UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E ESPORTE

A Dança do Ventre: movimento e expressão

Thais da Silva Baptista

São Paulo
2018

THAIS DA SILVA BAPTISTA

A Dança do Ventre: movimento e expressão

Dissertação apresentada à Escola de Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências.

Área de Concentração: Estudos Socioculturais e Comportamentais do Movimento Humano

Orientadora: Prof^a Dr^a Ana Cristina Zimmermann.

São Paulo

2018

Catálogo da Publicação
Serviço de Biblioteca
Escola de Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo

Baptista, Thais da Silva

A dança do ventre: movimento e expressão / Thais da Silva
Baptista. – São Paulo : [s.n.], 2018.
104p.

Dissertação (Mestrado) - -Escola de Educação Física e Esporte
da Universidade de São Paulo.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cristina Zimmerman

1. Fenomenologia 2. Dança do ventre 3. Expressão corporal
4. Corpo I. Título.

FOLHA DE AVALIAÇÃO

Autora: BAPTISTA, Thais da Silva

Título: A Dança do Ventre: movimento e expressão

Dissertação apresentada à Escola de Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências.

Data: ____/____/____

Banca Examinadora

Profa. Dra.: _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Profa. Dra.: _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Profa. Dra.: _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Dedico este trabalho a todos que mantêm a comunidade da dança oriental viva, pulsante e em movimento, pelos quatro cantos deste mundo.

Agradecimentos

Ao CNPq, pelo auxílio financeiro, que possibilitou a concretização desta pesquisa.

A minha orientadora, Prof^a Dr^a Ana Cristina Zimmermann, que me acompanha desde a graduação, por ter acreditado no potencial deste trabalho, por todos os conselhos, ajuda e, especialmente, por acreditar (junto comigo) que a Dança deve estar presente nos espaços da EEFÉ-USP. Eu não teria conseguido sozinha. Por isso, deixo aqui os meus maiores e sinceros agradecimentos por todo o apoio de sempre. Além de ser uma pessoa na qual me inspiro por muitas qualidades que vão além de seu exercício na docência.

A minha orientadora da monografia e conselheira desta pesquisa, desde seu início, Prof^a Dr^a Soraia Chung Saura, por ter aceitado o desafio do tema quando ele ainda era apenas um trabalho de Iniciação Científica. Por também levantar a bandeira da Dança dentro da Universidade e da Escola de Educação Física e Esporte. Pelo engajamento na luta feminista, através de diversas frentes. E pela aproximação sempre amigável com os alunos, desde a graduação, mostrando que é possível desenvolver pesquisas cheias de criatividade, vivacidade e interesse real pelo que se estuda.

Às professoras que aceitaram compor a banca do meu exame de qualificação e defesa, Prof^a Dr^a Ida Mara Freire e Prof^a Dr^a Elcie Salzano Masini, por todos os conselhos, contribuições e sugestões. Pelo rigor, atenção e carinho para com este trabalho.

Ao programa europeu de bolsas de intercâmbio Erasmus+, que me possibilitou realizar um intercâmbio de seis meses em Brno, República Tcheca, aprendendo com professores e colegas incríveis, de todo o mundo, na *Masaryk University (MUNI)*. Nada substitui o aprendizado e as experiências que tive durante esses meses vivendo, pela segunda vez, fora do Brasil, numa cidadezinha da Morávia do Sul.

A minha família, pela compreensão de minhas ausências, pela tensão dos últimos dias antes da entrega da versão final e também pelo apoio incondicional a cada abraço, recado, conversa, conselho. Pelo suporte, sempre que precisei. Devo muito a vocês, por quem sou e por tudo o que pude realizar até aqui.

Ao meu melhor amigo e (agora) esposo, Henrique Dantas, por ter brilhado os olhos por essa pesquisa, desde quando nos reencontramos nessa vida há, mais ou menos, um ano atrás – e o casamento ainda nem estava em nossos planos. Por ter acreditado, às vezes mais

do que eu mesma, na força deste texto. Por estar ao meu lado nas longas noites de escrita, leitura e finalizações. Por todos os cafés filosóficos que dividimos nos intervalos dos estudos, e pelo auxílio na confecção das fotografias e vídeos desta pesquisa.

Aos colaboradores desta pesquisa, bailarinas e bailarinos, a quem admiro muito. Foi uma honra poder aprender um pouco mais com cada um. São pessoas como vocês que me fazem fortalecer a esperança numa dança cada vez mais livre, viva e verdadeira.

A minha professora de dança e amiga, Gabriela Nogueira (Mahaila El Helwa), por compartilhar seus sonhos comigo e me ensinar que a dança é sempre um caminho inacabado e, por isso, tão encantador. Por todo o aprendizado, amizade, carinho e inspiração.

Aos meus amigos da dança e da vida, que caminham comigo, mantendo a alegria, leveza e o riso nos meus dias.

“[...] Uma folha tranquila verdadeiramente habitada, um olhar tranquilo surpreendido na mais simples das visões, são operadores de imensidão. Essas imagens fazem crescer o mundo, crescer o verão.”

Gaston Bachelard

RESUMO

BAPTISTA, Thais da Silva. **A Dança do Ventre: movimento e expressão**. 104 p. Dissertação (Mestrado em Ciências) - Escola de Educação Física e Esporte, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2018.

Praticada há séculos no Oriente Médio e recentemente conhecida pelos ocidentais, a dança do ventre vem ganhando espaço na vida de mulheres do mundo todo. Entretanto, para além dos limites das escolas e eventos, as noções sobre dança do ventre se baseiam em fantasias, por vezes restritas, sobre a cultura árabe e, numa visão limitada sobre sua prática. No Brasil, são poucas as investigações no âmbito acadêmico que nos auxiliam a entender o que leva tantas mulheres a se envolverem com a dança do ventre, mantendo vivas suas tradições, em realidades que se distanciam, geográfica e culturalmente, das raízes desta dança. O objetivo geral desta pesquisa é investigar fatores relacionados ao movimento humano presentes na dança do ventre, levando em conta seus aspectos simbólicos e expressivos. Os objetivos específicos são: investigar o contexto histórico e cultural relacionado à origem e difusão da dança, e identificar os movimentos contidos na prática e seus fatores de religião e hereditariedade, por meio de uma perspectiva simbólica. Por essa razão, a abordagem para este projeto é de raiz fenomenológica para a compreensão da dança em termos gerais, como movimento visível e qualitativo, aprofundada na fenomenologia da imaginação para pensar a dança do ventre, especificamente. O trabalho apresenta uma revisão bibliográfica sobre a temática da dança e um estudo da experiência que conta com entrevistas, imagens e registros da pesquisa de campo. O texto final estabelece o diálogo entre o material proveniente de pesquisa de campo e o referencial teórico.

Palavras-chave: fenomenologia; dança; feminino; corpo.

ABSTRACT

BAPTISTA, Thais da Silva. **The Belly Dance:** movement and expression. 104 p. Dissertação (Mestrado em Ciências) - Escola de Educação Física e Esporte, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2017.

Practiced for centuries in the Middle East and recently known to Westerners, belly dancing has been conquering space in the lives of women around the world. However, beyond the limits of schools and events, the notions of belly dancing are based on fantasies, sometimes restricted, about arab culture and in a limited view of its practice. In Brazil, there are few academic studies that help us to understand what leads so many women to become involved in belly dancing, keeping their traditions alive, in realities that are geographically and culturally distant from the roots of this dance. The general objective of this research is to investigate factors related to human movement present in the belly dance, taking into account its symbolic and expressive aspects. The specific objectives are: to investigate the historical and cultural context related to the origin and diffusion of dance, and to identify the movements contained in the practice and their factors of re-union and heredity, through a symbolic perspective. For this reason, the approach of this project is phenomenological to understand dance in general terms, as a visible and qualitative movement, deepened in the phenomenology of imagination to think belly dance specifically. This work presents a bibliographical review on the theme of dance and a study of the experience that counts on interviews, images and records of the field research. The final text establishes the dialogue between the material coming from the field research and the theoretical reference.

Keywords: phenomenology; dance; feminine; body.

1. SUMÁRIO

1. MEMORIAL	11
1.1. Prelúdio.....	11
1.2. A roupa azul.....	12
1.3. Um salto no tempo e alguns desvios	14
1.4. “Ela estuda na USP”	16
1.5. Emancipação.....	19
1.6. A pesquisa, a dança e combinações imprevisíveis.....	21
2. INTRODUÇÃO	29
2.1. Objetivo Geral.....	37
2.2. Objetivos Específicos.....	37
3. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	39
3.1. Entrevistas	40
3.2. Diário de Campo e Materiais Complementares	41
3.3. Estrutura do Texto.....	42
4. PREPARANDO O PALCO	43
4.1. O Escuro e o Palco	43
4.2. Sobre a Dança	44
4.3. Sobre a Fenomenologia	47
4.4. Sobre a Fenomenologia e a Dança	50
5. ABERTURA	52
6. PRIMEIRO ATO	53
6.1. UM POUCO DE HISTÓRIA... ..	53
7. SEGUNDO ATO	62
7.1. A MENINA-MOÇA.....	62
7.2. A VIAJANTE	71
7.3. A ATRIZ	84
7.3.1.A borboleta dourada.....	87
7.4. A MÃE	92
7.4.1.Feminino: Liberdade e Resistência	93
7.4.2.O improviso	96
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
9. REFERÊNCIAS	102
10. ANEXOS	105

MEMORIAL

Prelúdio

Minha história com a dança do ventre teve, como a de tantas outras bailarinas¹, seu ápice quando a famosa novela “O Clone” foi lançada na televisão pela Rede Globo em 2001. Eu tinha apenas oito anos de idade, o que foi suficiente para que eu me encantasse com a dança do ventre e com a cultura árabe. Antes disso, o que eu sabia sobre o Oriente se baseava no que eu via em livros, desenhos e animações como o Alladin, produzido pela Walt Disney em 1992 e o Príncipe do Egito, de 1998. Não sabia muito bem como era o Oriente na vida real, mas os desenhos me alimentaram fantasias muito bonitas. A mistura de cores sempre vivas nas roupas das bailarinas, os cenários desérticos, a música e os costumes eram chamarizes de um mundo que eu não conhecia muito bem, mas que me despertava imensa curiosidade. “Onde? Quando? Por quê? Quem são?” era a natureza das perguntas que fazia com frequência aos mais velhos para saber se aquilo tudo era mesmo de verdade. Até onde me recordo, sempre me encantei com povos distantes, que viviam de maneiras distintas das nossas. Nunca entendi (até hoje tenho minhas dúvidas) sobre quem é que dita as regras disso tudo num mundo tão grande – como devemos nos comportar, como devemos agir, o idioma que devemos falar, os livros que devemos ler, a comida que temos de comer, a religião que devemos seguir e por aí vai. E talvez, eu saiba exatamente de onde vem essa mania de questionar a ordem das coisas.

Por parte de pai, sou neta de dona Josefa. Nascida na Bahia e criada no Piauí. Seu pai, meu bisavô, de espírito aventureiro e motivado pelo medo da fome e da seca, tinha como sonho de vida, morar no estado de Goiás. Pois lá se foi a família toda: minha avó, seus irmãos (contando com um pequeno, ainda de colo), meu bisavô e minha bisavó, a caminho de Goiás, numa jornada que durou quase um ano inteiro. O único meio de transporte do qual eles dispunham eram as caronas em carroças e paus-de-arara que encontravam pelo

¹ Neste trabalho, utilizei os termos “bailarina” e “dançarina” como equivalentes, já que durante minha experiência na dança, percebi que ambos são utilizados. Há quem diga que “dançarina” é o termo para amadoras e “bailarina” remete àquelas que dançam profissionalmente, mas também há quem critique essa atitude, pois a palavra se relaciona mais diretamente às bailarinas do ballet clássico. “Dançarina” aparece constantemente nas traduções de textos em língua estrangeira para o português, inclusive para dançarinas profissionais. Portanto, utilizei os termos como equivalente sem entrar no mérito de discutir a hierarquia entre eles.

caminho e a força de suas próprias pernas. Trabalhando e dormindo de fazenda em fazenda, finalmente chegaram em Goiás em 1945, onde minha avó viveu os anos de sua adolescência. Mas para ela, o mundo já havia ficado pequeno demais, ali na roça. Queria mais. Queria viver em São Paulo. A cidade das oportunidades, da qual todos comentavam. Nessa altura, contava com 17 anos e um noivado arranjado pelo seu pai, com um fazendeiro mais velho (e supostamente, mais abastado). Correndo contra o tempo, alterou documentos para se tornar maior de idade e desfez o noivado, mesmo a contragosto da família; fez suas malas e partiu para a segunda grande jornada da sua vida, sozinha. De cidade em cidade, trabalhou como pajem – termo que equivaleria a uma mistura entre empregada doméstica e babá (quando necessário) – na casa de muitos “doutores”, como ela mesma costuma dizer. Até que, finalmente, chegou à São Paulo, carregando em sua mala tudo o que tinha junto com uma porção de sonhos. Daí para frente, a história conta com muitas aventuras de uma moça de interior vivendo na cidade grande, um romance que durou uma vida toda – o casamento com meu avô, 3 filhos, e atualmente, 1 neto e 2 netas, sendo eu, a mais velha. Desde criança, escuto estas histórias em detalhes durante longas tardes de conversa, acompanhadas de nossos comes e bebes tradicionais: um lanche ou um bolo acompanhado de vitamina de manga com aveia, como só ela sabe fazer. Sua casa é repleta de lembranças dos lugares por onde passou: uma fotografia, uma pedra, uma peça de artesanato... Por todos os lados tenho chances de prolongar nossas conversas perguntando a história de algum objeto ainda desconhecido. Minha avó sempre me inspirou a ter esse espírito curioso e inquieto, que vive em movimento, que nunca está satisfeito no sentido de sempre desconfiar que ainda exista mais por ser dito, por ser descoberto e principalmente, vivido. Por nossas semelhanças e proximidade, até hoje, sou chamada de “Zefinha” pelos meus pais em determinadas situações. Talvez tenha sido minha avó, a minha primeira inspiração para ser pesquisadora. E foi na casa dela que, durante minha infância, apaixonei-me pelo meu fenômeno de estudo.

A roupa azul

Quando criança, todos os dias depois da escola, passava as tardes na casa da minha avó Zefa. Mesmo já aposentada, ela continuava com alguns trabalhos de costura por prazer. Vê-la todos os dias, sentada em frente à máquina de costura, despertou em mim a vontade

de aprender a costurar também. Primeiro, ela me ensinou a costurar com linha e agulha e a fazer cortes nos tecidos. Tempos depois, me ensinou a costurar com a máquina manual antiga que ficava na sala. Para isso, eu pedia a ela os retalhos de tecidos que não fosse mais usar. O saco destes retalhos ficava dentro do seu guarda roupas, no canto esquerdo. Numa tarde como estas, além do saco de retalhos, encontrei um pacote de plástico guardado no fundo do armário, com um pedaço de tecido azul muito brilhante escapando por um rasgo que havia na embalagem. Curiosa como sempre, abri o pacote e tive uma surpresa: uma roupa de dança do ventre se desenrolava bem ali, na minha frente. Eu mal podia acreditar que segurava nas mãos aquilo que, a esta altura, não era só uma roupa, era todo aquele mundo que eu conhecia apenas pela tela da televisão, materializado diante dos meus olhos. Era um tecido azul bonito e leve, bordado com miçangas douradas e azuis – algumas redondas e algumas em formato de gota, que dispostas em conjunto, formavam pequenas e delicadas flores. Apressei-me em perguntar a minha vó de onde vinha aquela roupa e a quem pertencia. Ela me contou que conhecia uma moça que praticava dança do ventre escondida da mãe (que era contra a prática da dança por motivos religiosos), e que aquela roupa já estava lá há algum tempo... Ela me contou que a garota foi obrigada pela mãe a se afastar da dança, e por isso não quis levar a roupa para casa, como uma forma de não ficar lembrando da frustração de não poder mais dançar. Sabendo disso, passei a encarar aquele tecido azul de outra forma: pensava em quantas expectativas foram criadas sobre ele e o julgamento injusto que foi feito sobre seu potencial, mesmo sendo tão bonito. Essa história não fazia o menor sentido para mim, afinal, por que uma mãe proibiria algo assim? Eu ainda era muito imatura para entender que havia vários fatores relacionados a esse tipo de atitude, que variavam desde questões religiosas até uma interpretação leiga e distorcida (algumas vezes, tipicamente machista) da dança do ventre.

Dias depois, sem esperar por isso, a moça da qual minha avó havia me contado a triste história foi visitá-la. Coincidentemente, eu estava lá. Estava na hora e no lugar certos. Minha avó foi logo comentando que eu havia visto a roupa e que fiquei encantada, desculpando-se por ter me contado toda a situação. Pensei que, quando ela soubesse disso, a moça iria no máximo abrir um sorriso para mim, achando bonitinha minha admiração pela roupa, e depois a levaria embora – afinal, ela havia percebido que com 8 anos de idade, era bem capaz que eu vestisse a roupa, saísse pela casa brincando e fazendo o maior estrago. Mas, na verdade, ela me surpreendeu quando disse: “Você quer essa roupa para você?”. Isso era praticamente impossível! Como alguém poderia se desfazer assim tão fácil

de uma roupa daquelas? Não hesitei, respondi logo com um sorriso esperançoso: “Quero!”. E foi assim que ganhei minha primeira roupa de dança do ventre. Obviamente que o tamanho era bastante desajustado, afinal, essa moça tinha cerca de 10 anos de idade a mais que eu. Mas dentro daquelas lantejoulas, miçangas e retalhos de musseline azul, eu me sentia a maior bailarina do mundo!

E foi assim que meu primeiro passo foi dado. Foi exatamente quando ganhei minha roupa azul, ainda criança. Mas infelizmente, na época, era raro encontrar escolas com o curso de dança do ventre pela região (especialmente para crianças). Então, contentei-me em realizar performances caseiras e completamente amadoras com a minha prima, Valdina, que cuidou muito de mim durante minha infância e morava com a minha avó nesse período. Ela foi minha “fada madrinha”, a prima mais velha que alimentava minha imaginação e me ajudava a realizar meus planos mirabolantes. Criávamos diversos cenários para nossas brincadeiras em seu quarto. Tudo era feito à mão, com muita música, canetas coloridas, fita adesiva, cartolinas, papel crepom e tudo o que estivesse ao nosso alcance. Todos os dias, eu a esperava chegar do trabalho, ansiosamente, para construirmos o cenário (me lembro de três: a floresta encantada, o Egito e a praia) e fazermos mais um de nossos “ensaios” ao som das músicas da Enya ou mesmo as faixas do próprio cd de O Clone, com músicas árabes e internacionais. Eram sempre as mesmas músicas e era pura diversão! Era também com ela e com a minha avó que assistíamos, religiosamente, todos os episódios da novela, até que meus pais chegassem para me buscar e ir para casa. Foi assim que tudo começou, mas eu só descobri que esse foi o começo, de fato, mais tarde.

Um salto no tempo e alguns desvios

O tempo passou, e com ele muita coisa mudou. A roupa azul ficou guardada, assim como os meus planos de aprender dança oriental. Mesmo já adolescente, ainda era uma realidade muito distante por conta da pouca oferta de escolas próximas a minha casa que ensinassem a modalidade a um preço acessível. Então, com 13 anos, acompanhando a maioria das minhas amigas, comecei aulas de jazz na escola. Não havia esquecido a dança do ventre, mas como o jazz me apareceu como uma oportunidade bastante viável (projeto dentro da escola, com as amigas), resolvi tentar. Durante um ano, fiz parte de vários círculos de amizade através do jazz, alguns que duram até hoje.

