmosfera insuportável. Mas, como bem disse Foucault em *Vigiar e Punir* (1984), “em qualquer sociedade o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (126 – grifos meus). As imagens que eu guardo de minha pesquisa de campo são de mulheres absolutamente brincalhonas e despojadas dentro de seus lares. Como minha própria pesquisa gestual me mostrou, as privações corporais que eu senti no Egito vieram se unir aos limites que encontro no Brasil, onde também me exigem a obediência a padrões sociais, morais e estéticos.

A utilização prática que pretendo estimular a partir desse período de dedicação à dança do ventre se dará no sentido de romper com a nítida fragmentação do corpo, ensino e prática do artista cênico envolvido com a dança. E a área de performance artística parece ser a que mais fornece possibilidades criativas e abre espaços para experiências com manifestações que possam em alguns casos se localizar às margens. A marginalidade da dança do ventre se percebe em sua ausência nos discursos acadêmicos brasileiros, a escassez de seus registros e reflexões acerca de sua prática e nas reações encontradas durante essa pesquisa. A imaginação dos envolvidos com essa dança, acessada por meio das entrevistas conduzidas por mim também reflete essa condição de exclusão, bem como o anseio de se fazer incluir.

Para alguns entrevistados parece ser impossível não fazer a analogia entre dança do ventre e samba. Como identificação, como localização e forma de se fazer entender ao se referirem àquela manifestação alguns discursos apresentam detalhes de comparação das duas danças na vida cotidiana. Também identificam os pontos de fragmentação no próprio corpo e

nas práticas, bem como experiências de êxtase, fluência e unidade. As confusões na abordagem dos aspectos teóricos ou históricos relacionados à dança do ventre nas entrevistas se assemelham às encontradas na pouca bibliografia disponível no Brasil. A importância das imagens durante essa pesquisa é tão grande como a importância dos textos pesquisados. Como nos diz Bachelard, “[e]m sua simplicidade, a imagem não tem necessidade de um saber. Ela é uma dádiva de uma consciência ingênua” (2003: 04). E foi valorizando essa simplicidade e autonomia da imaginação que busquei abordar as imagens dos entrevistados e as minhas próprias.

A idéia de “corpo sem órgãos” veio se juntar à minha necessidade de uma dança sem ventre, com a imagem de Graziela Rodrigues da “bacia desenhando o infinito”, e desejei jogar fora o “...cinco, seis, sete e oito...” que é o chamado conhecido para seqüências de dança fragmentadas, e poder escolher apenas o oito, ou ∞ , símbolo do infinito que está nas danças cheias de significados daqueles que preferem o caos à ordenação sanitizada de metodologias racionalizantes. E novamente recorrendo a Bachelard, tomo a liberdade de inserir mais uma citação que complementa esse parágrafo:

O aquém e o além repetem surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito. Queremos fixar o ser e, ao fixa-lo queremos transcender todas as situações para dar uma situação de todas as situações. Confrontamos então o ser do homem com o ser do mundo, como se tocássemos facilmente as primitividades. Fazemos passar para o nível do absoluto a dialética do *aqui* e do *aí*. Atribuímos a esses pobres advérbios de lugar poderes de determinação ontológica mal controlada. Muitas metafísicas exigiram uma cartografia. Mas em filosofia todas as facilidades têm seu preço; e o saber filosófico começa mal se tiver como base experiências esquematizadas (2003: 216 – grifos do autor).

O saber e a prática artística também começam mal quando se baseiam em esquemas, métodos e teorias preconcebidas. Se antes dessa pesquisa eu já era considerada rebelde por não obedecer com facilidade aos padrões divulgados como regras para a boa execução da dança do ventre, após tomar contato com todas essas informações registradas nas páginas que ficaram para trás, não vejo objeção possível para a incursão dessa dança no campo da performance artística.

Antes de finalizar o meu texto, gostaria de inserir uma última citação e escolhi Antonin Artaud para junto com ele falar sobre a proposta que deixarei aqui:

Há um risco, mas acho que nas circunstâncias atuais vale a pena corrê-lo. Não creio que consigamos reavivar o estado das coisas em que vivemos e nem creio que valha a pena aferrar-se a isso; mas proponho alguma coisa para sair do marasmo, em vez de continuar a reclamar desse marasmo e do tédio, da inércia e da imbecilidade de tudo (1999: 93).