Minha experiência com o jazz foi interessante e, em minha opinião, necessária. Foi durante esse tempo que desenvolvi melhor o controle e consciência do meu corpo, aprendi técnicas de giro, melhorei minha flexibilidade e postura, fatores que me ajudaram mais tarde na dança do ventre. Mas, no fundo, eu sabia que meu lugar não era ali. Sempre me senti mais desastrada e menos focada do que a maioria das meninas. Fiquei muito mais pelas amizades e pelo prazer de dançar do que por me sentir adequada àquela modalidade. Terminada a 8ª série, mudei de escola, e com isso, fui obrigada a abandonar os treinos de jazz. Era impossível parar, em absoluto, com a dança. Ela havia se tornado minha rotina pessoal e corporal – tínhamos aulas três vezes por semana, de aproximadamente 2 horas e meia. Como eu sabia que não poderia mais participar do jazz, porque era um projeto fechado da escola antiga, resolvi buscar outra dança. Dessa vez, eu escolhi aquela que fazia meus olhos brilharem: a dança do ventre, finalmente.

Essa decisão deu início a uma nova etapa da minha vida (sem exagero), porque a dança do ventre, diferente do jazz, teve outro significado para mim. Eu comecei a participar das aulas numa escola de dança com diversas modalidades (dança do ventre, ballet, jazz, dança de salão, flamenco). Eu jamais faltava, e sempre chegava antes do horário para ficar ensaiando em frente ao espelho enorme da sala de aula (mesmo sem dominar quase nada de técnica). Quando eu me defrontava no espelho, era como se dissesse para mim mesma: “Estou realmente fazendo aulas de dança do ventre”. Sem dúvida alguma, esses minutos pré-aula aumentavam muito minha ansiedade, de maneira positiva, para a chegada da professora e a realização da aula. E, quando a professora Bia chegava, eu suspirava fundo, prestando uma atenção minuciosa a cada detalhe de seu caminhar, sua postura, a forma de movimentar os braços, de se comunicar com as alunas e funcionários da escola, pensando se algum dia eu também seria observada assim, como exemplo para bailarinas mais novas e se eu seria capaz de ensinar aquela arte que, para mim, era a mais bonita de todas. Minhas aulas eram às terças-feiras e eu lembro até hoje, inclusive, o perfume (não me refiro apenas ao nome, mas ao cheiro propriamente dito) que eu usava especialmente neste dia da semana. É engraçado como nossa memória guarda esses detalhes tão bem... Lá eu permaneci durante 1 ano, meu primeiro ano de dança do ventre. Na minha primeira apresentação num palco de teatro, usei (finalmente) minha roupa azul e guardo as fotos desse dia com imenso carinho, até hoje. Tudo era muito simples, eu mal sabia me maquiar ou me produzir como faço hoje, sendo professora e bailarina profissional. Mas lembro de

me divertir e sorrir muito. Todas as lembranças que tenho dessa época são cheias de bons momentos.

Depois disso, minha professora precisou se afastar das aulas por conta da gravidez e continuou com as aulas apenas em sua casa, um espaço só dela e exclusivo de dança do ventre. Por conta disso, e pelo vínculo que havíamos criado, eu a acompanhei e continuei assistindo às aulas em sua escola. Depois do nascimento de sua filha, as dificuldades aumentaram no que diz respeito aos horários de aula e a responsabilidade de equilibrar a rotina de mãe e professora. Por alguns meses, ela interrompeu as aulas e não tinha previsão de quando voltaria, mas eu sempre desejava que fosse o mais rápido possível. Nesse intervalo, busquei aulas externas com outras professoras, mas não me senti à vontade com nenhuma. Voltei para as aulas da Bia em 2009. Parei apenas na véspera do vestibular em 2010 e durante o primeiro semestre de faculdade (2011). No segundo semestre de 2011, retomei o ritmo das aulas e tive a oportunidade de abrir uma turma de alunas em sua escola em 2013, onde trabalhei por um ano até receber a notícia de que havia sido aprovada, com bolsa, para meu primeiro intercâmbio acadêmico. Mas essa já é outra história.

“Ela estuda na USP”

A escolha pela graduação em Educação Física esteve, de certa forma, ligada à dança. Durante o curso pré-vestibular, minha pretensão era totalmente diferente: cursar Arquitetura. Grande influência nessa escolha foi minha mãe, que sempre sonhou ser arquiteta, mas nunca teve condições financeiras para isso (hoje, ela é pedagoga). Desde pequena, ela me mostrava seus desenhos amadores, mas muito bem feitos. Como consequência, eu me empenhava em aprender a desenhar como ela desde criança. Até hoje me arrisco com os desenhos e tenho vários deles guardados, de várias épocas diferentes. Desenhar, para mim, também é uma terapia e um passatempo dos melhores. Baseio-me no que Valéry (2012, p. 113) diz sobre isso:

[...] o desejo de formar mais minuciosamente a imagem esboçada na mente faz pegar o lápis, e eis que tem início uma estranha partida, às vezes furiosamente conduzida, na qual esse desejo, o acaso, as recordações, a ciência e as facilidades desiguais que se encontram na mão, na ideia e no instrumento se combinam, realizam trocas cujos traços, sombras, formas, aparências de seres e lugares – a obra, enfim – são os efeitos mais ou menos felizes, mais ou menos previstos...

Sempre achei fascinante a ideia de ter uma folha em branco nas mãos, pronta para receber infinitas possibilidades de traçados que formarão algo novo, único e pessoal. É o retrato feito por mim do que vejo no mundo, com todas minhas potencialidades e limitações. Por isso que até o 2º colegial, eu pensava em ser arquiteta. Essa seria uma grande chance para aprender a transportar minhas ideias do papel para o mundo real, materializado no espaço. Meu grande problema foi quando percebi que tinha muita dificuldade com matérias exatas, ainda na escola. Eu sabia que no curso de Arquitetura eu teria de estudar cálculo, portanto, era esperado que minha relação com a matemática fosse, no mínimo, amigável. Mas, isso nunca aconteceu. Até hoje não sei explicar muito bem as razões desse desencontro entre nós duas (eu e a senhora Matemática). Penso que, em partes, isso se deva ao grande empenho que minha mãe aplicou em me ensinar a gostar mais das letras do que dos números desde pequena. E quando falo “grande”, não é exagero. Ela inventava músicas e histórias sobre a formação do alfabeto – para me ensinar a diferença entre a família das vogais e consoantes, as diferentes roupas que usavam (letra de mão e letra de forma) e como eles “casavam” entre si para formar as sílabas. Com cinco anos de idade, eu já lia e escrevia. E adorava fazer as duas coisas. Gosto até hoje. Por outro lado, era um tormento me concentrar em resolver cálculos e mais cálculos na época da escola. Sempre me interessei e me dedicava facilmente às disciplinas ligadas às Humanidades ou à área de Biológicas.

Comecei a fazer cursinho já no 2º colegial, porque a exigência em casa, dos meus pais, era de que eu passasse direto no vestibular, sem intervalo entre escola e universidade. Por isso, fiz um ano a mais de cursinho, por garantia, adiantada em relação à maioria dos meus colegas. Por ironia do destino, nesse mesmo ano, conheci e me aproximei de muita gente envolvida com a Educação Física. Minha antiga professora de jazz, meu ex-padrasto, meu professor da escola... Este último fazia mestrado na EEFÉ e eu me lembro até hoje como eu o admirava quando ele me contava sobre os laboratórios, mesmo sem eu entender direito para que eles serviam. Curiosa como qualquer estudante de ensino médio (ainda mais fazendo cursinho pré-vestibular), eu vivia perguntando a essas pessoas como era o curso de Educação Física, porque embora eu estivesse quase certa de cursar Arquitetura, a saudade da dança e a vontade de poder ter mais tempo e condições para me dedicar a estudar o movimento e o corpo humano (com foco na dança) falavam mais alto dentro de mim. Eu ouvia histórias contadas com tanto entusiasmo sobre o curso que, dentro de mim, começou a despontar uma vontade escondida lá no fundo, de conhecer mais sobre a área.

Afinal, parecia um curso (e hoje tenho certeza disso) que muitas pessoas escolhiam por paixão. Mas, claro que, jamais trocaria a Arquitetura por nada! Afinal, Educação Física, como as pessoas diziam na época, não precisa estudar, “é só jogar bola” ou treinar para ter um corpo legal.

O ano se foi e, com ele, minha certeza de saber o que queria fazer da vida. No cursinho, conheci tanta gente diferente que era difícil pensar em fazer uma coisa só. Cada profissão, cada curso, parecia ter um charme próprio. Além disso, eu estava participando ativamente das apresentações e eventos da escola de dança da Bia, o que me fez conhecer várias profissionais diferentes. Muitas delas, formadas em Educação Física. Eu, definitivamente, me senti dividida, pois tinha um padrasto que me animava muito para fazer o curso e exemplos notáveis de professoras de dança do ventre com a formação em Educação Física (embora não seja a maioria). Foi uma época complicada porque eu nem imaginava em como poderia falar para minha mãe que estava pensando em deixar todo o sonho de ser arquiteta para ser uma profissional da Educação Física. Nem eu acreditava que estava pensando nisso... Eu, assim como milhares de pessoas por aí, tinha uma visão muito deturpada do curso e não queria admitir que ele era uma das minhas possíveis escolhas. Mas, depois de um tempo, analisando prós e contras, decidi, de uma vez por todas, que era isso mesmo que eu faria. Embora eu já previsse que não teria apoio nenhum para isso, resolvi contar a notícia aos meus pais. Meu pai, inicialmente, achou que era brincadeira, que era uma decisão instável, coisa de adolescente... Mas depois que percebeu que era sério, ficou desacreditado. A preocupação era financeira: “De que você vai viver fazendo Educação Física?”. Eu, mesmo sem saber o que responder, mantive firme a minha posição. Eu pouco sabia ainda o que faria para sobreviver mesmo... Para contar a minha mãe foi um pouco mais difícil. Precisei da ajuda do meu padrasto. Contei a situação a ele, que me entendeu, e até perguntou se era isso mesmo que eu queria. Ele queria ter certeza de que a decisão era minha e não apenas reflexo de qualquer idealização do curso que eu fiz baseada no que ele me contava. Ele mesmo me falou das vantagens e desvantagens de fazer essa troca. Por fim, decidi contar a minha mãe. Ela ficou surpresa e disse que isso era coisa do momento, que era por conta do meu maior envolvimento com a dança naquela época e, que uma hora iria passar. Não passou... Ela ficou cada vez mais preocupada quando percebeu que eu estava firme na decisão, porque mudar de opção radicalmente durante o cursinho poderia alterar minha rotina de estudos. Demorou um tempo e precisei de muitas conversas para convencê-la de que era isso mesmo que eu queria e que não iria

mudar. Quando ela finalmente se convenceu da mudança, passou a me apoiar em todas as decisões relacionadas aos estudos e à dança. Houve, é claro, certa resistência no início, mas quando ela aceitou, o apoio que recebi foi incondicional. Meu pai demorou um pouco mais, talvez porque tenhamos uma convivência menos próxima do que a que eu tenho com a minha mãe. Ele só acreditou, de fato, quando eu passei no vestibular e fiz minha matrícula na EEFÉ. Depois disso, tudo ficou mais fácil no que diz respeito ao apoio que eu recebi dele e da minha família, de modo geral. É ironicamente engraçado, porque enquanto Educação Física, o curso era pisoteado por cada um que descobria que eu deixaria a Arquitetura para trás. Mas, quando se fala de USP, está tudo bem. Quando outras pessoas perguntavam aos meus pais sobre minha faculdade, a resposta era imediata: “Ela estuda na USP”, só depois é que explicavam: “Ela faz Educação Física”. Eu achava engraçado e triste ao mesmo tempo. Mas entendia a posição deles em ainda não aceitar muito bem que a futura arquiteta havia se tornado a futura profissional de Educação Física. Tudo era novo, inclusive para mim. Ainda bem que hoje, as coisas são diferentes. Apesar de eu ter um imenso orgulho pessoal disso, prefiro não enfatizar o nome USP acima do nome do meu próprio curso, a não ser que realmente perguntem. Era minha maneira discreta de protestar contra essa pose de ser aluno USP (inatingível, poderoso, magnífico) que muitos mantêm depois que entram. Sempre tive na cabeça que a melhor maneira de honrar sua posição dentro de uma universidade como a USP era dando o melhor de si nos estudos, e não enchendo a boca para dizer que conseguiu entrar enquanto outros colegas ficaram de fora. O único momento em que destacar o nome USP foi uma euforia para mim foi durante meu primeiro ano de faculdade, na minha fase de “bixete”. Depois disso, entendemos que fazemos parte de algo muito maior e que ser apenas aluno não quer dizer nada sobre sua capacidade, e que existem desafios muito maiores do que ser aprovado pela FUVEST.

Emancipação

Quando entrei na faculdade, estava parada com a dança. A primeira oportunidade para voltar à ativa foi no primeiro semestre da faculdade, quando minha antiga professora de jazz me convidou para ministrar aulas de dança do ventre no estúdio de danças que ela havia aberto. Mesmo achando que ainda não estava totalmente preparada para assumir uma turma como professora, acabei aceitando a proposta e comecei a dar aulas de dança. Como,

nessa época, morava em Mairiporã com minha mãe e meu padrasto, precisava ir de trem e ônibus todos os sábados para assumir as aulas no estúdio (assim como fazia de segunda à sexta para ir à EEFE). No primeiro dia, quando cheguei, percebi que o desafio era bem maior: uma professora já havia trabalhado na escola, mas seu desempenho foi bem abaixo do que o estúdio precisava. Das 13 alunas iniciais, restou apenas 1. Essa mesma aluna, que tinha por volta de 10 ou 11 anos de idade, no primeiro dia de aula, me pediu para não ir embora como a outra professora, porque ela amava dançar e não queria ficar sem aulas novamente. Isso me cortou o coração... Mas também me deu mais forças para me organizar e me inspirar a fazer o grupo crescer no estúdio. Com o tempo, o grupo foi crescendo. Nossa turma estava com 7 alunas regulares, sendo duas delas minhas primas que sempre foram minhas “cobaías” na dança. Os planos estavam a todo vapor, com o objetivo de participarmos de inúmeros eventos e mostras de dança. Tudo correu bem até o final dos três primeiros meses. Certo sábado, chegando à escola para mais um dia de aula, avistamos caminhões de mudança estacionados na garagem do estúdio e carregadores transportando os imensos espelhos que costumavam ficar fixados nas paredes da sala de aula. A primeira impressão era de que uma reforma estava sendo feita, mas na verdade, a notícia era pior: a Fernanda, minha antiga professora, me chamou de canto e contou, muito decepcionada, que não conseguiu administrar o aluguel e as despesas do estúdio. Ela me abraçou, me agradeceu e pediu desculpas. Depois disso, pediu que eu desse o aviso às alunas (que até então, estavam sem entender nada). E foi assim que a Trinity (nome do nosso estúdio) afundou-se em dívidas e deixou de existir. Essa situação, apesar de triste, me ensinou a necessidade recorrente de aprendermos um pouco de tudo. A própria Fernanda me dizia que não sabia administrar muito bem, pois não tinha noções básicas de controle de gastos e investimentos. Ela apenas havia trabalhado como professora de dança e, impulsionada por seu sonho, resolveu abrir, sozinha, sua própria escola. Infelizmente, o mundo artístico é assim, instável. Nosso público nunca é garantido. E assim, numa ocasião como essa, em que somos pegos “de calças curtas”, não tem jeito: as portas se fecham.

Com o fechamento da Trinity, passei a procurar escolas novas pela região onde morava, em Mairiporã. Por ali, não encontrei nenhuma escola que tivesse, especificamente, a dança do ventre. A dança me fazia muita falta, novamente... Fiquei até o final do primeiro ano da faculdade fazendo aulas experimentais em várias escolas diferentes (inclusive na própria EEFE), mas não me adaptei a nenhuma. No início do ano seguinte, passei a morar na casa dos meus avós (em Pirituba), já que ficava mais perto da faculdade,

em São Paulo. Aproveitei a vantagem da nova morada e decidi que não dava mais para perder tempo. Embora tivesse minhas dúvidas, por conta de diversas mudanças visíveis na estrutura do pessoal da escola, retornei à escola da Bia depois de pouco mais de 1 ano afastada (somando a época de cursinho e o primeiro ano da faculdade). Fiz uma aula experimental e entrei direto na turma Avançada, com antigas colegas de dança. Fiquei muito feliz de rever algumas amigas e companheiras de palco quando retornei. No entanto, eram poucas as que restaram da “velha guarda”; a escola e as alunas haviam mudado muito em comparação com a época em que eu saí.

Para me atualizar mais rapidamente ao mundo da dança, além das aulas regulares, comecei a me inscrever em campeonatos e festivais de dança que envolviam concursos em diversas categorias. Queria aumentar meu repertório de experiências e também me dedicar a uma rotina de treino mais pesada que os concursos naturalmente exigem. Deu certo! E a partir daí, comecei a conhecer mais e mais profissionais que me inspiravam a continuar estudando, dia pós dia. Tornei-me mais independente em termos de aprendizado e experiências fora da escola. Fazia workshops de outros professores, assistia a espetáculos de outras escolas e fui, aos poucos, descobrindo um mundo muito maior que existia para além do espaço da escola onde dei meus primeiros passos.

A pesquisa, a dança e combinações imprevisíveis

No mesmo ano, dei início ao primeiro projeto de iniciação científica na EEFÉ, na área de controle postural. Minha entrada nesse universo foi totalmente inesperada. Certo dia, depois da aula, fui convidada pelo Professor Dr. Luis Augusto Teixeira (que mais tarde, foi meu orientador) a fazer parte de um de seus projetos. Ele disse ter notado minha facilidade com a disciplina e meu interesse pelo assunto nas aulas que ministrava na graduação. Eu pouco entendia como esses assuntos eram tratados dentro do laboratório, mas mesmo assim, aceitei conhecer para saber mais sobre a proposta. Decidi arriscar e experimentar mais uma vivência. Entrei num projeto que já estava em andamento. Minha função foi de colaborar com a redação e as coletas do trabalho de pesquisa de uma das doutorandas do laboratório. Comemorei demais quando recebi a aprovação da bolsa pela FAPESP. Inspirei-me para começar as coletas e a longa redação. Como aluna de IC do laboratório, fiz muitos amigos e colegas. Participamos, juntos, de diversos eventos como simpósios e

congressos (CIC, SIICUSP, Congresso Brasileiro de Comportamento Motor). Foram as primeiras vezes que participei de congressos e, logo de cara, apresentei pôsteres e fiz apresentações orais. Nunca imaginei que faria isso tão cedo. Foram desafios que aumentaram minha confiança e responsabilidade em apresentar minha própria pesquisa. Também foram grandes e belas oportunidades de conhecer outros alunos pesquisadores e as pesquisas que estão em andamento em outras universidades (sobre as mais diversas áreas de estudos). Costumo dizer que foi o Professor Luis quem, inicialmente, me ensinou o rigor e a disciplina necessários para se fazer pesquisa. Mas, ainda assim, tinha receio de não estar pesquisando na área que queria. Eu observava com muita admiração alguns dos pós-graduandos e colegas de laboratório (exemplares) que se dedicavam a sua pesquisa com muito afinco porque realmente gostavam. E com eles, aprendi muito. Mesmo assim, embora tudo conspirasse ao meu favor, lá no fundo, eu sabia que não estava no lugar certo, ainda. Isso me angustiava. Até que fiz a disciplina “Dimensões Antropológicas da Educação Física”, com a Professora Dr^a Soraia Chung Saura, no quarto semestre. Essa disciplina me fez questionar a construção da minha formação durante minha graduação e despertou várias inquietações dentro de mim. De certa forma, nada estava radicalmente fora do lugar, mas eu tinha plena consciência de que poderia estar mais confortável e feliz, pesquisando e estudando o que eu realmente amo, muito embora a Dança não constasse na grade de disciplinas da graduação. Foi nesse mesmo momento que conheci, através da Valéria (querida Val), as pesquisas em andamento no CESC. A empolgação foi tanta que, eu fiquei aos prantos para acabar logo minha primeira iniciação científica e já dar início a uma segunda. Chegando ao final do período do meu projeto, passei por uma fase de estresse inigualável e estava ansiosa por mudanças. Mantive a calma e pus a mão na massa. A redação foi bem mais tranquila do que eu esperava. Meu orientador e a minha co-orientadora (hoje, Dr^a Marina) foram meus alicerces para conseguir finalizar a IC com bons resultados. A eles, meus agradecimentos eternos.