Olhando as pegadas na areia do deserto percorrido até aqui, vejo um início de viagem cheio de pedras, num terreno árido de incertezas, escassez de fontes e falta de informação. Depois de ultrapassar essas barreiras, os encontros com diversas personalidades do universo pesquisado trouxeram um primeiro banquete de dados, noções sobre identidades e o convite para pegar um trem até o ponto final do trajeto. Esse trem, fragmentado em vagões, era o das práticas de ensino ocidentais dominantes e o percurso serviu para inspirar reflexões sobre a especificidade de cada paisagem que vinha sendo observada. E na linha de chegada um verdadeiro oásis de possibilidades criativas e promessas de liberdade, tendo dança do ventre e *performance art* como anfitriãs.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AL-RAWI, Rosina-Fawzia. *Grandmother's Secrets: The Ancient Rituals and Healing Power of Belly Dancing*. Trad.: Monique Arav. Canadá: Interlink Publishing, 1999.

ARGAN, G. C.; FAGIOLO, M. *Guia da História da Arte*. Trad. M.F. Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. 2ª ed, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad.: Antônio de Pádua Danesi. 6ª ed, São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENTLEY, Toni. *Sisters of Salome*. New Heaven: Yale University Press, 2002.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. 3ª reimpressão. Trad.: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Lingüísticas: o que falar quer dizer*. 2ª ed., São Paulo: Edusp, 1998.

BUCKLAND, Theresa J (ed). *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. New York: St. Martin's Press, 1999.

BUONAVENTURA, Wendy. *Something in the Way She Moves: dancing women from Salome to Madonna*. United States of America: Da Capo Press, 2004.

_____. *Serpent of the Nile: Woman and Dance in the Arab World*. New York: Interlink Books, 1998.

CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. London and New York: Routledge, 1996.

CARLTON, Donna. *Looking for Little Egypt*. Bloomington, USA: IDD Books, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DESMOND, Jane C. "Embodyin Difference: Issues in Dance and Cultural Studies" in DESMOND, Jane C (Ed.). *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance (Post-contemporary Interventions)*. Durham, NC: Duke University Press, 1997. (28-54).

DIAS, Eduardo. *Árabes e Muçulmanos: Greis Sarracenas e o Islão Contemporâneo*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1940.

EMMERT, Richard. "Expanding Nô's Horizons: Considerations for a New Nô Perspective" in BRANDON, James R. (ed). *Nô and Kyôgen in the Contemporary World*. USA: University of Hawai'i Press, 1997. (19-35)

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. 3ª ed. Trad.: Ligia M. Pondé Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1984.

_____. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. 10ª ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan S.A., 1989.

GIROUX, Sakae Mukarami. *Zeami: cena e pensamento Nô*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

HARE, Tom. “Nô Changes” in BRANDON, James R. (ed). *Nô and Kyôgen in the Contemporary World*. USA: University of Hawai’I Press, 1997. (125-41).

JODELET, Denise. “Representações sociais: Um Domínio em Expansão” in JODELET, Denise (org.). *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001. (17-41).

KORITZ, Amy. “Dancing the Orient for England: Maud Allan’s The Vision of Salome” in DESMOND, Jane C (ed.). *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance (Post-contemporary Interventions)*. Durham, NC: Duke University Press, 1997. (133-51).

KAZUO, Nagao. “A Return to Essence through Misconception: From Zeami to Hisao” in BRANDON, James R. (ed). *Nô and Kyôgen in the Contemporary World*. USA: University of Hawai’I Press, 1997. (111-24).

LA REGINA, Gláucia. *Dança do Ventre: uma arte milenar*. São Paulo: Moderna, 1998.

MALTHUR, J. C. *Drama in Rural Índia*. Bombay: Asia Publishing House, 1964.

MARTIN, Randy. “Dance Ethnography and the Limits of Representation” in DESMOND, Jane C (ed.). *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance (Post-contemporary Interventions)*. Durham, NC: Duke University Press, 1997. (320-43).

MASAKI, Dômoto. “Dialogue and Monologue in Nô” in BRANDON, James R. (ed). *Nô and Kyôgen in the Contemporary World*. USA: University of Hawai’I Press, 1997. (142-53).

MATOS, Maria Izilda S. de. *Por Uma História da Mulher*. Bauru, SP: EDUSC, 2000.