Assim que a minha bolsa e meu projeto foram concluídos, estava livre para correr de braços abertos para a pesquisa sobre a dança do ventre. Como trabalho final de Dimensões Antropológicas, eu já havia dado início à pesquisa com um olhar mais fenomenológico sobre a dança, muito embora pouco entendesse ainda sobre essa abordagem. Foi uma experiência muito rica e prazerosa, pessoal e academicamente. O trabalho intitulado: “Khan el Khalili: um estudo de campo – Considerações a respeito do espaço, do convívio interpessoal e do ensino da dança do ventre” foi baseado na observação de campo e

realização de entrevistas com os proprietários da Khan el Khalili². Através desse trabalho, dei início às participações nas reuniões do CESC e às leituras dos artigos relacionados à minha pesquisa. Poucos meses depois, já havíamos registrado meu novo projeto de IC: “A Dança do Ventre: reflexões acerca da arte, movimento e expressão”. Com ele, participei de congressos (recebendo, inclusive, minha primeira Menção Honrosa em um deles) e fui aprovada para mais uma bolsa de pesquisa (bolsa institucional – RUSP). Com o dinheiro da bolsa, passei a frequentar as aulas de dança do ventre numa escola maior. Conheci a professora (e amiga querida) que acompanho até hoje: Mahaila El Helwa. E aqui, a dança e a pesquisa começaram a andar de mãos dadas e pulso firme. Mahaila, assim como eu, é do tipo de pessoa que não se conforma fácil e procura aprender sempre – afinal, a busca pelo conhecimento também deve ser uma constante na vida do professor, e não apenas do aluno. Não é à toa que é considerada uma das melhores bailarinas de dança do ventre atualmente. E, em minha opinião, uma das profissionais mais éticas desse meio. Foi com ela que renovei minha vontade em dançar e pesquisar a dança do ventre. Foi através de suas aulas e de nossas conversas, que muitas das ideias e perguntas que norteiam minha pesquisa de mestrado surgiram.

Meses mais tarde, fui aprovada para meu primeiro intercâmbio internacional, com destino à Universidade do Porto (em Portugal) por seis meses com Bolsa Mérito da USP. Pela primeira vez, saí do Brasil, sozinha, para estudar. Isso foi em 2014. Experiência fundamental para tudo o que veio a seguir. Conheci a Faculdade de Desporto da Universidade do Porto. Tive contato com uma nova cultura, com novos professores, novas visões de mundo, com uma nova universidade e com novos amigos e colegas. Tive o privilégio de poder integrar meu intercâmbio acadêmico com experiências na dança. Conheci as meninas da Associação Portuguesa de Dança do Ventre (APDV) e através delas, conheci o Khan el Khalili do Porto – também uma casa de chá egípcia que contava com apresentações de bailarinas todas as noites. Fiz um teste para descobrir se me enquadrava no gosto da proprietária e fui aprovada. Dancei pelo menos uma noite a cada mês que se passou e com isso, pude finalmente me firmar como bailarina profissional.

Dado o reconhecimento do trabalho da Mahaila pelo Brasil e pelo mundo, ela foi convidada pelas professoras da APDV a ministrar workshops na cidade do Porto em Junho.

² Casa de chá egípcia na Vila Mariana, considerada referência de qualidade em termos de dança oriental no Brasil, já que anualmente realiza a “Pré-Seleção de Bailarinas Khan el Khalili”, com o objetivo de dar maior visibilidade, encontrar novos talentos e conferir o selo de qualidade às bailarinas aprovadas. Jorge e Débora Sabongi são seus proprietários e administradores, atualmente.

Aproveitando a visita de Mahaila pela minha atual morada, juntei-me a ela e mais cinco mulheres (queridas) para uma viagem de uma semana pelo Cairo, Egito, justamente na época da realização do Ahlan Wa Sahlan, um dos maiores festivais de dança do ventre no país. Essa viagem rendeu, além de momentos emocionantes, uma nova perspectiva sobre a realidade da dança oriental em um de seus maiores polos (Egito) e novas ideias para o meu projeto.

Voltei ao Brasil na segunda metade de 2014, com prazos apertados para concluir meu projeto de IC e meu TCC. Em questão de 1 ano e meio, finalizei ambos, concluí as disciplinas que me restavam e escrevi meu projeto de pesquisa do mestrado. Continuei as aulas com a Mahaila aqui em São Paulo e fui convidada para fazer parte do Grupo Mahaila El Helwa, do qual faço parte até hoje (formado por bailarinas profissionais e/ou avançadas para participação em grandes concursos). Formei-me no curso de Bacharelado em Educação Física, e participei do processo seletivo para o mestrado logo na sequência. Neste período, já tinha aberto meu Estúdio em casa, onde também dava aulas de dança do ventre particulares e para pequenos grupos. Minha família e minhas alunas foram fundamentais no processo de me dar forças para seguir em frente com tantos projetos simultaneamente. Finalmente, fui aprovada para o mestrado e pude respirar aliviada por ter conseguido dar conta de tantas coisas ao longo do ano de 2015.

Com o mestrado, novas responsabilidades surgiram, mas eu estava feliz por ter conseguido espaço e oportunidade de dar novos rumos a minha pesquisa, com tudo o que a EEFÉ e a USP podiam me oferecer. Fui aprovada para bolsa do CNPq e tudo estava a meu favor. Aproveitei o período para fazer disciplinas em outras unidades, conhecer pesquisadores que pudessem me inspirar e ampliar meu conhecimento através de leituras que suportassem meu projeto. Lembrava do quanto foi incrível a época do intercâmbio e o quanto importante ele foi no sentido de me proporcionar experiências únicas que me deram novo fôlego para continuar com minhas ideias. Resolvi tentar intercâmbio, mais uma vez. Dessa vez, o único destino possível pelo edital disponível era a República Tcheca. Pesquisei informações sobre a universidade, sobre os cursos e sobre a cidade – de um nome estranho que eu mal sabia como pronunciar: Brno. Concluí que poderia ser uma experiência interessante, acadêmica e pessoalmente. Tentei. Sem muitas esperanças, pois havia apenas 1 vaga para o mestrado de toda a USP. Mal acreditei quando fui aprovada, depois de concorrer com um aluno da Medicina e outro de Letras. E lá fui eu, mais uma vez.

Brno me acolheu por seis meses em 2016, tal como Porto em 2014. Estudei na *Faculty of Social Studies* (na maior parte do tempo) da *Masaryk University*. Percebi contrastes enormes: a própria diferença cultural entre os países e o desafio de ter de estudar em um departamento diferente do meu departamento de origem. Estudei com colegas da Filosofia, Antropologia, Sociologia e Ciências Sociais. Todos da pós graduação: mestrado e doutorado. E, pela primeira vez, integralmente em língua inglesa. Mais uma experiência que aumentou meu fôlego para continuar meu trabalho (de estudante e pesquisadora) com afinco. Tive de me disciplinar para dividir meu tempo de estudo entre as diferentes tarefas da faculdade e outras tantas responsabilidades que envolvem uma rotina longe de casa. Desta vez, a bolsa era de valor menor do que a de Portugal – portanto, também precisei me reeducar financeiramente para sobreviver confortavelmente nesses seis meses. Passei muito mais tempo sozinha. Dediquei-me muito mais a refletir sobre quem sou, o que faço e o que quero. Recebi, enquanto estava lá, minha aprovação do selo de qualidade da Khan el Khalili de São Paulo (na qual eu havia feito o teste dias antes de embarcar para a Europa). Com a empolgação da notícia, e incentivada pela Mahaila, inscrevi-me no concurso profissional do *Festival Egipto en Barcelona*, um dos maiores festivais europeus de dança do ventre. E aí, mais uma vez, a dança cruza meu caminho, entrelaçando-se com minha vida universitária.

Em Barcelona, tive a oportunidade de assistir à palestra do Dr. Mo Gedawwi sobre a história da dança oriental e de conversar pessoalmente com ele. Conheci, de perto, bailarinas e bailarinos egípcios que até então, só conhecia por vídeos. Conheci Munique Neith, a brasileira idealizadora deste evento há anos! Pude concorrer com bailarinas de 47 países diferentes na categoria profissional, o que me rendeu amizades e histórias das quais me lembrarei para sempre. E de novo, minha pesquisa de mestrado voltou a brilhar. Afinal, o que a dança do ventre tem que move tantas mulheres ao redor do mundo? Este evento, em Barcelona, reuniu mulheres dos quatro cantos do planeta, que investiram tempo, dinheiro e dedicação para estarem ali. Isso me intrigava desde o Brasil. Mas aí, quando me deparei com um evento do porte do *Egipto en Barcelona*, fiquei ainda mais inquieta. Quando conheci o Ballet Internacional Munique Neith – composto por bailarinas de diferentes países (dos que me lembro: Portugal, Espanha, México, Japão, Estados Unidos, França) que ensaiam o ano todo por vídeo e se reúnem apenas na semana do festival para finalizar a coreografia – fiquei chocada com o quão longe essas mulheres vão, por amor. E é por amor. É por prazer, é pelo nome, é pelo privilégio de fazer parte do grupo que todas

elas vão à Barcelona e se reúnem para fazerem o melhor que podem (e fazem, de fato, com excelência).

Voltei para o Brasil, cheia de ideias e inquietações e muita história nas malas, em Fevereiro de 2017. Essa volta foi bastante intensa, como quando voltei de Portugal. Não me sentia nem daqui, nem de lá. Demorei a me acostumar com a mudança de fuso horário, os dias longos e claros, a temperatura muito mais quente, e mesmo a comida do Brasil, que eu amo. O inverno de Brno me acostumou ao recolhimento, ao céu branco, muito frio, chás e solidão. Foi difícil me adaptar, novamente, ao ritmo brasileiro, com uma família tipicamente italiana (barulhenta e comilona) e pessoas falando português o tempo todo – já que em Brno, vivi seis meses de “surdez” linguística, sem entender o que pessoas desconhecidas falavam. Esse último fator foi interessante e um pouco perturbador, inclusive. Em São Paulo, tive dificuldades para usar minha habilidade de atenção seletiva, nos primeiros dias: escutava todos os detalhes das conversas de estranhos, e me sentia como quem invade o espaço alheio por isso. Com os europeus, além da barreira do idioma, também não costumava falar de assuntos muito pessoais em público, mesmo em inglês. Já aqui, somos pessoais até no sorriso do “bom dia” – do que eu sentia, também, muita falta.

Quando voltei às aulas na Shangrila, esse período de adaptação tornou-se mais leve. As aulas na universidade e as reuniões com o grupo de estudos também me ajudaram a sentir, finalmente, que eu estava de volta. Nesse meio tempo, e com o desejo de conversar com alguém que me pudesse me entender, reencontrei um amigo do intercâmbio de Portugal na Avenida Paulista, logo depois de sair de um dos ensaios com o Grupo da Mahaila, para o Mercado Persa. Havíamos estudado a vida toda dentro da mesma escola e da mesma universidade, mas foi apenas em Porto que nos conhecemos. E em 2017, recém-chegada, nos reencontrávamos do lado de cá. Ele, que havia se apaixonado perdidamente por uma tcheca em 2014, queria muito ouvir sobre minhas aventuras em Brno e minhas impressões sobre o país. Também aluno da USP, fazendo sua segunda graduação: Letras. Era uma criatura curiosa: trabalhava no Santander, era formado em Contabilidade, ciclista, barbudo, e acabava de ser aprovado para cursar Letras na FFLCH. Eu tentava entender como ele era capaz de viver uma rotina bancária com um livro de poesia sob os braços. Ele me olhava como quem também tentava entender como uma educadora física amava tanto a dança, ao ponto de ter se aventurado sozinha num segundo intercâmbio durante o mestrado e ter se envolvido com os textos de Merleau-Ponty e Bachelard por anos. Com o passar do tempo,

descobrimos que o interesse comum por nossas estranhezas poderia render muita história boa para contar. Hoje, dividimos nossas histórias e somos casados.

Em Abril, dancei com o Grupo da Mahaila no Mercado Persa e conquistamos o 2º Lugar na categoria Grupo Clássico, o que deu uma leve desanimada para um grupo que ensaiava exaustivamente, e vinha invicto das últimas 3 competições. Mas, tudo bem. Continuamos em frente e em Setembro, embora não pude participar, nosso grupo competiu e levou novamente o 2º Lugar (com a mesma coreografia) no Festival Shimmie. Sempre soubemos que a premiação tem de ser a última das preocupações quando se trata de um trabalho bem feito, mas sabíamos que a coreografia ainda era uma grande aposta para o 1º lugar, só precisava de um empurrãozinho a mais... Continuamos trabalhando, durante muitos ensaios, para que isso acontecesse.

Esse empurrão foi dado no segundo semestre de 2017, quando todo o grupo se reuniu e juntou forças para criar a primeira edição do “AnDanças”. A ideia inicial era levantarmos fundos para que o maior número de bailarinas do grupo pudesse participar do festival da Munique, em Barcelona. Era uma ideia audaciosa, mas que deu muito certo. Consistia em uma tarde toda de workshops e aulas ministrados por bailarinas do grupo no Estúdio Mahaila El Helwa, em Vinhedo. Fizemos três edições, com aulas variadas, e sob responsabilidade total dos membros do grupo: confecção do material de divulgação, propaganda nas redes sociais, comunicação com o público, vendas, organização financeira e material, registro em foto e vídeo. Algumas de nós tinham experiência com organização de eventos, e outras tiveram sua primeira vez (como eu). Foi muito gratificante poder somar nossas ideias para um projeto tão bonito quanto esse. E assim, no mês de Fevereiro de 2018, 13 membros do grupo – com e sem ajuda do suporte que conseguimos juntar – voaram para Barcelona. Pela primeira vez, o grupo se apresentaria fora do Brasil. Com a dissertação a todo vapor e um casamento sendo organizado, fiquei de torcida por aqui. E não foi menor a minha surpresa quando confirmei, pelas redes sociais, que o Grupo Mahaila El Helwa havia conquistado 1º Lugar no *Egipto em Barcelona*. Hoje, com este novo fôlego, preparamo-nos para os próximos desafios, mas agora, nutridos de um brilho que havia se apagado meses atrás: confiança num grupo que se apóia e se ajuda, onde quer que estejamos.

O segundo semestre de 2017, fechando as considerações sobre ele, também trouxe muitas experiências que intermedeiam minha vida da dança com a minha vida de pesquisadora. Tivemos o privilégio de receber professores internacionais em nosso grupo

de Pesquisa, sendo um deles a Prof^a Dr^a Necla, da Turquia, que também desenvolve pesquisas sobre expressão corporal e dança. Sua presença foi inspiradora. O grupo PULA parece crescer, mais e mais, a cada reunião. Tivemos alunos premiados, representantes em eventos internacionais, e muitos trabalhos nascendo pelas mãos de autores sonhadores. Fizemos renascer a Noite de Dança na EEFEUSP, com apresentações que variavam desde o tango até o maracatu. Sonhamos com uma Educação Física que reconheça os saberes populares, as tradições e a cultura corporal. Que possamos falar de Filosofia, Sociologia, Antropologia na Educação Física e no Esporte sem parecermos “loucos” ou idealistas. E desde que o nosso grupo começou, isso vem sendo feito, graças aos esforços de quem sempre nos orienta nesse percurso: Professoras Ana e Soraia.

Sempre acreditei na força que os bailarinos/dançarinos têm para levar o universo da dança para dentro da universidade, uma vez que estão em relação profunda com o movimento dançado em suas vidas. Nos últimos anos tenho presenciado com frequência, trabalhos que também estão nesta busca, e eles têm sido grande inspiração para mim. Que possamos continuar compartilhando ciência, arte e tudo que possa florescer da aliança entre essas duas.

Figura 1 – Corredor principal do Centro Cultural Shangrila (2017).

Fonte: Elaborada pela autora

Um imenso corredor alaranjado (Figura 1)... O teto é inteiramente forrado por grandes tecidos quadrados e coloridos. Conforme caminhamos para dentro, vemos nas paredes, fotografias cheias de sorrisos, quadros, mandalas, flores e peças artesanais confeccionadas pelas próprias mulheres que ali frequentam. Num recuo da parede, ainda é possível encontrar miudezas como pedras, vasos e cristais que parecem ter sido cuidadosamente posicionados. Afinal, tudo naquele corredor conta alguma história. Nas mesas, dispostas lado a lado pelo caminho, sempre há um vaso de flores em cima de uma toalha, também colorida. Os assentos, de uma ponta a outra, alternam-se entre pequenos sofás circulares e bancos projetados na própria parede, com almofadas estufadas. Na pequena televisão suspensa, de vez em quando, é possível assistir vídeos de apresentações antigas, dos espetáculos passados. Logo abaixo dela, fica a arara de roupas à venda - um espetáculo de cores e brilho que arrebatava o olhar do primeiro desavisado que adentra o corredor já que, toda semana, uma roupa diferente está no manequim. No balcão do bistrô, a Van prepara bolos, salgados, tortas e outras gostosuras que salvam as bailarinas que circulam esfomeadas pelo corredor. Sempre tem alguém no balcão, dividindo gargalhadas e histórias com a Van, entre docinhos, salgados e refrescos. Ao fundo, temos a sala mais nova, com paredes de vidro e cortinas alaranjadas. Esta é a única sala com parede de vidro, mas grande parte das salas têm janelas também. No entanto, nenhuma delas têm vista para a rua. As janelas são voltadas para os outros corredores da escola, de onde se pode assistir ao que acontece no interior das salas. Lembra-me do que vi no Marrocos (Figura 2) e no Egito em 2014: portões grandes e fechados guardavam como segredo o interior de muitos palácios e casas que não tinham nenhuma janela para a rua, mas contavam com uma infinidade de passagens pelo lado de dentro. Por fora, era impossível deduzir o que havia do outro lado do muro. Mas nos palácios, mesquitas e casas que pude adentrar nessas viagens, grandes portas quase sempre guardavam grandes segredos: uma arquitetura colorida que surpreendia pela riqueza de detalhes.

Figura 2 – Portão de madeira nas vielas de Fez, Marrocos (2014).

Fonte: Elaborada pela autora.

O segredo arquitetônico guardado atrás da grande porta da Shangrila vai além das paredes e estrutura da casa: conta com silhuetas femininas que compõem toda a estrutura funcional e dançante da escola. São elas, professoras e alunas, que constituem o motor vivo daquele lugar: acolhem aos que chegam, compartilham experiências, sonham e concretizam todos os espetáculos.

Figura 3 – Detalhes no corredor do Centro Cultural Shangrila.

Fonte: Elaborada pela autora.

No parapeito das janelas, incensários de madeira ficam dispostos (Figura 3) – ora acesos, perfumando o ambiente, ora apagados. Cortinas coloridas enfeitam estas mesmas janelas. Através delas, dentro das salas, é possível enxergar estas silhuetas de corpos femininos desenhando movimentos no ar e no espaço, ao som da música. Aliás, sempre há música e sempre há mulheres. Não importa a hora. De sussurros a exclamações, a voz feminina reverbera por todas as salas da Shangrila. Lulu³ costuma dizer que a escola é a

³ “Lulu”, como costuma ser chamada, é na verdade Lulu Sabongi (ou, mais recentemente: Lulu Hartenbach ou Lulu from Brazil). Lulu é uma das bailarinas pioneiras da dança oriental árabe na cidade de São Paulo. Foi ela quem idealizou e concretizou, ao lado de Jorge Sabongi (seu ex-marido), as noites com dança do ventre na casa

realização de um sonho e foi feita para ser a “casa de todas nós”. Desde seu início, foi projetada como espaço de partilha, acolhimento, convivência e respeito. Por essa razão, hoje se estabelece com o nome “Centro Cultural Shangrila”, possui centenas de alunos e é referência no ensino da dança oriental no país.

Além da Shangrila, é possível encontrar centenas de escolas de dança do ventre criadas e coordenadas por bailarinas de reconhecimento nacional e internacional espalhadas pelo Brasil. Só na cidade de São Paulo, recorro de pelo menos duas dezenas de grandes escolas que são consideradas referências para as praticantes, em termos de qualidade de ensino e participação constante em eventos. Além destas, há muitas outras centenas de escolas menores que, ano após ano, abrem e crescem gradativamente. É também em São Paulo que acontece, anualmente, o Mercado Persa – o maior festival internacional de danças orientais no Brasil que reúne bailarinas, bailarinos, professores de todo o país e conta com um professor internacional a cada edição. Também temos a casa de chá egípcia Khan El Khalili – considerada referência de produção artística em dança oriental, porque foi pioneira ao criar um selo de qualidade respeitado e reconhecido entre as praticantes da dança no Brasil, há anos. Foi na Khan El Khalili que grandes talentos foram descobertos e caminharam para a profissionalização, especialmente durante o auge da dança do ventre, no início dos anos 2000, sob a antiga gestão conjunta de Lulu e Jorge Sabongi. Ainda hoje, muitas bailarinas de alto nível compõem o elenco de bailarinas da casa de chá e são reconhecidas em todo o país e, em alguns casos, também no exterior.

Essas três referências (Centro Cultural Shangrila, Mercado Persa e Khan El Khalili) foram escolhidas para se ter uma ideia de como a prática da dança do ventre se estabelece na cidade de São Paulo, dada a relevância e reconhecimento desses três lugares na descoberta, formação e divulgação dos principais talentos da dança nos últimos anos. Prova disso é a presença constante de bailarinas de diversos estados participando da Pré-Seleção da Khan El Khalili, das competições e atividades do Mercado Persa, e também nos mais diversos eventos organizados no Centro Cultural Shangrila. Além deles, vale reforçar que o mercado da dança do ventre movimenta diferentes profissionais e centenas (senão milhares) de escolas pelo país e pelo mundo⁴ todo.

de chá egípcia Khan El Khalili, que acontecem até hoje, apesar de seu desligamento da equipe profissional da casa. Atualmente, é proprietária do Centro Cultural Shangrila, na Vila Mariana (SP) e continua atuando como bailarina e professora no Brasil e exterior.

⁴ Inúmeras bailarinas brasileiras se tornaram referências pelo mundo afora, contando inclusive com a primeira brasileira que se tornou campeã mundial: Mahaila El Helwa, primeiro lugar na categoria profissional no Ahlan Wa Sahlan no Egito, em 2005, além de ministrar cursos e workshops em diversos países, até hoje; a própria

Entretanto, mesmo com diversas instituições e pessoas envolvidas com este fenômeno, as noções mais comuns sobre dança do ventre no Brasil se baseiam em fantasias (muitas vezes, irreais ou errôneas) e uma visão limitada sobre suas características e demandas de conhecimentos aprofundados – sobre o corpo e a própria cultura árabe. Poucas pessoas sabem que a dança oriental envolve, além dos movimentos de quadril, diferentes técnicas de giro, deslocamentos, movimentos de tronco e braços, estilos tradicionais distintos (clássico, moderno, folclórico, fusões – por exemplo), estilos característicos de determinados países (estilo egípcio, libanês, argentino, russo...)⁵, diferentes vestimentas para cada estilo tradicional, e assim por diante. Isso sem considerar, ainda, o estudo musical de diferentes ritmos, arranjos, cantores e compositores, possibilidades de leitura corporal e expressiva da música, história e tradição de diferentes estilos. No âmbito acadêmico, a cena se repete: pouco se fala ou se investiga sobre esta prática corporal, a fim de entender o que leva as mulheres a se envolverem com a dança do ventre, mesmo que não possuam nenhuma ligação direta com a cultura árabe em suas vidas pessoais; ou ainda, qual é o sentido dessa dança (de origens remotas em relação ao nosso tempo e espaço) no contexto ocidental, sustentada e promovida por mulheres de diferentes realidades que mantêm vivas as suas tradições.

Um dos primeiros passos deste trabalho, para entender o que já foi produzido sobre dança do ventre em pesquisas acadêmicas, foi realizar uma busca nas bases de dados SciELO, Portal de Periódico da CAPES, Google Acadêmico, sites especializados, revistas e bibliotecas eletrônicas, onde foram encontrados cerca de 9 trabalhos acadêmicos publicados na língua portuguesa, a partir das palavras chave: “dança do ventre”. Os trabalhos encontrados situam-se em áreas distintas das ciências humanas e da saúde (ABRÃO; PEDRÃO, 2005; XAVIER, 2006; REIS, 2007; CAMARGO, 2007; REIS; ZANELLA, 2008, 2010; PEDROTI; FREITAS; WUO, 2010; SALGUEIRO, 2012),

Lulu Sabongi, premiada inúmeras vezes, e que também cumpre uma extensa agenda de workshops e shows internacionais; Soraia Zaied, brasileira, bailarina reconhecida internacionalmente e é destaque entre as atuais bailarinas que dançam nos hotéis de luxo no Egito, onde mora atualmente; Munique Neith, criadora do Festival *Egipto en Barcelona*, um dos maiores festivais anuais de dança do ventre na Europa, além de coordenar e coreografar o Ballet Internacional Munique Neith, composto por bailarinas do mundo todo que se reúnem periodicamente para apresentações em grupo, em Barcelona; entre tantas outras profissionais da dança que contribuem para a boa fama que Brasil possui internacionalmente, em termos de qualidade técnica, de produção e ensino.

⁵ Importante destacar que além dos estilos de diferentes países ou regiões geográficas, ainda há estilos próprios de coreógrafos e bailarinos dentro destes mesmos países e regiões que se diferenciam entre si. Exemplo clássico disso é o trabalho coreográfico de Mahmoud Reda, no Egito, entre as décadas de 1950 e 1970. Dentro do estilo egípcio de dança, Reda foi inovador ao adequar a dança oriental para os palcos, e nesse processo, criou um estilo coreográfico próprio que é conhecido e estudado por bailarinas do mundo todo, até hoje.

configurando-se em um tema multifacetado, com potencial de gerar discussões dentro dos mais variados domínios do conhecimento. Entre eles, há artigos publicados em revistas científicas, sendo um deles em uma revista internacional francesa na área de ciências da saúde, enquanto outros estão publicados em revistas nacionais de Enfermagem e Psicologia; também há trabalhos de pesquisa publicados em anais de congressos, trabalhos de conclusão de curso (Licenciatura e Bacharelado em Educação Física), duas dissertações de mestrado, sendo um deles na área da Psicologia e outro, em Artes; e uma tese de doutorado em Antropologia Social. Além destes, havia mais textos disponíveis em sites e blogs sobre pesquisas com dança do ventre que, no entanto, não apresentavam dados necessários para identificação de sua autoria e nem informações sobre possível publicação em revistas ou eventos.

Na língua inglesa, o cenário se repetiu e é ainda mais diverso. Pesquisando pelas palavras chave “*belly dance*” (pelo qual a dança é chamada no inglês), foram encontrados cerca de 30 trabalhos entre artigos científicos, dissertações e teses que apresentavam o termo no título ou resumo, com origem em diferentes países como Estados Unidos (que liderava em quantidade), Croácia, Alemanha, Canadá, Austrália, China, Hungria, Espanha, Itália e Egito. As bases de dados mais recorrentes na divulgação destes trabalhos foram o SAGE Journal, EBSCO, Taylor & Francis Online, Wiley Online Library e a Oxford Academic, com publicações nas áreas da Sociologia, Comportamento Motor, Estudos da Religião, Antropologia, Estudos de Gênero, Dança, Sexualidade, Ciências Naturais, Estudos Femininos, Lazer, Educação Física e Recreação. Os livros mais completos sobre a história da dança do ventre também estão, em maioria, escritos na língua inglesa, dos quais dois deles são citados neste trabalho (SHAY & SELLERS-YOUNG, 2005; BUONAVENTURA, 2010).

A mesma busca foi realizada em 2018 (em inglês e português), no entanto, os dados mantiveram-se praticamente iguais, com apenas 2 novas publicações em língua inglesa. No Brasil, tivemos o lançamento do livro “Folclore Árabe – Cultura, Arte e Dança”, escrito por Luciana Midlej e Melinda James, acompanhado de uma popularização, entre bailarinas e professoras, do livro escrito por Márcia Dib: “Música Árabe – Expressividade e Sutileza”, lançado em 2013. Aparentemente, o número de publicações de artigos científicos continua a ser o mesmo, enquanto outras produções bibliográficas ganham maior visibilidade entre as praticantes da dança.

Esta busca revelou uma multiplicidade de olhares sobre este fenômeno bem como seu potencial para a pesquisa, por ser ainda pouco explorado em nosso país. Na pesquisa em Educação Física, sua expressão ainda é muito discreta, mesmo com o considerável impulso da prática nos últimos anos. Sendo assim, a dança do ventre abre espaço para que outras questões sobre movimento, expressão e corporeidade sejam levantadas, tomando como ponto de partida sua prática nos dias atuais. Essa iniciativa pode contribuir com o fortalecimento e diálogo entre conhecimentos prévios, e surgimento de novas indagações e perspectivas sobre o movimento humano enquanto dança, já que o olhar sobre o corpo e o movimento humano inerentes ao profissional da Educação Física é de extrema contribuição para a compreensão da dança como fenômeno corporal e expressivo. Dentro desta área, a dança tem se mostrado um importante tema de pesquisa, porque ela amplia olhares sobre o corpo e o movimento a fim de compreendê-los para além de suas capacidades mecânicas e físicas. Como diz Barros (2003, p. 29), a dança pode aumentar as “possibilidades e potencialidades de movimento e a consciência corporal para atingir objetivos relacionados à educação, saúde, prática esportiva, expressão corporal e artística”. Entretanto, não podemos limitar a dança a uma prática que se justifique apenas por seus objetivos finais. Ela se manifesta numa dimensão maior, existencial e presente. A dança se torna um forte canal de interação entre o ser e o mundo, no qual a individualidade de cada um confere riqueza e pluralidade a sua própria existência e (re)criações.

Como sugere Trebels (2003):

no plano profundo da experiência do movimentar-se, o movimento [...] faz parte de um processo bastante complexo de comunicação entre o ser e o mundo, que oferece um enorme horizonte de possibilidades de interação entre eles. A capacidade humana de movimentar-se ganha então uma dimensão existencial, como forma singular e original de relação com o mundo, que pode ser designada na experiência de cada um (p. 256).

Considerando que a dança, portanto, é também um estado de existência, é interessante pensar como a dança oriental, com todas suas peculiaridades culturais e temporais, atravessou milênios e ainda hoje desempenha importante papel na vida de tantas mulheres no mundo todo. Exemplo disso são os depoimentos das entrevistadas e colaboradoras desta pesquisa, que sinalizaram diversas recorrências na justificativa de permanência na prática. Uma delas é a sensação de sentir-se capaz de desenvolver sua própria essência ao dançar, “ser quem sou de verdade”. Os relatos remetem a algo particular que transcende à técnica dos movimentos, o que se aproxima do que Fraleigh (1987) chama de manifestação do *self* na dança, sendo ele o fluxo e refluxo, de

características momentâneas, manifestado através de uma série de mudanças no tempo. É a oportunidade de criar e recriar o meu “eu”, flexibilizada pela experiência do corpo no espaço, com a música e suas descobertas potenciais.

Em pesquisa realizada anteriormente⁶ e também na presente pesquisa de mestrado, pensando nessas questões, foram encontrados depoimentos que elencavam questões arquetipais do feminino relacionadas à beleza, à vaidade e à recuperação da autoestima, além da prevalência da palavra “liberdade” nas respostas (escritas e abertas) sobre as motivações para a prática. Talvez, em um mundo onde a eficiência e a eficácia sejam impostas às mulheres, equiparadas em muitas instâncias ao universo masculino, essa conexão com o feminino se revele premente, estruturante, necessária.

Refletindo sobre todas essas questões, é que essa pesquisa se desenvolve e estabelece os seguintes objetivos:

Objetivo Geral

- Investigar os fatores relacionados ao movimento humano presentes na dança do ventre, que fazem desta uma manifestação milenar em ascensão nos dias atuais, levando em conta aspectos simbólicos e expressivos.

Objetivos Específicos

- Investigar o contexto histórico e cultural relacionado à origem e difusão da dança do ventre;
- Identificar os movimentos contidos na prática e seus fatores de religião e hereditariedade, por meio de uma perspectiva simbólica;
- Identificar o sentido da dança na sociedade contemporânea considerando a perspectiva de bailarinas;
- Analisar o potencial expressivo do movimento humano manifesto no fenômeno da dança.

A partir destes objetivos e inquietações, a pesquisa construiu sua trajetória que está disposta nos capítulos seguintes. O que apresento, portanto, é o resultado final de uma investigação que rendeu uma série de discussões e reflexões acerca da dança do ventre, dança e corpo, impulsionada por questões como: por que a dança do ventre é praticada até

⁶ BAPTISTA, T. S. **A dança do ventre: reflexões acerca da arte, movimento e expressão**. Pesquisa de Iniciação Científica. Centro de Estudos Socioculturais do Movimento Humano. Escola de Educação Física e Esporte. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

os dias de hoje? Quais são os significados atribuídos à prática pelos praticantes? O que a dança do ventre comunica corporalmente?

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Este trabalho adota uma abordagem fenomenológica em uma pesquisa qualitativa. A pesquisa qualitativa, surgida no seio da antropologia e da sociologia, caracteriza-se principalmente por seu caráter descritivo, de enfoque indutivo, considerando o ambiente como fonte direta de dados e leva em conta o significado dado aos fenômenos pelos sujeitos pesquisados (THOMAS, NELSON, SILVERMAN, 2012).

A fenomenologia não sugere uma ordenação sistemática, mas uma forma de ver, uma atitude que valoriza, sobretudo, a experiência. Por essa razão, o texto busca aproximar o leitor/a do fenômeno estudado. O uso de imagens e vídeos justifica-se por esta intenção de aproximação, além de nutrir a imaginação do leitor enquanto percorre as descrições que o texto traz. As imagens e vídeos foram elaborados durante a pesquisa e buscam compor o diálogo com os elementos da dança do ventre, portanto há o desejo de que não cumpram papel meramente ilustrativo. A descrição poética, por sua vez, permite que o texto também tenha movimento dançado – que afasta, aproxima, rodopia, salta, segue o ritmo. Minha experiência enquanto bailarina ajuda a nortear, com mais facilidade, os caminhos dessa busca, mas não limito a descrição a minha experiência particular. Pelo contrário: nesse movimento de se afastar e se aproximar do fenômeno, busco identificar elementos que compõem o universo da dança oriental, refletir sobre eles, e ampliar seu potencial de alcance enquanto linguagem corporal e expressiva e que, portanto, pode ser apropriada e vivenciada por qualquer corpo.

O referencial teórico para este trabalho consta de ampla pesquisa acerca da dança, de um modo mais abrangente, até obras mais específicas relacionadas à prática da dança do ventre. O intuito era de refletir, primeiramente, sobre as concepções de dança, corpo e expressão, para alinhar com o que já havia sido produzido sobre dança do ventre, e a partir disso, organizar os achados desta pesquisa, dialogando com os autores que forneceram suporte para iniciar essa trajetória. Livros como *Metamorfoses do Corpo*, de José Gil (1997) e *Degas Dança e Desenho* de Paul Valéry (2012) norteiam as discussões mais abrangentes sobre a dança enquanto manifestação do ser e sobre a noção de corpo, tempo e espaço enquanto elementos complementares para a criação do movimento. Teses e artigos (SHEETS-JOHNSTONE, 1979; 1981; TREBELS, 2003; ZIMMERMANN, 2010; VALÉRY, 2011; FREIRE, 2011) também dialogam com o movimento dançado, revelando um cenário ainda mais produtivo para discutir a dança enquanto fenômeno criativo,

espontâneo e expressivo. Já o referencial sobre a fenomenologia conta com a leitura prévia de obras como *Introdução à fenomenologia* de Robert Sokolowski (2004), *O olho e o espírito* de Merleau-Ponty (2004) e *Elogio da Razão Sensível* de Michel Maffesoli (1998). E leitura de aprofundamento, mais específica à fenomenologia da imaginação, com *A poética do Espaço* e *A poética do devaneio* de Gaston Bachelard (1978; 1988); e *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty (1994), além de artigos que ajudaram a pensar a abordagem fenomenológica na pesquisa (KUNZ, 2000; HÁLAK et al, 2014).

Desta forma, o trabalho é composto pela revisão bibliográfica sobre a temática da dança do ventre (contexto histórico, cultural e elementos constituintes) e um estudo da experiência que conta com entrevistas com bailarinas, registro de imagens e da pesquisa de campo em diálogo com o referencial teórico, apoiado principalmente nas leituras de Merleau-Ponty (1994).

Entrevistas

Inicialmente, a proposta do projeto de pesquisa era convidar 4 praticantes mulheres para entrevista, que descrevessem suas experiências com a dança do ventre, sendo 1 amadora e 3 profissionais, escolhidas pelo seu envolvimento e contribuição ao ensino e difusão da dança no Brasil⁷. Entretanto, durante a pesquisa de campo, foi percebida participação notável de bailarinos homens – uma prática já bem estabelecida em países tradicionais da dança, mas ainda recente no Brasil e alvo frequente de discussões. A fim de explorar o fenômeno da maneira mais abrangente possível, 1 bailarino profissional foi convidado e aceitou participar da pesquisa. Mantive o número de 4 bailarinas mulheres, totalizando 5 entrevistados. Além disso, diferente da proposta inicial, optei por entrevistar apenas profissionais⁸, já que o envolvimento com a dança tende a ser maior nesse grupo.

O número reduzido de entrevistas deu-se pela necessidade de profundidade nos relatos, sendo que algumas vezes foi necessário mais de um encontro com os entrevistados.

⁷ Antes de se realizar a pesquisa de campo, o projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética e foram seguidas todas as orientações acerca dos cuidados éticos para pesquisa com seres humanos. Os participantes foram devidamente informados sobre os objetivos da pesquisa e autorizaram o uso das informações e imagens por meio de um TCLE.