NIEUWKERK, Karin Van. *A Trade Like Any Other: Female Singers and Dancers in Egypt*. Egypt: The American University in Cairo Press, 1996.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *O Trabalho do Antropólogo*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PENNA, Lucy Coelho. *Dance e Recrie o Mundo : a força criativa do ventre*. São Paulo: Summus, 1993.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário” in *Revista Brasileira de História – Representações* vol.15 nº29, São Paulo: Contexto/ANPUH, 1995. (97-106).

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

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

RANGACHARYA, Adya (trad.). *Natyasastra: English Translation with Critical Notes*. New Delhi, Índia: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 2003.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. *Bailarino – pesquisador – intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: FUNARTE: 1997.

SAADAWI, Nawal El. *A Face Oculta de Eva: as mulheres do mundo árabe*. São Paulo: Global, 2002.

SAID, Edward. *Orientalismo*. SP: Cia. das Letras, 1990.

SHARIF, KETI. *Bellydance : a guide to Middle Eastern dance, its music, its culture and costume*. Australia : Allen & Unwin, 2004.

SHAY, Anthony. *Choreographics Politics: state, folk dance companies, representation, and power*. Middletown, Conn. : Wesleyan University Press, 2002.

SIEGEL, Marcia. *Watching the Dance Go By*. Boston: Houghton Mifflin, 1977

SPENCER, Paul (ed.). *Society and the Dance: the social anthropology of process and performance*. Cambridge University Press, 1985.

TAYLOR, Joshua C. “Two Visual Excursions” in MITCHEL, W.J.Thomas (ed.). *The Language of Images*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980.(25-36).

TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

Dissertações e Teses

MOURA, Kátia Cristina “Figueiredo de. Essas Dançarinas Fantásticas e Seus Corpos Maravilhosos: existe um corpo ideal para a dança?”. Campinas, SP, 2001. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Educação, UNICAMP.

ROSE, Julie K. “The World’s Columbian Exposition: Idea, Experience, Aftermath”. Virginia, USA, 1996. Hipertextual Master’s Thesis. American Studies, University of Virginia. [online]. Disponível na Internet <<http://xroads.virginia.edu/~MA96/WCE/title.html>>.

SALEH, Magda Ahmed Abdel Ghaffar. "A documentation of the ethnic dance traditions of the Arab Republic of Egypt". New York, USA, 1979. Thesis (Ph.D), School of Education, Health, Nursing and Arts Professions, New York University.

Artigos Extraídos de revistas e periódicos

CARREIRA, ANDRÉ. "O Risco Físico na Performance Teatral" in TEIXEIRA, João Gabriel L.C.; GUSMÃO, Rita (org). *Performance, Cultura e Espetacularidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000. (41-9).

FRANKEN, Marjorie. "Farida Fahmy and the Dancer's Image in Egyptian Film" in ZUHUR, Sherifa (ed.). *Images of Enchantment. Visual and Performing Arts of the Middle East*. Cairo: AUC Press, 1998. (265-81).

GROSZ, Elizabeth. "Corpos reconfigurados". In: PISCITELLI, Adriana, GREGORI, Filomena (org.). *Cadernos Pagu: corporificando gênero*, Campinas, SP, n.14, 2000. (45-86).

LORIUS, Cassandra; ZAKI, Laila. "The duality of Egyptian dance" in *The Middle East*. London: IC Magazines, n. 220, fevereiro de 1993. (48-9).

MÜLLER, Regina Pólo. "Ritual e Performance Artística Contemporânea" in TEIXEIRA, João Gabriel L. C. (org). *Performáticos, Performance e Sociedade*. Brasília: Editora UnB / Departamento de Sociologia UnB, 1996. (43-6).

SANT'ANNA, Denise B. "As infinitas descobertas do corpo". In: PISCITELLI, Adriana, GREGORI, Filomena (org.). *Cadernos Pagu: corporificando gênero*, Campinas, SP, n.14, 2000. (235-49).

VILLAR, Fernando P. "performanceS". In: CARREIRA, André Luiz Antunes N. [et al.] (organizadores). *Mediações performáticas latino-americanas*, Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003. (71-80).

Artigos Extraídos da Internet:

CARR, Coeli. "Belly-Dance Boom". Time [online]. Disponível na internet <<http://www.time.com/time/connections/article/0,9171,1042444,00.html>> Acesso em 26 de junho de 2006.

DINICCU, Carolina Varga (Morroco). "The Ethics of Ethnic". *Morocco and the Casbah Dance Experience* [online]. Disponível na Internet <http://www.casbahdance.org/ethics_ethnic.html> Acesso em 27 de julho de 2005.

MENDES, Ana Carolina. "A dança que vemos, que nos olha" [online]. *Artigo apresentado no 13º encontro da ANPAP*, Disponível na Internet: <http://www.corpos.org/anpap/2004/textos/chtca/ana_carol_mendes.pdf> Acesso em 22/12/2004.

WATSON, Sonny. "Little Egypt – Main Page". *Dance History Archives by StreetSwing.com* [online]. Disponível na Internet <<http://www.streetswing.com/histmai2/d2egypt1.htm>> Acesso em 27 de julho de 2005.

ANEXO I

ROTEIROS PARA AS ENTREVISTAS

FICHA COMUM A TODOS OS ENTREVISTADOS:

Nome Completo: _____

Idade: _____ País de Origem: _____

Formação: _____

Meio Familiar (descrição): _____

Acessa à internet? _____ Lê livros sobre o assunto? _____

Outras fontes de informação sobre a dança do ventre? _____

Profissão: _____ Instituição: _____

Telefone: _____ Celular: _____

E-mail: _____

PERGUNTAS ESPECÍFICAS:

Perfil dos Entrevistados: Homens que estão em contato com a prática da dança do ventre.

- 1) Como você entrou em contato com a prática da dança do ventre?
- 2) O que você sabe a respeito dessa dança?
- 3) Quando assiste à dança do ventre ao que você é remetido? O que essa dança te traz?
- 4) Que imagem você tem da mulher que dança e da prática dessa dança?
- 5) Você poderia comentar a respeito de sua visão sobre a dança do ventre antes de ter contato com essa prática? Como é sua visão agora? O que mudou a partir desse contato?

Perfil dos Entrevistados: Profissionais Atuantes no Distrito Federal.

- 1) O que você sabe a respeito da dança do ventre e sua prática?
- 2) Como você entrou em contato com essas informações?
- 3) Como começou a praticar essa dança e por que se interessou em tornar-se profissional?
- 4) O que você sabe a respeito da transmissão dessa dança no mundo árabe?
- 5) E no Brasil?
- 6) O que é o chador e como se utiliza? O que é o véu e como se utiliza?
- 7) Qual a sua visão sobre a dança do ventre e quem a pratica?
- 8) Como você acha que as outras pessoas vêem a dança do ventre e quem a pratica?

Perfil dos Entrevistados: Mulheres que buscam a prática da dança do ventre.

- 1) O que você sabe a respeito da dança do ventre e sua prática?
- 2) Como você entrou em contato com essas informações?
- 3) Como começou a praticar essa dança e por que se interessou por essa prática? O que você busca com essa dança?
- 4) Qual era a sua visão a respeito dessa dança antes de começar a praticá-la?
- 5) Qual é hoje a sua visão sobre a dança do ventre e quem a pratica?
- 6) Como você acha que as outras pessoas vêem a dança do ventre e quem a pratica?

ANEXO II

ENTREVISTADOS:

Perfil dos Entrevistados: Mulheres que buscam a prática da dança do ventre.

CÓDIGO GERAL: M

Código da entrevistada: M01

Sigla do Nome: A.C.F. Idade: 36 País de Origem: Brasil

Formação: Graduação em Direito. Mestrado e doutorado em Ciência Política.

Meio Familiar: Família pequena, 4 irmãos do primeiro casamento do pai, um irmão do segundo casamento do pai. Religião da família é Protestante.

Acessa à internet? SIM Lê livros sobre o assunto?: NÃO

Outras fontes de informação sobre dança do ventre?: Internet, aulas, vídeos e convivência com as pessoas que praticam.

Profissão: Cientista Política

Código da entrevistada: M02

Sigla do Nome: M.S.S.C. Idade: 39 País de Origem: Brasil

Formação: Ensino Médio.

Meio Familiar: Não havia dança. A família era parada. Havia vontade de dançar desde a adolescência. Assistiu um filme em casa, sobre o Egito

Acessa à internet? SIM Lê livros sobre o assunto?: SIM

Outras fontes de informação sobre dança do ventre?: Internet, livros, vídeos e aulas.

Profissão: Auxiliar de Enfermagem

Código da entrevistada: M03

Sigla do Nome: F.B.R. Idade: 38 País de Origem: Brasil

Formação: Graduação em História.

Meio Familiar: Nenhuma ligação com as danças árabes.

Acessa à internet? SIM Lê livros sobre o assunto?: NÃO

Outras fontes de informação sobre dança do ventre?: Internet, vídeos e aulas.