⁸ Embora a dança do ventre seja geralmente conhecida por ser uma prática exclusivamente feminina no Ocidente, nos países árabes, como o próprio Egito, bailarinos homens, são reconhecidos mundialmente por sua contribuição à difusão e desenvolvimento da dança oriental, enquanto bailarinos e professores. Alguns dos expoentes, que justificam essa nota, são: Mahmoud Reda, Tito Seif, Gamal Seif, Mo Geddawi, Tommy King, entre tantos outros mestres que ensinam dança oriental pelo mundo. No Brasil, a presença dos homens na dança do ventre ainda é alvo de polêmica entre o público e as próprias praticantes, mas é recorrente, reconhecido em grandes festivais e escolas, e já conta com grandes nomes de destaque pelo país todo. Por essa razão, em alguns momentos do texto o termo “bailarinos” também será utilizado, indicando termo genérico para grupos mistos.

Considerando a intenção de realizar uma análise da descrição da experiência, a entrevista semiestruturada é uma boa fonte de elementos para orientar o diálogo com a literatura. “Parte-se do pressuposto metodológico de que o sujeito-colaborador sabe desta experiência, já que a vivenciou” (MOREIRA, 2004, p.10), o que justifica, mais uma vez, a escolha por bailarinas profissionais que tenham vivenciado a dança num contato muito mais frequente e de longa data. As entrevistas realizadas foram norteadas por perguntas relacionadas ao contato inicial com a dança do ventre, motivos que levaram os praticantes a continuarem a prática, mudanças pessoais relacionadas à dança observadas ao longo do tempo e a percepção de corpo enquanto elemento expressivo, quando dança. O local das entrevistas foi determinado pelos participantes, que foram orientados a escolher um lugar de sua preferência, onde se sentissem à vontade para conversar sobre temas relacionados à prática da dança. As entrevistas foram registradas com um gravador de áudio e posteriormente transcritas. Todos os registros foram realizados mediante o consentimento dos participantes e as entrevistas forneceram orientação para a escolha dos temas que foram aprofundados na análise e escrita deste texto.

Diário de Campo e Materiais Complementares

Outro instrumento de pesquisa utilizado é o diário de campo, contendo o registro dos encontros realizados, eventos, festivais, aulas, entre outros. O acesso ao campo é facilitado pela minha experiência como aluna, bailarina e professora de dança do ventre. Esses fatores facilitam o contato com outras bailarinas, bem como a produção dos registros de campo sobre as experiências em sala de aula. Os resultados da análise de material coletado durante o projeto de iniciação científica (entre 2013 e 2015) também serão utilizados para apoiar o desenvolvimento deste projeto. Um desses materiais diz respeito aos dados de um questionário exploratório lançado na internet, gerado através do *Google Drive* e divulgado, em sua maior parte, pela rede social *Facebook*. Tratava-se de um questionário simples com 4 perguntas sobre o envolvimento das praticantes com a dança do ventre, onde as respostas eram livres e dissertativas. Contou com a participação e resposta voluntária de 160 bailarinas e seus resultados superaram as expectativas. Este instrumento gerou um grande volume de material para análise. Foi um instrumento eficiente para identificar as figuras do imaginário comum que estão relacionadas à dança e o papel que a dança desempenha na vida das bailarinas dos mais diversos níveis. Ainda

como material complementar, a presença em eventos relacionados à dança (festivals, workshops, feiras) e à pesquisa (congressos, simpósios, conferências) foi constante, para atualização de conteúdos e recursos relacionados ao tema de pesquisa.

Estrutura do Texto

Primeiramente, antes de adentrar os domínios da dança do ventre, mostro como a fenomenologia e a dança podem se comunicar a fim de contribuir para a exploração das imagens que surgirão nos capítulos seguintes. O texto final está organizado a partir de uma estrutura simbólica articulada com os caminhos percorridos na dança e narrados pelos entrevistados, e dispostos num formato de um espetáculo de dança em 2 atos: o Primeiro Ato dedicado à história da dança do ventre, e o Segundo Ato dedicado às personagens da dança. São essas personagens femininas que dão nomes aos capítulos, que são quatro: a Menina-moça, a Viajante, a Atriz e a Mãe. Cada personagem apresenta momentos de transformação relacionados à prática da dança do ventre, relatados pelos entrevistados e pelas praticantes que responderam ao questionário virtual. Essas personagens estão dispostas numa ordem que tenta se aproximar do que é observado no processo de envolvimento com a dança. Isso não significa que essa ordem é fixa e reproduzida de maneira linear e idêntica entre os praticantes, mas busca oferecer uma referência imagética para o leitor do texto, fazendo da leitura uma oportunidade de acesso a esse universo. Todos os capítulos serão ilustrados por imagens e um vídeo de dança que poderá ser acessado pelo através do link indicado no início do capítulo. O acesso poderá ser feito a qualquer momento em que o leitor sinta-se convidado, de acordo com o seu envolvimento com a leitura. As imagens estarão dispostas ao longo do texto, dialogando com as reflexões pertencentes a cada um dos capítulos. O vídeo, por sua vez, busca reunir os elementos destacados no texto escrito em forma de expressão visual em movimento, para complementar o sentido do próprio texto com a intenção de aproximar ainda mais o leitor da narrativa, do fenômeno e das personagens.

PREPARANDO O PALCO

Figura 4 – O palco.

Fonte: Elaborada pela autora.

O Escuro e o Palco

O escuro típico dos teatros dá a impressão de uma continuidade infinita para as bordas do grande tablado de madeira coberto por linóleo. A plateia se funde à escuridão e passa a fazer parte dessa massa sem fim, homogênea e silenciosa que se estende do palco. Mas quando as cortinas se abrem e os holofotes se acendem, o palco ganha vida (Figura 4). Um novo mundo passa a existir ali, alimentado por suspiros, corações acelerados e descargas de adrenalina pelos corpos que habitam as coxias. Um por um, cada corpo que habita o palco (mesmo que temporariamente) torna-se poderoso, capaz de fazer movimentar o mundo, fazer o impossível e improvável, eterniza-se na memória. O palco é lugar de potência, mas também de fragilidade. É o cume da montanha. É o “finalmente”. É onde tudo se realiza, acontece. É o momento mais desejado do artista e mais esperado da plateia. No entanto, não é ali que o espetáculo começa. Ele começa muito antes, como uma ideia. Ideia que, posteriormente, define o contexto do espetáculo, a ordem das apresentações e a forma como ela é construída no decorrer da obra.

Pois bem, antes de apresentar minhas personagens - os corpos femininos que dançam no meu texto, preparo o palco mostrando por quais vias a ideia tornou-se

experiência, e a experiência tornou-se texto. Texto esse que tem por intenção convidar o leitor a dançar também, inspirado pelas palavras de Freire (2014, p. 569):

[...] criando possibilidades de escrita que vinculem a dinâmica da fala com a dinâmica da ação, compor um texto que se movimenta, ora como dança através do espaço, ora como uma canção ritmada pelo tempo, pois criar e dançar uma coreografia é uma forma de fazer história.

Começa aqui, portanto, o cordial convite para que o leitor junte-se a dança, deixando-se levar por seus encantos, memórias, sonhos e devaneios. Deixemos claro que esse texto é uma dança feita em conjunto, através da leitura, das imagens e do corpo, por quem escreveu e por quem o lê. Por isso, e para dançarmos no mesmo ritmo, começaremos definindo alguns conceitos importantes que nortearam a escrita das próximas páginas, antes de acender nossos holofotes.

Sobre a Dança

Ao pensarmos o movimento dançado, nos questionamos como ele poderia se diferenciar das outras categorias de movimento (esportivo e cotidiano, por exemplo), tornando-se único em sua natureza. De acordo com Sheets-Johnstone (1979), na vida cotidiana, nossas ações geralmente são acompanhadas de objetivos práticos ou pessoais. “Quando comparamos a manifestação do movimento na dança e a manifestação do movimento na vida diária, percebemos que no segundo caso, a espontaneidade torna-se mais rara: na vida cotidiana, são os objetos em movimento e não o movimento propriamente dito que comandam nossa atenção” (SHEETS- JOHNSTONE, 1979, p. 34). Assim, podemos dizer que na vida diária, o movimento costuma apresentar finalidades geralmente utilitaristas, objetivas. A dança, muito pelo contrário, desapropria a utilidade instrumental do movimento e tem interesse em atribuir seu objetivo em sua própria concretização. Esta é uma concretização para além da mecânica que, de acordo com a mesma autora (SHEETS-JOHNSTONE, 1979, p. 43), exige “presença qualitativa” do dançarino no espaço. Isso significa que o movimento dançado é potencializado por qualidades inerentes a sua criação, podendo ser: a espontaneidade, o rigor estético, o significado atribuído a sua forma, entre outras. O corpo não é mais apenas um objeto em movimento, e sim, um agente ativo, criativo e expressivo, que se apropria dos movimentos corporais, estabelecendo uma linguagem própria. Ou seja, a partir da concretização da sua dança, ele passa a desempenhar presença qualitativa no espaço-tempo, ultrapassando as

noções de corpo biológico e/ou corpo-máquina para um corpo artístico, criador e autêntico.

Valéry (2011, p. 3) complementa essa ideia com a seguinte passagem sobre a dança:

[...] é uma arte fundamental, tal como é sugerido, se não comprovado, pela sua universalidade, sua antiguidade imemorial, por seus usos solenes, pelas ideias e pensamentos que ela sempre gerou. É que a dança é uma arte derivada da própria vida, uma vez que não é apenas ação do corpo humano enquanto um conjunto, mas ação transposta em um mundo, em uma espécie de espaço-tempo, que já não é bem o mesmo que o da vida prática.

Essa nova possibilidade de relação com o mundo e com o movimento através da dança, abre uma nova linha de reflexão sobre corporeidade e arte, que podemos começar a desenvolver, utilizando uma ideia proposta por Merleau-Ponty (2004, p. 16), ao refletir sobre o pintor: “É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura”. Tal como o pintor, o bailarino também emprega seu corpo em transformar o mundo em dança. No entanto, enquanto o pintor dispõe das cores, da tela e de seus pincéis, o bailarino dispõe do seu próprio corpo, livre no espaço. A leitura da música, a sensibilidade na construção dos movimentos e sua entrega para a experiência são elementos que inserem o bailarino dentro da própria arte que ele constrói. Ele é, ao mesmo tempo, instrumento e resultado de si.

Outro fator que chama atenção nesta mesma reflexão é a relação do corpo com a temporalidade que ele mesmo produz, já que a dança é uma construção dinâmica que evolui de acordo com o desejo do próprio corpo em movimentar-se e expressar-se. Pela perspectiva de Gil (1997, p. 68) em *Metamorfoses do Corpo*, temos a seguinte observação: “[...] produzindo um espaço próprio ao corpo, sem estar dependente do tempo real, a dança cria uma intemporalidade própria: toda dança é ‘divina’ porque intemporal, evoluindo num espaço sem inércia, nem constrangimentos”. Suas palavras reforçam o poder que o corpo tem de criar um espaço original, suspenso das responsabilidades do tempo objetivo, e capaz de brincar com as condições da existência humana, livre de qualquer tipo de aprisionamento mecânico e racional do movimento. Para entender melhor o que isso significa, cito as palavras de Zimmermann (2010, p. 97):

A arte da dança é explicitamente dinâmica. Essa fluidez, que impede que uma observação se detenha nos detalhes, esse desaparecer instantâneo, que poderia ser lembrado como um problema para a análise, é justamente o que confere sua riqueza, e oferece a possibilidade de acessarmos um fenômeno o qual pouco nos damos conta: o encadeamento do tempo.

Ou seja, o corpo da dança nos oferece a possibilidade de repensar o tempo objetivo, a partir da nossa própria capacidade em viver uma experiência e recriar novos ritmos, acelerações, desacelerações, impulsos, pausas... de acordo com nosso próprio desejo. A dança permite explorar o tempo para além dos minutos de uma música, ou das horas que compõem uma aula, ou a duração de um espetáculo. Ela cria uma fluidez que não cabe em nenhuma medida de tempo, pois não foi feita para durar. O que causa um tremendo contraste com as medidas do tempo objetivo, ao qual a vida humana é muitas vezes submetida, que determina: quantos meses formam um ano, quantos dias formam um mês, uma semana, quantos anos você têm, que horas são (horas, minutos, segundo, milésimos de segundos, etc). Será que este corpo, que tem o poder de alterar as leis do próprio tempo objetivo através das experiências com o movimento, não apresenta outras habilidades tão interessantes quanto esta, a fim de repensar outras relações: com a vida, com o mundo, com o espaço, com o outro?

A leitura dos dois autores suscitou reflexões importantes sobre o movimento dançado. Ele não é um ato pontual, mecânico ou racionalizado. É a convergência fluida de aquilo que “é” e aquilo que “quer ser”. É a união da vontade, do desejo de dançar, com aquilo que já existe, o corpo vivido. E todo corpo vivido traz marcas de sua relação com o mundo. Como sugere Trebels (2003, p. 259): “eu não sou um sujeito isolado, sem mundo, mas sim nele ancorado, por meio de meu corpo, e dele faço o horizonte no qual me comunico perceptivamente com as coisas”. Ou seja, percebo e sou percebido. Estou em contato direto e constante com tudo o que me cerca, mas também sou um elemento neste espaço cheio de elementos. Eu me ancoo no mundo e o transformo. Movimento-me a partir do mundo que percebo, que sinto, que vejo. Tudo o que faço está diretamente relacionado à maneira que compreendo e sinto o mundo ao meu redor, assim como a mim mesmo, no mundo. Entretanto, ao longo do caminho, também encontro outros corpos que mantêm a mesma vivacidade e curiosidade perceptiva sobre o mundo e as coisas. Neste contato, percebo que os corpos têm diferentes maneiras de movimentar-se e comunicar-se. Percebo que não estou sozinho, que posso aprender a me movimentar de maneiras diferentes, e que posso entender o mundo de diferentes maneiras ao me movimentar de outro modo. Que posso dizer coisas novas que talvez, ainda, nem entenda. Como diz Zimmermann (2010, p.101): “A dança, como arte de forma geral, revela ao dançarino a pertença a um mundo no qual ele não é único e sobre o qual desconhece tanto quanto desconhece a si próprio”. O dançarino é um viajante do espaço, curioso, explorador,

intenso, que nunca para de aprender. Ele percebe que está encarnado num mundo que pulsa, movimentada, gira, e passa a experimentar esses impulsos em seu corpo desde muito cedo. Quando somos crianças, fazemos esse exercício. Percebemos os sons e seus ritmos, brincamos com eles ao aprender a bater palmas, cantarolar ou assobiar. Giramos de olhos abertos, olhos fechados, braços abertos, braços fechados. E quando paramos, sentimos que a cabeça continua a girar (ou seria o mundo a girar?). Quando somos crianças, dançamos por curiosidade e diversão, somos perfeitos dançarinos, descobrindo um corpo em constante mudança e um mundo sem fim que se revela diante dos nossos olhos. Quando crescemos, ainda curiosos, dançamos nossas histórias, dançamos com o outro, e de vez em quando, dançamos para o outro. Assim lembramos que não estamos só, e que o aprendizado sempre continua.

Sobre a Fenomenologia

O meu contato inicial com a Fenomenologia aconteceu antes mesmo de escrever o projeto desta pesquisa, durante a escrita da monografia, ainda na graduação. Trata-se de um referencial com recente inserção nos domínios da Educação Física, já que está enraizada nas ciências humanas, em especial na Filosofia. Mesmo assim, um número cada vez maior de pesquisadores e estudantes tem se interessado por investigar diversos fenômenos a partir de seu estudo. Fui uma dessas alunas durante o curso de graduação, e escolhi continuar me aventurando pelos caminhos da fenomenologia no mestrado porque percebi que essa era a oportunidade de conhecer mais a fundo, uma filosofia que considerava as experiências, a percepção e a facticidade humana como elementos de extrema relevância ao observarmos o mundo. O autor que inspirou boa parte das ideias que constituem este trabalho é Maurice Merleau-Ponty, com destaque a sua obra: *A Fenomenologia da Percepção* (1994).

Logo no Prefácio dessa obra, Merleau-Ponty (1994, p.3) atesta: “[...] tudo o que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada”, reforçando a importância do sujeito encarnado no mundo para compreender, inclusive, os símbolos que a ciência é capaz de fornecer. E mais do que isso, no pensamento de Merleau-Ponty, esse sujeito no mundo é encarnado, é corpo no mundo. É exatamente neste ponto que

começamos a nos aproximar para a compreensão do fenômeno da dança por meio do corpo, no caso desta pesquisa.

Merleau-Ponty considera que o corpo se aproxima do mundo através de suas experiências perceptivas, corporais, sensitivas. Ele chama de “corpo próprio” este que se abre à exploração, à experiência, ao contato. O corpo que sente, percebe, aprende e sabe. Mas um saber que antecede qualquer tipo de elaboração reflexiva, pois ele se corpo em um mundo que também existe antes de qualquer reflexão, análise. Falamos aqui de um saber pré-consciente, aguçado pelas percepções e no encontro com o mundo. Ao reforçar a primordialidade do corpo na relação com o mundo, Merleau-Ponty (1994, p. 269) nega a separação entre sujeito e objeto: “[...] a experiência do corpo próprio opõe-se ao movimento reflexivo que destaca o objeto do sujeito e o sujeito do objeto, e que nos dá apenas o pensamento do corpo ou o corpo em ideia, e não a experiência do corpo ou corpo em realidade”. Isso, mais uma vez, coloca o corpo em destaque, como elemento na compreensão do mundo, encarnado nele, em sua totalidade.

A partir do pensamento de Merleau-Ponty, alguns pontos podem ser destacados para orientar as reflexões. Um deles é evitar estabelecer relações de causalidade quando observamos os acontecimentos no mundo, enquanto sujeitos perceptivos. O que parece ser um convite desafiador nos tempos que vivemos, já que a relação de causa e efeito é, muitas vezes, utilizada para justificar ou compreender ações humanas, mesmo quando sua complexidade se estende para além desta lógica. É necessária uma observação atenta e tranquila. O outro é considerar que “o mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 14). Ou seja, a percepção se dá no encontro, na relação entre sujeito e objeto, e não em um ou em outro. Essa abertura ao mundo, no ato perceptivo, atribuído por Merleau-Ponty como intencionalidade, é justamente a abertura a novas perspectivas que surgem no contato. É quando nos direcionamos ao mundo vivido, irrefletido e, inclusive, a nós mesmos. É nossa ligação com o mundo. Além disso, esses encontros acontecem num movimento incessante, contínuo, de eterno refazer. Por isso, a temporalidade também é um fator a ser considerado, já que essas relações terão influência do campo no qual estamos inseridos.

Assim, a atitude fenomenológica demanda o esforço de manter-se disponível ao mundo, numa tentativa de encontrar entrelaçamentos entre essência e existência. De acordo com Merleau-Ponty (1994, p.1), a fenomenologia “é o estudo das essências [...] é também

uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua ‘facticidade’”. Dessa maneira, e para chegarmos ao “mundo vivido”, buscamos a descrição dos objetos e dos fenômenos através da experiência perceptiva que acontece antes de qualquer elaboração objetiva. Neste caso, não se busca a mera descrição de um fato ou evento particular. A descrição é um caminho para alcançar a essência das coisas, como elucida Hálak et al (2014, p. 123):

Portanto, trabalhar com fatos na fenomenologia traz um grande desafio: o propósito de tal pesquisa não pode ser de meramente coletar fatos (o que sempre é feito na base de uma estrutura essencial, ou significando o que já nos é familiar), mas em vez disso, o fenomenologista deve mostrar a essência do fato estudado, caso contrário cairíamos fora do regime da fenomenologia. Em outras palavras, na fenomenologia, não estamos interessados em fatos ou casos particulares se não podemos mostrar que eles são essenciais à nossa experiência como tal.

A descrição, a reflexão e observação dos fatos são caminhos que podem nos revelar os elementos essenciais à constituição de um fenômeno, relacionados ao modo de experienciar algo. Além disso, são os elementos comuns à experiência de qualquer pessoa e não apenas à experiência de uma pessoa ou grupo particular que tornam o fenômeno uma manifestação coletiva, humana. Daí, a importância de observarmos e descrevermos esses elementos pela experiência, para compreendermos nossa existência como totalidade, não fragmentada. Portanto, não tratamos de elementos acabados, embora recorrentes no tempo. Pois, assim como a própria existência humana, eles estão sujeitos às inúmeras transformações e novas elaborações. Conforme apontado por Merleau-Ponty (1994, p. 228):

Nunca me torno inteiramente uma coisa no mundo, falta-me sempre a plenitude da existência como coisa, minha própria substância foge de mim pelo interior e alguma intenção sempre se esboça. Enquanto possuo “órgãos do sentido”, a existência corporal nunca repousa em si mesma, ela é sempre trabalhada por um nada ativo, continuamente ela me faz a proposta de viver, e o tempo natural a cada instante que advém, desenha sem cessar, a forma vazia do verdadeiro acontecimento.

O referencial da fenomenologia da percepção tem sido utilizado nos estudos do movimento humano por reconhecer a primordialidade da corporeidade nas relações que estabelecemos com o meio e com os outros. Nos estudos acerca do movimento humano a fenomenologia tem auxiliado na compreensão do movimento como relação dialógica (KUNZ, 2000; TREBELS, 2003; ZIMMERMANN, MORGAN, 2011).

Sobre a Fenomenologia e a Dança

Tratar a dança como tema de pesquisa é deveras desafiador. A tentativa de trazer à luz elementos de um fenômeno tão complexo coloca-nos em risco de desconsiderar aspectos importantes na experiência corporal, sensível e expressiva que é a dança. A partir do referencial teórico escolhido para esta pesquisa, de raiz fenomenológica, buscaremos descrever e aprofundar a experiência do corpo que dança, em sua constante relação perceptiva com o mundo ao qual ele está imerso, encarnado, entrelaçado. Sheets-Johnstone (1981, p. 400), em sua obra sobre dança, cita Merleau-Ponty (1962), sugerindo possíveis cruzamentos entre os estudos da dança e da fenomenologia:

O movimento, de alguma forma, deve deixar de ser uma via de designação de coisas ou pensamentos, e tornar-se presença concreta daquele pensamento no mundo dos fenômenos, não apenas em sua superficialidade, mas sim, em seu próprio corpo.

Nesta passagem de Merleau-Ponty, um importante elemento aparece no discurso além do corpo: o movimento. O movimento, nesse caso, torna-se concreto, presente e corporal para expressar pensamentos. Revela, assim, uma ligação com aspectos profundos do movimento dançado, pois ele caminha neste mesmo sentido. Aceitamos, então, a ideia de que a dança se estabelece como “movimento visível e qualitativo”, conforme proposto por Sheets-Johnstone (1979). Qualitativo no sentido de existir enquanto próprio pensamento e não como via dele. Desta forma, a dicotomia corpo-mente perde o sentido. A mesma autora pontua: “[na dança] o movimento não é um meio pelo qual os pensamentos emergem, mas sim é o pensamento por si só, significado na carne, no corpo, por assim dizer” (SHEETS-JOHNSTONE, 1981, p. 400). Esse entendimento sobre o movimento na dança, levando em conta os aspectos da subjetividade do sujeito, torna mais fáceis os diálogos com a fenomenologia de Merleau-Ponty e parece ser uma grande promessa para compreendermos melhor como esses dois mundos podem se cruzar.

Ora, quando assumimos a ideia do corpo próprio do qual fala Merleau-Ponty, e a ideia de movimento visível e qualitativo de Sheets-Johnstone, percebemos que o corpo é capaz de (re)significar não apenas sua própria atitude, mas toda sua existência. O próprio Merleau-Ponty (1994, p. 203) apresenta essa ideia, citando a dança como exemplo dessa situação:

O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta

através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança.

Falamos, então, de um corpo perceptivo e resignificante, fonte de sentidos. Que brinca com seus gestos, cria novas possibilidades e experimenta o tempo e o espaço. Novas perspectivas sobre o mundo, sobre o outro e mesmo, sobre o “eu” podem ser formuladas nessas intersecções. Por essa razão, é que este trabalho busca aprofundar-se em alguns cruzamentos entre a dança e a fenomenologia (especialmente de Merleau-Ponty), e assim, inspirar a disposição de novos olhares sobre a dança oriental e os corpos que a transformam, continuamente.

ABERTURA

Com o palco pronto para receber um texto que dança com suas personagens e histórias de muitas mulheres, anuncio a Abertura com algumas reflexões preliminares. Quando falamos de dança do ventre, falamos de uma cultura e de um passado que está disponível ao presente, no qual muitas trajetórias particulares se cruzam e dialogam. Assim, nessa tessitura, deparei-me com diversas realidades. A história da dança do ventre parece ser contada de diferentes formas por diferentes pessoas – o que se torna bastante comum à trajetória de outras tradições igualmente orais. Neste caso, em especial, precisamos lembrar que a dança do ventre foi disseminada por diferentes povos em diferentes momentos da História. Inclusive, recebeu forte influência europeia (e posteriormente, americana) ao tornar-se produto de entretenimento em grandes feiras e no mercado cinematográfico. Por conta disso, a dança passou a encarnar valores ocidentais e tornou-se híbrida até que chegasse ao Brasil. Ao acompanhar um pouco desta história, tentamos nos aproximar dos fatores relacionados ao movimento humano presentes na dança do ventre, que fazem desta um fenômeno em ascensão nos dias atuais, levando em conta seus aspectos simbólicos e expressivos.

Dessa forma, pode ser possível compreender melhor como que o movimento atua enquanto linguagem nesta dança, numa dimensão em que o corpo permanece suspenso no tempo *chronos* (cronológico, sequencial, quantitativo), e independe dele, pois vive num momento qualitativo, algo mais próximo do *kairós*, do qual fala a mitologia grega. Além disso, possui a capacidade de se expressar e de ser percebido, de provocar a observação, de manifestar sua potência. Ideia presente nas palavras de Masini e Campos (2015, p. 1): “O ser humano se expressa no corpo que canta, dança, sente e, que por diferentes linguagens, tem sempre algo a dizer, sem necessariamente ter que dizer e/ou compreender, pois o verbo é perceber”. Ou seja, pensamos num corpo que supera a ideia da matéria, e passa a existir com liberdade, ativo, percebendo e sendo percebido. E assim, através de uma linguagem própria dotada de movimento e expressão, esse corpo se constrói, se (re)descobre e transforma o mundo que, vivo em movimento, também dança com ele.

PRIMEIRO ATO

UM POUCO DE HISTÓRIA...

A dança oriental percorreu o mundo, durante séculos, sob os mais diversos nomes e adaptações, até assumir um de seus nomes populares pelo qual a conhecemos hoje, no Brasil. Até o início deste trabalho, acreditava que “Dança do Ventre” fosse um termo derivado de traduções simples do seu primeiro formato. Entretanto, descobri que a história era maior e mais complexa do que parecia ser. Isso aconteceu quando tive o privilégio de assistir pessoalmente a uma conferência do Dr. Mo Geddawi⁹, estudioso da dança e da música árabe, no Festival Internacional Egipto em Barcelona, na Espanha (2017). Esta conferência foi a respeito da *Golden Era*¹⁰ da dança oriental e para falar disso, primeiro, precisamos discutir algumas transformações pelas quais a dança passou até chegar às telas do cinema de Hollywood.

Muito do que se fala sobre sua origem, ainda hoje, é baseado em informações transmitidas através da oralidade, lendas e mitos populares. Embora não exista comprovação documental de muitos desses elementos, são essas as imagens que surgem, recorrentemente, na fala de bailarinas (especialmente as ocidentais) sobre sua relação inicial com a dança. E para contextualizar o tema, com todas as suas possibilidades de entendimento, deixarei registradas aqui algumas destas histórias.

Uma destas lendas diz que a dança do ventre foi criada como uma ginástica, ainda no período faraônico, para preparar o corpo da mulher para o parto. Segundo essa lenda, ela era praticada por mulheres em reuniões exclusivamente femininas dentro dos templos, como forma de adoração aos deuses pagãos da época, sendo Ísis¹¹, a mais notável nessas

⁹ Dr. Mo Geddawi é egípcio, professor, coreógrafo e bailarino de dança oriental. Fundador da *Hathor Dance Troupe*, em Berlim, e co-fundador da renomada *Reda Dance Troupe*, no Cairo. Em 1984, recebeu o prêmio de personalidade artística do Ministro de Cultura Egípcia e é membro do International Dance Council (CID-UNESCO). Sua carreira é marcada por diversas apresentações ao redor do mundo, acompanhado de grandes nomes da dança oriental como Mahmoud Reda e Farida Fahmy.

¹⁰ A *Golden Era* é considerada, como sugere o nome, a “época de ouro” da dança oriental, temporalmente localizada nas primeiras décadas do século XX. Foi quando diversas bailarinas e bailarinos atingiram o estrelato no cinema (inclusive como atores, em alguns casos), inicialmente em filmes egípcios e posteriormente, em filmes de produção hollywoodiana que se tornaram populares pelo mundo todo.

¹¹ De acordo com HEYOB (1975), em seu livro *“The cult of Isis among women in the Graeco-Roman World”*, Ísis era considerada a deusa da vida pelos egípcios. Com frequência, em suas representações, ela aparece segurando a *ankh*, que se assemelha a uma cruz, símbolo da vida. De acordo com a mitologia egípcia, anualmente, Ísis restaurava a vida de Osíris (seu marido-irmão), deus do rio Nilo. Em retribuição a este ato, Osíris inundava a terra (época da cheia do Nilo), trazendo fertilidade e provendo o sustento dos habitantes das redondezas. Numa terra como Egito, que dependia diretamente das condições do rio Nilo para sua existência, Ísis ficou conhecida por seus poderes mágicos e ilimitados e passou a ser relacionada ao surgimento da vida e a

ocasiões - deusa da saúde, maternidade, casamento e sabedoria, de acordo com a mitologia egípcia (Figura 4).

Figura 4 – Deusa egípcia Ísis.

Fonte: *The Virtual Egyptian Museum*¹².

De fato, a deusa Ísis é relacionada a alguns aspectos da vida feminina como a fertilidade e a maternidade. No entanto, não podemos afirmar, com certeza, que a dança que era praticada dentro dos templos foi uma versão inicial da dança do ventre que vemos hoje. Mesmo assim, essa lenda se mantém, e revela a intenção de manter a dança atada às circunstâncias da vida feminina, ao longo da história.

Outras suposições sugerem que a dança do ventre tenha se originado na Índia, há cinco mil anos, e chegou ao Oriente Médio através da migração de diversas tribos. Não há consenso acadêmico acerca destas hipóteses, muito embora sejam frequentes no discurso de professores e estudantes da dança. Salgueiro (2012, p. 15) ainda sugere que a referência geográfica e histórica da dança depende da região em que é praticada no ocidente:

[...] se para as profissionais brasileiras a dança do ventre é identificada com Egito e Líbano, para os Estados Unidos e para a Europa, Turquia aparece como referência tanto musical quanto coreográfica. Marrocos não aparece no imaginário brasileiro, mas é fortemente presente no norte-americano e no europeu. Na Argentina, o Líbano exerce maior influência, juntamente com o Egito. Raríssimas profissionais brasileiras reconhecem a Índia ou a Grécia como lugares onde a dança é considerada nativa.

tudo o que se relacionasse a sua preservação: *“Isis was the Great Lady, the Queen of Heaven, the Moon-goddess, protectress and mother of all the pharaohs”* (HEYOB, 1975, p. 1).

¹² Disponível em: <<https://www.virtual-egyptian-museum.org/Collection/God/Collection.God-FR.html>> Acesso em: 22 de Jul. 2017.

Na entrevista realizada com a professora e bailarina Marcia Dib para este trabalho, ela também reforçou a necessidade de rever as fantasias que foram criadas sobre a cultura árabe e, consequentemente, repensar o caráter “milénar” da dança do ventre:

[...] se existe alguma coisa de milénar – porque o que a gente dança hoje não tem nada de milénar – mas se existe, não sei... Pelo menos, de centenário, é essa dança mais caseira mesmo, né? Que é mais gostosa, mais descontraída, e ela é ligada a um grupo étnico. (depoimento de Marcia Dib)

De acordo com o Dr. Mo Geddawi (2017), a dança do ventre realizada em ambiente familiar, descontraído, e ensinada de mãe para filha, a qual Marcia Dib fez referência, costumava ser chamada de *Raqs al baladi* (traduzido para o português como: dança do povo). O termo *baladi* é essencialmente egípcio. É um adjetivo que qualifica o que é típico do povo e da terra, mais ligado ao contexto rural do que urbano. Com o tempo, e crescimento das grandes cidades, o termo passou a ser utilizado pela aristocracia, com sentido negativo, para identificar o que era inerente às pessoas de classes mais baixas: comportamento, tradições, vestimentas, música e por fim, a própria dança. Por tal motivo, com a abertura do Egito aos europeus (e ao mundo), no início do século XX, a *Raqs al Baladi* passou a ser chamada de *Raqs Sharki* (traduzido para o português como “dança do leste”), a fim de atrair um público mais abastado para os clubes noturnos da época, segundo o próprio Dr. Mo Geddawi. Esses foram os dois termos em árabes pelos quais a dança do ventre ficou conhecida, especialmente no Norte da África e Oriente Médio.

No entanto, isso ainda não explica como, depois de tantos anos, ela passou a ser denominada “dança do ventre”. A leitura de algumas obras (BUONAVENTURA, 2010; SHAY & SELLERS-YOUNG, 2005; FRASER, 2015; LYONS, 2012) levam-me a crer que a explicação mais plausível para esse processo relaciona-se à presença francesa no Egito no fim do século XVIII e início do século XIX. Nessa época, as invasões europeias afloraram a curiosidade dos europeus pela cultura do Norte da África e Oriente Médio através de obras de arte e relatos dos viajantes. A Campanha do Egito, liderada por Napoleão, foi a primeira expedição organizada e por isso, a mais proeminente. No entanto, antes dela, outras expedições menores já haviam marcado passagem pelo Egito dando início ao movimento que mais tarde ficou conhecido por “Movimento Orientalista” ou “Orientalismo”, no qual artistas e cientistas europeus se deslocaram junto à grandes grupos militares, rumo aos países africanos e asiáticos, até então pouco conhecidos por eles, e se

dedicaram a registrar sua percepção sobre o conjunto de elementos que compunham a vida dos povos orientais. Buonaventura (2010, p. 57) descreve:

[...] a primeira expedição organizada para o Egito aconteceu, quando em 1798, Napoleão partiu em sua infeliz jornada. Esta data, que marcou o começo de uma aceleração no interesse ocidental pelo mundo árabe, poderia convenientemente ser considerada como um indicativo do início da era Orientalista. Quando Napoleão navegou para o Egito levou com ele um grupo de estudiosos para investigar a cultura local e os feitos históricos, desde tempos ancestrais até os modernos. Sua ocupação no Egito provou-se curta, mas a massiva “Descrição do Egito” produzida por seu grupo foi valiosa e responsável por estimular o enorme interesse no Oriente Médio¹³.

Na pintura, alguns nomes ganharam destaque, como: Eugène Delacroix, Jean-Léon Gérôme (Figura 5) e Jean Auguste Dominique Ingres, famosos por pintarem cenas de concubinas e dançarinas da época.

Figura 5 – “*Dance of the Almeh*” de Jean-Léon Gérôme (1863).

Fonte: *The Dayton Art Institute*¹⁴.

¹³ Tradução pessoal. No texto original consta: [...]the first organized expedition to Egypt took place, when in 1798 Napoleon set out on his ill-fated voyage to Egypt. This date, which marked the beginning of an accelerating Western interest in the Arab world, can conveniently be taken as indicating the start of the Orientalist era. When Napoleon set sail for Egypt he took with him a team of scholars to study the country's culture and achievements from ancient to modern times. His occupation of Egypt proved short-lived, but massive Description de l'Egypte produced by his team has proved of enduring worth and was responsible for stimulating enormous interest in the Middle East.

¹⁴ Disponível em: <<http://www.daytonartinstitute.org/art/collection-highlights/european/jean-l%C3%A9on-g%C3%A9r%C3%B4me>> Acesso em: 22 de Jul. 2017

Na literatura, escritores, curiosos e viajantes fizeram a vez, sendo alguns dos mais proeminentes: George William Curtis, Charles Leland, Charles Didier e Joseph Estournel, Edward William Lane; além de duas mulheres (das poucas que documentaram e fizeram parte destas expedições): Sophia Lane-Poole (irmã de Edward Lane) e Isabelle Frances Romer. Cada um deles, a sua maneira e em seu tempo (pois não eram todos contemporâneos), retratou experiências pessoais de contato com a cultura oriental que se espalharam pela Europa e inspiraram a imaginação e curiosidade de muitos. O teor dos relatos variava de autor para autor, já que parecia haver entre eles, uma discordância sobre aspectos considerados dignos de admiração ou de espanto dentro de uma cultura tão diferente para os europeus:

Elas todas parecem ter o poder de mover qualquer parte do corpo livremente, exatamente como certas pessoas têm de mover as orelhas. É maravilhoso como elas podem continuar a agitar todos seus músculos da maneira mais rápida e violenta por horas, tremendo da cabeça aos pés como se estivessem eletrizadas, sem ao menos cansarem e, o que é incrível, sem transpirar. – Charles Leland, sobre a dança das *ghawazees* (LELAND, 1874, p. 126 citado por BUONAVENTURA, 2010, p. 65).¹⁵

Inicialmente, não conseguimos apreciar aquele tipo de entretenimento, porque a música era muito pobre e as mulheres imodestas, em nossa concepção. Elas se exibiram em nossa frente de todas as maneiras, e nós as achamos feias, com aquelas mãos tingidas de amarelo e unhas pintadas de vermelho-sangue. Colares pretos e azuis, tornazeleiras grandes e pesadas, brincos nas orelhas e nariz, e o uso excessivo de gel nos cabelos não era de nosso gosto. No entanto, pouco a pouco, mudamos nossas mentes e passamos a achá-las bonitas, ao ponto de termos aproveitado o entretenimento que elas ofereciam como se estivéssemos a assistir às melhores dançarinas e cantoras na Europa. – Carsten Niebuhr, explorador alemão, que a caminho do Iêmen, fez uma pausa pelo Cairo e assistiu a uma performance de dançarinas egípcias (NIEBUHR, 1790, p. 153 citado por BUONAVENTURA, 2010, p. 59).¹⁶

Alguns relatos masculinos, inclusive, tornaram-se polêmicos por carregarem forte apelo sexual, o que contribuiu para que o estereótipo da mulher oriental fosse ainda mais reforçado como uma figura exótica e sedutora. Abaixo, um trecho do depoimento do pintor

¹⁵ Tradução pessoal. No texto original consta: They all seem to have the power of moving any part of the body freely, just as certain persons can move their ears; and it is wonderful how they will continue to agitate every muscle in the most violent and rapid manner for hours, quivering from head to foot as if electrified, without being in the least fatigued and, what is incredible, without perspiring.