Profissão: Professora.

Perfil dos Entrevistados: Profissionais Atuantes no Distrito Federal

CÓDIGO GERAL: P

Código da entrevistada: P04

Sigla do Nome: M.L.C. Idade: 21 País de Origem: Brasil

Formação: Ensino Médio.

Meio Familiar: Nenhuma relação com o mundo árabe ou a dança do ventre

Acessa à internet? SIM Lê livros sobre o assunto?: NÃO

Outras fontes de informação sobre dança do ventre?: Pessoas, vídeos.

Profissão: Dançarina e Artesã.

Código da entrevistada: P05

Sigla do Nome: J.R.S.C. Idade: 24 País de Origem: Brasil

Formação: Ensino Médio.

Meio Familiar: Não árabe.

Acessa à internet? SIM Lê livros sobre o assunto?: SIM

Outras fontes de informação sobre dança do ventre?: Vídeos, imagens, revistas

Profissão: Professora de Dança.

Código da entrevistada: P06

Sigla do Nome: P.A.O.C.S. Idade: 32 País de Origem: Brasil

Formação: Superior Completo. Pós-Graduação em Marketing.

Meio Familiar: Por causa de problemas de saúde sua família a matriculou no balé clássico.

Acessa à internet? SIM Lê livros sobre o assunto?: SIM

Outras fontes de informação sobre dança do ventre?: VHS, entrevistas com mulheres e homens árabes, rede de TV árabe.

Profissão: Dançarina.

Código da entrevistada: P07

Sigla do Nome: K.S.A. Idade: 28 País de Origem: Brasil

Formação: Superior Completo.

Meio Familiar: Não-árabe.

Acessa à internet? SIM Lê livros sobre o assunto?: SIM

Outras fontes de informação sobre dança do ventre?: Vídeos, revistas

Profissão: Cirurgiã-dentista.

Código da entrevistada: P08

Sigla do Nome: S.F. Idade: 23 País de Origem: Brasil

Formação: Ensino Médio.

Meio Familiar: Apoio à dança.

Acessa à internet? SIM Lê livros sobre o assunto?: SIM

Outras fontes de informação sobre dança do ventre?: Viagens Internacionais.

Profissão: Dançarina.

Perfil dos Entrevistados: Homens que estão em contato com a prática da dança do ventre.

CÓDIGO GERAL: H

Código do entrevistado: H09

Sigla do Nome: M.K.M.H Idade: 49 País de Origem: Egito

Formação: Superior Incompleto

Meio Familiar: Viveu até os 17 anos no Egito na casa dos pais.

Acessa à internet? SIM Lê livros sobre o assunto?: NÃO.

Outras fontes de informação sobre dança do ventre?: Costumes e Tradição.

Profissão: Comerciante.

Código do entrevistado: H10

Sigla do Nome: J.A.M.J. Idade: 24 País de Origem: Brasil

Formação: Ensino Médio.

Meio Familiar: Não-árabe.

Acessa à internet? SIM Lê livros sobre o assunto?: SIM

Outras fontes de informação sobre dança do ventre?: Revistas, vídeos.

Profissão: Assistente Administrativo.

Código do entrevistado: H11

Sigla do Nome: H.F.S.L. Idade: 28 País de Origem: Brasil

Formação: Bacharel em Ciência da Computação.

Meio Familiar: Não-árabe.

Acessa à internet? SIM Lê livros sobre o assunto?: NÃO.

Outras fontes de informação sobre dança do ventre?: Em casa.

Profissão: Servidor Público.

Código do entrevistado: H12

Sigla do Nome: W.V.S.D. Idade: 24 País de Origem: Brasil

Formação: Superior Incompleto.

Meio Familiar: Não-árabe.

Acessa à internet? SIM Lê livros sobre o assunto?: NÃO

Outras fontes de informação sobre dança do ventre?: Revistas, vídeos.

Profissão: Técnico em Informática.

Código do entrevistado: H13

Sigla do Nome: J.P.N. Idade: 51 País de Origem: Brasil

Formação: Licenciatura Curta em Educação Artística

Meio Familiar: Mãe influenciou o contato com as artes. Pai militar. Família grande, 10 irmãos.

Acessa à internet? SIM Lê livros sobre o assunto?: NÃO

Outras fontes de informação sobre dança do ventre?: Shows, textos publicados na internet.

Profissão: Professor e Artista Plástico.