¹⁶ Tradução pessoal. No texto original consta: At first we did not greatly appreciate this kind of entertainment, for the music was quite poor and the women immodest, to our way of thinking. They exposed themselves in front of us in every way, and we found them ugly, with their dyed yellow hands and blood-red fingernails. The black and blue necklaces and big heavy anklets, the rings in their ears and noses, and the rich use of grease in their hair was not to our taste at all. However, little by little we changed our minds and found them beautiful, even to the extent that we enjoyed their entertainment as much as we would have enjoyed seeing the finest dancers and singers in Europe.

inglês James Augustus St John que, em 1845, assistiu a uma performance de dança na casa de uma senhora armênia muito rica que vivia no Cairo:

[...] a porta abriu, e duas dançarinas árabes entraram. Elas eram jovens entre 16 e 30 anos, altas e admiravelmente proporcionais. Havia algo de elegante em seus rostos não tão escuros; especialmente suas sobrancelhas delineadas que se curvavam finamente sobre seus olhos brilhantes, e suas bocas de formato delicado que eram cheias de graça e de bruxaria. Seus olhos ateavam fogo. Seus peitos elevados e fartos, e seus corpos assumiam as mais variadas atitudes e inflexões. Elas entrelaçaram uma na outra como uma serpente, com uma flexibilidade e graça que eu nunca havia visto antes. Agora, elas deixam os braços caírem, e parece que seus corpos entram em colapso de profunda exaustão. Depois de uma pausa, a segunda dança começa. Uma das ghawazee pegou um pequeno copo, cheio de água de rosas, entre os dentes, e o segurou sem derramar uma única gota, enquanto executava os mais rápidos e difíceis movimentos. Ela repetiu quase toda a dança anterior, e certamente não era nada fácil ter toda essa habilidade e esforço para fazer tudo isso sem esvaziar o copo. Por último, ela se aproximou de um dos espectadores, e agarrando-o ao meio com os dois braços, inclinou-se para trás e continuou seus gestos sem parar; finalmente ela se inclinou para frente, e lentamente derramou a água de rosas sobre as roupas dele, deixou o copo cair, beijou seus lábios, e voltou para o meio da sala (JOHN, 1845, p. 274 citado por BUONAVENTURA, 2010, p.63).¹⁷

Na época da chegada das tropas napoleônicas ao Cairo, os soldados se depararam com mulheres, artistas de rua, denominadas *ghawazee*¹⁸, que viajavam pelo país e ganhavam a vida através do entretenimento. Apesar de todas as dançarinas profissionais que viviam nos vilarejos serem chamadas por *ghaziya* (*ghawazee* no singular), as verdadeiras *ghawazee* tinham origem cigana. Elas faziam parte de uma tribo própria, mista de mulheres e homens (geralmente músicos ou artistas de outra natureza), isolada da sociedade comum. Parte desse isolamento e exclusividade era garantido, inclusive, pela criação de uma língua própria e casamentos apenas entre membros da mesma tribo. As

¹⁷ Tradução pessoal. No texto original consta: [...] the door was opened, and two Arab dancers entered. They were girls between ages of 16 and 30, tall and admirably proportioned. There was something ladylike in their not very dark faces; especially their sharply cut eyebrows, arching finely over their sparkling eyes, and their delicately formed mouths were full of grace and witchery. Their eyes shot fire; their bosoms heaved and panted, and their bodies assumed the most varied attitudes and inflexions. They twined round each other snake-like, with a suppleness and grace such as I had never seen before. Now, they let their arms drop, and their whole frames seemed to collapse in utter exhaustion [...] After a pause, the second dance began. One of the ghawazee took a little glass, filled with rose water, between her teeth, and held it so without spilling a drop, whilst she executed the most rapid and difficult movements. She repeated nearly the whole of the preceding dance, and it was certainly no trifling effort of skill to go through it without emptying the glass. At last, she stepped up to one of the male spectators, an clasping him round the middle with both arms, she bent backwards, and continued her gesticulations without ceasing; at last she leaned forward, and slowly poured the rose water over his clothes, let the glass drop, kissed his lips, and bounded back into the middle of the room

¹⁸ No contexto egípcio *ghawazze* significa “invasor” ou “forasteiro”, já que de fato as tribos ghawazee localizavam-se nas periferias das grandes cidades e descendiam de diferentes grupos étnicos.

mulheres *ghawazee* realizavam apresentações de dança nas praças, cafés e outros espaços públicos como forma de sustento. Com suas roupas coloridas, unhas pintadas de vermelho, braços e pescoço coberto por bijuterias e movimentos sinuosos e marcantes de quadril, chamaram atenção dos europeus recém-chegados. No entanto, nem sempre a relação era de encanto, já que alguns dos escritores e viajantes da época, as descreviam como lascivas, imorais e até mesmo animais. Na verdade, eram mulheres que, diferente da maioria daquela época, garantiam por si próprias seu sustento – de acordo com o Islã, as mulheres deveriam ser sustentadas por seus respectivos maridos, a fim de ficarem libertas do sofrimento do trabalho (dimensão tipicamente masculina da vida social e econômica). Além disso, o Islã também não permitia que a mulher expusesse seu próprio corpo a homens desconhecidos, e as *ghawazee* se expunham praticamente todos os dias durante suas performances com seus trajes extravagantes. Com isso tudo, eram frequentemente consideradas mulheres subversivas, liberais e independentes, numa versão socialmente negativa e inaceitável para a época.

Diante disso, a fim de dar um nome tipicamente francês à dança que as mulheres *ghawazee* performavam nas ruas do Cairo, os franceses passaram a chamá-la de *Danse Oriental Egyptienne* ou *Danse du Ventre*. A dança do ventre repercutiu pela Europa sob este mesmo nome e mais tarde foi chamada de “Belly Dance” nos Estados Unidos. No Brasil, prevaleceu a tradução literal do termo, que é utilizada até hoje, e portanto, tradução direta do termo francês: Dança do Ventre.

É difícil determinar com exatidão quando a dança do ventre chegou ao Brasil, uma vez que as primeiras professoras pertenciam a famílias de imigrantes, vindas de diferentes países do mundo. Já ouvi relatos que mencionavam professoras oriundas de famílias libanesas, sírias, armênias e egípcias, principalmente. A confluência de diferentes nacionalidades criou condições para que, no Brasil, a dança se desenvolvesse em diferentes estilos, sendo difícil distinguir com precisão cada um deles. São Paulo, atualmente, se estabelece como o maior pólo de escolas, restaurantes e eventos ligados à dança do ventre, provavelmente por conta da grande colônia árabe residente na cidade. As apresentações públicas em restaurantes e bares, como existem até hoje, começaram por volta das décadas de 1960-70. O Porta Aberta, Bier Maza e Semíramis eram alguns dos restaurantes árabes que contavam com apresentações de dança do ventre em sua programação, como entretenimento. Nenhum deles existe mais, no entanto, novos estabelecimentos foram abertos com a mesma finalidade. Um dos mais famosos em São Paulo e no Brasil é a casa

de chá egípcia Khan El Khalili, na Vila Mariana, inaugurada em 1982, e ativa até hoje. Além dela, outros estabelecimentos vêm ganhando espaço ao longo dos anos com o mesmo tipo de atividade: Dunas, Tantra, Casa da Kalila, Maktub, Alibabar, Al Mauual, entre tantos outros. Nesses estabelecimentos, é possível assistir às apresentações de bailarinas amadoras a bailarinas profissionais, a depender do nível de exigência de cada um. Alguns deles incentivam a apresentação voluntária de bailarinas amadoras, com o intuito de abrir espaço para novos talentos e estimular a experiência de contato com o público desde os primeiros aprendizados das bailarinas novatas.

Foi nas casas em que dancei, desde meus primeiros anos de dança, que dividi camarins coloridos e iluminados com bailarinas de todo o país e de todos os níveis. Em ambiente não competitivo, a interação é facilitada e a comunhão entre bailarinas que não se conhecem, muitas vezes, começa através do compartilhamento de histórias, expectativas e sonhos, dentro dos próprios camarins. Em muitos casos, encontramos grupos grandes, acompanhados de seus respectivos professores. Eu, no entanto, estudei durante muitos anos numa escola onde não havia esse tipo de movimento. Busquei, por minha conta o contato dessas casas e restaurantes e me abri, muitas vezes, à experiência de dividir espaço com bailarinas e bailarinos que eu nunca havia visto antes. Conheci bailarinas que vinham de outros estados para São Paulo, para dançar sem cachê, simplesmente pelo prazer, adrenalina e emoção que isso lhe trazia. Conheci bailarinas transexuais que lutam, até hoje, por reconhecimento. Conheci bailarinos, meninos e homens, que também clamam por um espaço maior de representatividade, mas ainda assim, mantinham relacionamento positivo e de amizade com o grupo de mulheres do qual faziam parte. Conheci grupos que se dedicavam exclusivamente a apresentações amadoras e outros que vivenciavam as exigências do mundo profissional da dança. Mas tomei conhecimento, sobretudo, de algumas das razões pelas quais a dança do ventre se mantém viva, mesmo a um oceano de distância de suas prováveis origens. Foi através (e por causa) dessas histórias que decidi buscar a voz de uma parcela não tão conhecida e, às vezes, mal compreendida de bailarinas e bailarinos que tecem a história da dança do ventre nessa terra chamada Brasil.

Como toda boa história, essa também é repleta de emoção, personagens marcantes, e momentos-chave. A partir daqui, começamos a dançar com quatro personagens, elaboradas a partir da pesquisa de campo, para auxiliar na narrativa: a Menina-Moça, a Viajante, a Atriz e a Mãe. Elas se constituem por histórias vividas. Histórias minhas, nossas, e de todos nós. A dança que virá a seguir convida o leitor a adentrar, para além dos

corredores da Shangrila, as salas de aula, camarins e palcos. Assim, traçaremos a trajetória que construiu a ideia desta pesquisa e possibilitou sua concretização.

Começaremos com a Menina-moça que é a figura que representa os primeiros passos rumo ao aprendizado da dança oriental. Ora, com mais passos de menina, ora, com mais passos de moça. É quando o Oriente, mágico e místico como parecia ser aos Orientalistas, se mostra à futura bailarina com a promessa de sonhos a se realizar.

SEGUNDO ATO

A MENINA-MOÇA

Vídeo disponível em: <https://youtu.be/2Af1UinO26E>

Ah! A Menina-moça... A bailarina dos olhos grandes e do coração cheio. Propositadamente, é nossa primeira protagonista desta história. São a maioria entre nós. É a figura do encantamento, da paixão desenfreada, do desejo, do sonho, que vive nas estrelas. Para ficar mais claro neste início de conversa: dois perfis podem ajudar a caracterizar essa figura, embora não sejam os únicos. Talvez, despertem ao leitor alguma lembrança interna ou externa. O primeiro é o da aluna que, logo no primeiro dia de aula, chega com olhos atenciosos, sérios e analíticos, quase desconfiada (o que no fundo, muitas vezes, é só concentração mesmo). O segundo é o da aluna que já chega com um sorriso de orelha a orelha, olhos brilhantes, uma agitação empolgada corporalmente visível, que refletem a alegria em finalmente estar ali. Ambos perfis ainda não entendem muito bem o que é a dança do ventre, mas cada um a sua maneira, vive a experiência ao seu extremo. Quem costuma frequentar salas de aula de dança, possivelmente já se deparou com, pelo menos, um deles. São as Meninas-moças: “eu vi”, “eu ouvi”, “fiquei sabendo”, “finalmente, vim conhecer”, “quanto tempo leva até eu dançar bem?”. A Menina-moça, geralmente, ignora qualquer medida subjetiva de tempo. Não adianta explicar que isso varia de pessoa para pessoa. Ela quer mesmo é saciar sua sede de movimento, o quanto antes. Ela quer sentir seu corpo deslizar pela música. Ela quer sentir todo esse vulcão de emoções do qual as bailarinas mais experientes falam tanto – seja em cima de um palco, seja numa dança mais particular. Ela quer sentir-se capaz. Ela abriga dentro de si uma porção de sonhos coloridos e dançantes, onde tudo se mistura, numa onda de otimismo que, muitas vezes, confere

identidade a uma turma iniciante. Essa leveza do início, do encantamento, da liberdade é contagiante. Assim, ela é a nossa personagem da descoberta, da imaginação, das figuras, da projeção, da criatividade. É a infância e a adolescência simultâneas. A menina e a moça, juntas numa só.

Apesar de ainda me encantar com muito do que vejo e sinto através da dança, a história da minha Menina-moça, em sua fase mais intensa, começou na minha infância. Ganhei minha primeira roupa de dança do ventre quando ainda era criança. Só tirava a roupa do guarda-roupas para brincadeiras. Brinquei muito com aquela roupa azul, cheia de miçangas. Na fotografia a seguir (Figura 6), eu visto a roupa azul e minha amiga de infância vestia uma roupa branca, feita pela minha avó Zefa.

Figura 6 – Eu (à direita) e Renata (à esquerda).

Fonte: Arquivo pessoal.

Nessa época, costumava fazer vídeos caseiros que mostrava com todo entusiasmo para os familiares e amigos. Foi na casa da minha avó que também ganhei meu primeiro véu. Era um véu de seda cor de rosa, bem clarinho, meio desbotado. Era um pedaço de tecido que ficou guardado no baú da máquina de costura por muito tempo, até que foi

encontrado por mim. Perguntei a minha avó se poderia usá-lo para brincar e ela disse que sim. Tenho a impressão de que tudo começou assim: brincando. O que me remete às palavras de Saura (2015, p. 55):

Às vezes, arriscamos fazer uma manifestação sem conhecê-la em profundidade, apenas nos familiarizando com seus passos de dança, estilo musical e cantoria. Mas, se ano a ano a repetimos, ano a ano todos aprenderemos. Ano a ano, um pouco mais.

Eu não conhecia muito da dança do ventre além do que eu via pela televisão. Mesmo assim, me aventurava em criar novas modas baseado naquilo que já havia visto. E na novela, as mulheres dançavam, rodopiavam e desenhavam com seus lenços coloridos. Eu também precisava ter um se quisesse ser igual a elas. E assim, ganhei meu primeiro véu. Mal sabia que no mundo da dança do ventre, os melhores véus eram justamente os de seda, por serem os mais leves, permitindo uma série de contornos e desenhos no ar. Fui aprender tudo isso anos mais tarde, quando pisei, também pela primeira vez, numa escola de dança aos catorze anos.

Havia muita gente na escola. A maioria era composta de alunos da dança de salão que, uniformizados, pareciam realmente saber o que estavam fazendo ali. Eu ainda não sabia bem. Percebi que um casal se apresentava no meio da sala, dentro da roda formada por toda aquela gente. A escola era focada em danças de salão, mas contava com Dança do Ventre na grade de cursos. Era por isso que eu estava ali, curiosa, muito embora não soubesse exatamente o que esperar. Subi as escadas sorrindo e apressada, mas ainda me sentia como uma peça deslocada em meio a tanta gente que já parecia profissional. Era minha primeira vez numa escola de dança de verdade. Fiquei deslumbrada. Cheguei meia hora antes de a aula começar e me sentei no linóleo preto daquela sala imensa. Estava de frente para o espelho, sozinha, imóvel, o que faz me lembrar as palavras de Bachelard (1978, p. 317):

A imensidão está em nós. Está presa a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que volta de novo na solidão. Quando estamos imóveis, estamos além; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo.

De fato, a solidão naquela sala, naquele instante, me fazia maior, imensa. Mas me sentia imensa ora para dentro, ora para fora, e não de altura ou largura. Eu era imensidão ali. Pensava, com um tom de urgência, que aquela seria a última vez que veria em meu reflexo alguém que ainda não sabia de nada. A escola estava barulhenta, com muita gente

pelos corredores, mas eu me encontrava num silêncio profundo e interno enquanto aguardava aqueles trinta minutos se arrastarem. Pensei em tanta coisa. Lembrei-me dos vídeos da Ju Marconato aos quais costumava assistir pela internet, e no quanto eu desejava ser igual a ela. Recordei das muitas vezes que rodopiei com o véu de seda por entre os varais do fundo do quintal da minha avó. Era uma sensação de liberdade, mesmo sem técnica alguma. Eu mal conhecia a música árabe, mas era apaixonada por todas as faixas do cd de O Clone. Algo de grandeza costumava nascer daquela pequena amostra, como bem diz Bachelard sobre as miniaturas (1978, p.298):

Assim, o minúsculo, porta estreita, abre um mundo. O detalhe de uma coisa pode ser o sinal de um mundo novo, de um mundo que, como todos os outros, contém atributos de grandeza. A miniatura é uma das moradas da grandeza.

Eu não tinha muita noção espacial do mundo, mas a música me transportava para o meio do deserto, onde eu conseguia ver ao longe uma moça rodopiando nas dunas, exatamente como eu fazia no quintal: cabeça para o alto, de olhos fechados e braços abertos. Pensava nas histórias de amor dos beduínos, enxergava tendas coloridas no meio de um oásis e conseguia até sentir um vento quente que soprava meu rosto... Abri os olhos. A professora entrava pela porta da sala, entre sorrisos, acenos e cumprimentos com os outros professores da escola. Lembro-me desta cena em câmera lenta. Ela estava com uma blusa cor de rosa *pink*, calça preta e um lencinho de moedas douradas amarrado no quadril. Como eu desejei ser aquela mulher. Nenhum detalhe me passava despercebido. Seus gestos, sua roupa, seus brincos, sua voz, os sorrisos... Eu finalmente sentia que tudo estava prestes a mudar em mim. Eu havia acabado de instituir uma nova referência de ser humano que eu gostaria de ser – hábito que, durante minha adolescência, era muito frequente. Mas dessa vez, era diferente. Havia anos que eu pensava como seria estar ali. Imaginava, voava para longe impulsionada por uma esperança crescente de que dali para frente, tudo mudaria. Era uma tentativa de mirar o futuro que eu desejava, do qual diz Bachelard (1988, p.8): “A imaginação tenta um futuro. A princípio ela é um fator de imprudência que nos afasta das pesadas estabilidades. Veremos que certos devaneios poéticos são hipóteses de vidas que alargam a nossa vida dando-nos confiança no universo”. Cheia de esperança e otimismo, pensava nas portas que a dança poderia me abrir e numa infinidade de sonhos que poderia realizar a partir daquele dia.

Apresentei-me meio tímida, e ela me deu as boas-vindas. Nada demais (para ela). Para mim, era como se o mundo todo já tivesse mudado. Eu passei a fazer parte daquele grupo no momento em que fui considerada “bem-vinda” em alto e bom som. Algumas alunas mais velhas foram chegando, aos poucos. Colocavam suas bolsas nos bancos e tiravam os sapatos. Eu nem sabia que precisava tirar os sapatos, mas achei incrível poder dançar de pés no chão. Quando fiz aulas de jazz, a sapatilha me machucava. Agora, poderia dançar livre. A aula começou. Fizemos uma sequência de aquecimento de poucos minutos numa música árabe da qual já não me recordo mais, mas lembro da sensação gostosa de encontro que tive ali. Como se eu tivesse esperado muito tempo por isso, e finalmente estava acontecendo do jeito que sempre sonhei. A turma era de alunas iniciantes. Fiquei mais confortável ao saber disso, porque também estava ali para começar do “zero”. Os primeiros passos que aprendi naquela ocasião foram os oitos horizontais, para frente e para trás. São movimentos na dimensão horizontal (realizados, portanto, no plano transversal da anatomia) que exigem projeção lateral do quadril (para fora do eixo, na direita e esquerda) e torção de tronco. O que me encantava era poder executá-los sem pausa. E é essa mesma propriedade que encanta tantas outras bailarinas:

Adoro fazer oitos. Acho super confortável. Super confortável... Eu sinto, assim, como se eu estivesse, um pouco deslizando, um pouco nadando, um pouco embalando. Eu embalo os gatos fazendo oitos! Nenês também, não é? Se eu tivesse de escolher um movimento, eu escolheria o oito, o oito horizontal. Porque eu faço de vários jeitos: andando, parada, pra lá e pra cá, tudo. (depoimento de Marcia Dib)

Os oitos, na dança do ventre, são movimentos contínuos e cíclicos. Portanto, podem ser executados repetidamente, com emendas tão sutis que não permitiam distinguir onde um oito acabava e iniciava o próximo, o que dialoga com as ideias de Valéry (2012, p. 29): “[...] nossos membros podem executar uma sequência de figuras que se encadeiam umas às outras, e cuja frequência produz uma espécie de embriaguez que vai do langor ao delírio, de uma espécie de abandono hipnótico a uma espécie de furor.” A sensação de hipnose nos movimentos sinuosos me pareceu sempre presente, uma vez que o desenho formado no chão (como geralmente somos instruídos a imaginar para aprender a fazê-lo) é justamente o símbolo do infinito, um oito “deitado”. E isso só me deixava ainda mais seduzida por aqueles dois movimentos: formavam o símbolo do infinito e, em teoria, poderiam ser realizados infinitas vezes. Infinito que me encantava, que eu acabara de dominar e que agora, era meu.

Ao longo das aulas, aprendi um número cada vez maior de passos que podiam ser executados em diferentes músicas e ritmos. Certamente, eu praticava muito mais horas de dança em casa quando era iniciante do que agora, enquanto profissional. Isso não significa que hoje eu pratique pouco, mas a ânsia em aprimorar movimentos tão novos ao meu corpo era tão grande que, naquela época, eu poderia facilmente passar horas a fio dançando todos os dias, imersa na música e voltada unicamente ao propósito do movimento. Na entrevista com o bailarino Felipe Giusepe, ele também mencionou essa mesma sensação de descoberta e desafio:

Porque, pelo menos para mim, o desafio ajuda também. Se for muito fácil, acho que não tem muito sentido. É... eu penso isso. É gostoso você não conseguir fazer um passo e depois você vai lá, treina, estuda, repete e aí sai, fica legal. Isso é gostoso. (depoimento de Felipe Giusepe)

Ao longo da aprendizagem, vamos descobrindo potências adormecidas do corpo. É como um reforço consciente de nossas capacidades que desde sempre estiveram atreladas ao corpo de forma visceral, mas que não sabíamos que existiam. E quando nos damos conta de que é possível ir além do que julgávamos, a vontade em se descobrir e descobrir o mundo torna-se maior, estimulada pela possibilidade de se abrir à novidade. Algo como o que Valéry (2011, p. 4) descreve, ao pensar a dança através da Filosofia:

O homem percebeu que tinha mais força, mais flexibilidade, mais potencialidades articulatórias e musculares do que as necessárias para atender às demandas de sua existência e descobriu que alguns destes movimentos, pela sua frequência, sua sucessão ou sua amplitude, lhe davam um prazer que era uma espécie de intoxicação; tão intenso às vezes que somente um esgotamento total de suas forças, uma espécie de êxtase de exaustão poderia interromper seu delírio, seu dispêndio motriz exasperado.

O que eu sentia era exatamente isso: uma “intoxicação” que só o cansaço em níveis limitantes seria capaz de apaziguar. Algo que fazemos sem ter vontade de parar, não por controle consciente e sistemático, mas sim, pelo prazer imediato que provoca. Um prazer com fim em si mesmo, recém-descoberto por um corpo que nunca tinha experimentado isso antes. Meu corpo havia ganhado novas possibilidades de movimento e de caminhos a percorrer. Era difícil conter a empolgação. Era como aprender uma nova linguagem, um idioma do corpo que, para mim, conectava-me ao mundo árabe quase que como a própria língua o faria. Eu não sabia falar, ao menos, uma palavra em árabe. Mas aprender a me comunicar com a música, como eles o faziam, através do corpo, tornava-me diferente,

importante e mais próxima de tudo o que, até então, havia admirado apenas como espectadora. Essa mesma ideia aparece em destaque entre as respostas do questionário exploratório:

Admiro as mulheres do Oriente Médio, e me sinto um pouco próxima do sentimento de algumas mulheres orientais quando danço a dança do ventre.

Percebo através de alunas, amigos, amigas e professores, que o percurso na dança oriental começou assim para muitos deles: motivados pelo diálogo, contato e interação com uma cultura permeada de fantasia e pela necessidade pessoal de, através dessa linguagem, desbravar territórios misteriosos, antes desconhecidos em seus próprios corpos e no mundo. Esse “mistério”, muito recorrente na justificativa de praticantes iniciantes, revela que a dança do ventre ainda preserva a condição de território a ser explorado, repleto de imagens que muito se relacionam com as concepções de Oriente que chegaram até os ocidentais. Historicamente, essa construção foi influenciada pelos orientalistas europeus desde o século XVIII, e a partir de então, a mídia e as grandes produções cinematográficas e de telenovelas produziram incontáveis trabalhos que reforçaram essa ideia. A resposta de Lulu Sabongi (1) à entrevista e algumas respostas dadas à pergunta do questionário exploratório (2, 3, 4, 5), sobre a atração inicial pela prática, revelam justamente isso:

1. Só lembro que quando era criança, eu imaginava aquela princesa oriental, no palácio... Achava bonito! Eu girava com a toalha de banho, como se fosse um tecido leve, como se fosse fácil e voasse, e não era.
2. Difícil dizer exatamente o que me atraiu. Sou apaixonada por dança praticamente desde que nasci e com um encantamento inexplicável pelo oriente desde sempre... a dança do ventre sempre foi um sonho.
3. Interesse pelo mistério da dança. Iniciei com O Clone.
4. Por gostar das músicas e da arte oriental em geral, além de apreciar a dança, sempre achei muito bonita, mas principalmente as músicas que me fazem sentir em um mundo especial, encantado.
5. Fascínio e deslumbramento pela música árabe, sua riqueza cultural, o sentimento que esse estilo de música nos envolve. A feminilidade dos passos da dança do ventre, o fato de nos entregarmos a um momento mágico e de podermos expressar a força e a sensibilidade feminina através da dança.

A imagem de um Oriente desconhecido, misterioso, poderoso que suscita o deslumbre e o encantamento permeia a imaginação de muitos praticantes da dança oriental,

especialmente os iniciantes. Tornamo-nos sonhadores de um mundo que parece ser distante e íntimo, ao mesmo tempo. Esse discurso é recorrente e parece cumprir papel importante no processo de transcender a dança corporal – não é apenas a estrutura do corpo que dança, mas é a imaginação, a inspiração e uma série de expectativas que são colocadas em movimento. E isso parece ser necessário, de acordo com Bachelard (1988, p. 165):

De repente ele se faz sonhador do mundo. Abre-se para o mundo e o mundo se abre para ele. Nunca teremos visto bem o mundo se não tivermos sonhado aquilo que víamos. Num devaneio de solidão, que aumenta a solidão do sonhador, duas profundezas se conjugam, repercutem-se em ecos que vão da profundidade do ser do mundo a uma profundidade do ser do sonhador. O tempo já não tem ontem nem amanhã. O tempo é submergido na dupla profundidade do sonhador e do mundo. O Mundo é tão majestoso que nele não ocorre mais nada: o Mundo repousa em sua tranquilidade.

O sonho possibilita um estreitamento de laços com o mundo, como se ele fornecesse ao sonhador a licença de sonhá-lo conforme seus desejos. Entre passado e futuro, o sonhador é capaz de criar tantas coisas, que o tempo já não faz mais sentido. Trata-se de uma relação profunda e tranquila entre sujeito e mundo, a atitude de sonhar. Por exemplo, lembro-me de observar as fotografias do Egito que ficavam penduradas nas paredes da escola da Bia, minha primeira professora. Era, na verdade, um mural feito à mão composto por diversos recortes de jornais, revistas e livros, que mostravam cenas de diversos monumentos, locais históricos e turísticos do Egito. Entre eles, um recorte maior onde se via a Esfinge e, ao fundo, as três grandes pirâmides. Perguntava-me se ali havia existido dança, algum dia. Eu sabia que não. Eu sabia, através das minhas aulas de História na escola, que as pirâmides haviam sido construídas como local sagrado de transição para a vida eterna dos grandes faraós, mas aquela imagem me encantava. Encontro-me novamente com as palavras de Bachelard (1978, p. 254): “[...] haverá mais coisas num cofre fechado do que num cofre aberto. A verificação faz morrer as imagens. Sempre, imaginar será mais que viver”. Mas eu gostava de sonhar com o Oriente que conhecia dos recortes de jornal, das fotografias e das imagens que viviam em mim. Fazia certo esforço para que essas imagens não morressem, sempre retornando à cena do deserto e da bailarina beduína que dançava com as dunas. Eu desejava, com todas minhas forças, ser essa bailarina, um dia, e estar ali, de frente com as pirâmides, como se por um momento eu pudesse ser tão grande e tão magnífica quanto elas. Por isso, eu dançava.

A menina-moça se elabora na experiência iniciante, independente da idade, pelo encantamento, pela aproximação, pela força da imagem. “É quando estamos disponíveis

para nos surpreendermos, para nos deixarmos encantar” (COUTO, 2011, p. 104). Enquanto menina, aproveita a liberdade da infância e sonha longe, habita o novo e tudo o que sua imaginação é capaz de criar. Enquanto moça, experimenta aspectos do feminino e se descobre em novas possibilidades de movimentar, comunicar e existir. É o momento do êxtase, da leveza, da surpresa, da brincadeira. A menina-moça tem licença para brincar com a dança, sem o peso da responsabilidade de alguém que a ensina. Ela é aprendiz. Ela é sonhadora do mundo e do corpo. Ela imagina mais do que vê. Mantém viva a criatividade que faz do mundo um lugar maior, infinito. Essa mesma potência da imaginação vai percorrer seu corpo, quando dança.

Anos depois, mais firme e segura em meus passos, senti necessidade de explorar mais profunda e ativamente o que a dança do ventre e a cultura árabe tinham a me oferecer. Queria sair do ambiente controlado da escola para saber como a dança realmente acontecia no mundo dos restaurantes, casas de chá, competições e outros eventos. Foi aí que a bailarina viajante floresceu e a partir dela que conheci tantos outros viajantes pelo caminho, que inspiraram o próximo capítulo: A Viajante.

A VIAJANTE

Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NgPqxoGqWS8>

Tudo começa quando abrimos a mala vazia e depositamos ali dentro, todas as nossas expectativas, que se acomodam entre as mais diversas peças de roupas de dança. Entre tecidos coloridos e alfinetes, a ansiedade e a esperança. A viagem já começa ali, entre suspiros, com música de fundo, e um misto de alegria com um pouco de medo. A Viajante faz seu próprio caminho, e aprende através dele. Aprende a necessidade e a importância de se carregar alguns “fardos”: as horas extenuantes de ensaios, os pés calejados, o suor do seu corpo, a respiração acelerada. Para quem não é dado a estas viagens como as bailarinas o são, tudo isso parece muito cansativo, só de pensar. Entretanto, para a bailarina, envolta pelo encantamento da Menina-moça, é aqui que o caminho começa a mostrar suas mais variadas paisagens. É o momento de descobrir que a dança do ventre é formada por diferentes estilos, construções, passos, gestos, formas... E por esse percurso é que ela estabelece cada um de seus firmes passos, com os pés no chão, e a certeza de querer desbravar o que esse mundo tem a oferecer. Como um andarilho: conhece novas culturas, novos sons, novos sabores, sensações, lugares; e passa, dessa forma, a se identificar (mais ou menos) com eles.

Muitas bailarinas relatam um processo de busca, de construção, de aprofundamento na dança. São experiências das mais diversas, construídas temporal e geograficamente de acordo com trajetórias individuais, mas que de certa forma dialogam com o coletivo da busca, da viagem, do abrir-se ao desconhecido. Viagens podem durar mais ou menos, podem ser para perto ou para longe e podem, inclusive, significar uma visita a um lugar já

conhecido. Mas, sobretudo, pressupõem deslocamento. Quando dançamos, visitamos novas possibilidades espaciais e temporais de existência através do movimento. É o que geralmente dá origem aos comentários mais comuns em apresentações de dança: “nossa, passou muito rápido”, “parecia que música não acabaria nunca”, “o espaço parecia maior/menor”. A Viajante é essa bailarina que, curiosa pelo caminho, estuda o tempo e espaço por meio de sua dança, e aprende a dançar com eles.

Foi, mais ou menos, ao final do meu terceiro ano de aulas regulares, que decidi que não queria continuar dançando apenas para mim mesma e nos espetáculos de final de ano. Comecei a me aventurar fora da sala de aula, em todos os lugares e ocasiões possíveis em que pudesse dançar. Como nas palavras de Maffesoli (1998, p. 25): “aquele que estiver atento à beleza do mundo, as suas expressões específicas, participa do esforço criativo deste”, eu queria estar no mundo, queria fazer parte dele. Desejava conhecer outras bailarinas, outros lugares, outras oportunidades que me permitissem colocar em prática minha capacidade de dançar, criar e me assumir enquanto artista da dança. Conheço almas inquietas e dançantes que nunca precisaram sair do mesmo lugar para fazer suas descobertas. Mas, no meu caso, o roteiro começou no Brasil e foi tomando proporções cada vez maiores, o que me permitiu viver a dança intensamente em vários períodos da minha vida e em diferentes contextos. Todos estes períodos estavam atrelados às circunstâncias da minha vida acadêmica, o que também justifica minha grande motivação em escrever este trabalho.

Ao longo da estrada, fui acolhida por grupos diferentes, já que em muitas dessas aventuras eu embarcava sozinha. Fazia contato direto com os responsáveis dos eventos e partia. O que me aguardava em cada um deles era sempre uma surpresa e isso, para mim, era um desafio bastante motivador. Era o momento de emancipação, de testar minhas verdades e de descobrir a identidade da minha dança, o que vai ao encontro das palavras de Masini e Campos (2015, p. 1): “[...] a originalidade do corpo que dança se destaca pela unidade poética de ser plenamente. Assim, não é possível traduzir a dança apenas pelo movimento do corpo, mas também pelo perceber e sentir de cada corpo que dança, na própria existência”. Eu já sabia executar muitos movimentos, mas o que me instigava era mais profundo: minhas possibilidades de existir enquanto corpo que dança, percebendo o mundo e sendo percebido por ele também.

Minha viagem começou em São Paulo, mas poderia ter começado em qualquer outro lugar. As reflexões que faço aqui não estão condicionadas a uma circunstância

geográfica, e sim à experiência de dança, de corpo e de existência que parece encontrar confluência com as trajetórias de diferentes pessoas, superando as noções de espaço geométrico. Embora construa o raciocínio a partir da minha história, mostrarei ao longo do texto como elas encontram correspondência com outros autores e com as falas de bailarinas e bailarinos que encontrei durante o caminho.

Para minha felicidade, em meados de 2011, eram muitos os restaurantes em São Paulo que abriam as portas para bailarinas amadoras se apresentarem sem cachê¹⁹. O dinheiro, na verdade, era minha última preocupação, pois sabia que minha dança ainda tinha muito que melhorar e porque meu interesse estava concentrado na experiência em si, e não no retorno financeiro que ela poderia me trazer. Até hoje, alguns lugares mantêm essa tradição e eu pude acompanhar de perto como alguns deles funcionam. O último em que estive foi a Casa da Kalila, em 2016, um restaurante dedicado a abrir espaço para bailarinas amadoras que tenham vontade de se apresentar ao público. Em 2011, quando dei início as minhas jornadas, dois lugares se destacavam: o restaurante libanês Al Mauual e o Bar Maevva. Em todos esses casos, é claro, também aconteciam apresentações de bailarinas profissionais contratadas. Entretanto, o número de bailarinas amadoras que se apresentavam gratuitamente era muito maior.

Recordo-me da minha primeira dança dessa temporada até hoje, porque foi uma experiência que me marcou em vários aspectos e que contribuem para as discussões da minha pesquisa. Foi no Al Mauual, convidada pela Bia, minha primeira professora. Esse restaurante existe até hoje no bairro da Liberdade, mas já faz alguns anos que não o visito. O restaurante pertence a uma família libanesa e aquele espaço parecia ser uma extensão natural da casa deles. A Guilda Mattar (proprietária) sempre nos recebia na porta e nos cumprimentava calorosamente como se já nos conhecesse há anos. Sua filha, criança naquela época, também estava sempre lá. E seu marido, o Samer, é o chef de cozinha do Al Mauual, e vez ou outra aparecia pelo salão entre acenos e cumprimentos. Apesar de pequeno, o restaurante era todo enfeitado com pinturas, lenços, quadros e outros objetos decorativos que criavam uma atmosfera de fantasia oriental. Naquela época, o espaço de dança era um retângulo central de poucos metros, onde dividíamos espaço com os músicos.

¹⁹ Essa situação sempre gerou muito conflito entre bailarinas amadoras e profissionais, porque alguns restaurantes dão preferência às bailarinas amadoras que se apresentam gratuitamente e isso acaba reduzindo a demanda por bailarinas profissionais, mesmo que a característica da dança de uma e de outra sejam bastante diferentes. Basicamente, o que acontece na prática depende diretamente das exigências de cada estabelecimento.

No meu primeiro dia no restaurante, dancei uma das músicas mais famosas da cantora clássica egípcia Oum Kalthoum chamada “*Enta Omri*”. Que audácia a minha! É uma das músicas mais conhecidas da Oum Kalthoum até hoje, e fala de um amor que a resgatou de um passado cheio de tristeza. Dancei com uma roupa cor de rosa, um véu colorido e duas preocupações. A primeira era com o espaço, que era estreito entre os músicos e a plateia e, por acaso, neste dia a casa estava cheia. Não tinha muita noção de como me deslocar em cena. Na minha cabeça, eu precisava de um espaço grande para me tornar grande também. Ledo engano. Depois que a música começou, rodopiei com o véu naqueles poucos metros com uma grande e inesperada liberdade. A segunda preocupação era com a duração da minha dança. Apresentações com música ao vivo costumam ser maiores e a banda pode improvisar em alguns trechos. Nunca havia dançado uma música com mais de 4 minutos e a minha apresentação durou o dobro disso. Mas, curiosamente, minha percepção fazia parecer que foi muito menos. Sinto isso até hoje, quando me divirto durante uma apresentação: o tempo parece correr mais rápido, encurtando o momento. Sobre isso, as palavras de Valéry (2012, p. 29) me fazem entender melhor como esses dois componentes (espaço e tempo) se relacionam: “[...] nesse gênero de movimento, o Espaço era apenas o lugar dos atos: ele não contém seu objeto. É o Tempo, agora, que desempenha o papel mais importante”. Depois de já ter dançado em lugares dos mais diversos tamanhos e características, concordo plenamente com essa ideia. O espaço não é limitante, ele não condiciona o objeto (corpo) a sua forma. O corpo tem o poder de se apropriar, criar e transformar o espaço, numa dimensão além da física, como sugere Sheets-Johnstone (1979, p. 41):

O objeto em movimento se apropria do espaço-tempo de um mundo concreto, mas ao fazer com que algo aconteça, o objeto em movimento vai além da mera apropriação: ele implica uma causalidade operante associada ao mundo no ato de fazer algo acontecer, o que pode levar a outras mudanças subsequentes no espaço.

Ou seja, o corpo tem o poder de fazer algo extraordinário acontecer. E não apenas na dimensão estética e material, e sim numa dimensão em que o tempo, o espaço e o corpo em movimento criam um momento especial. Especial porque é único, transitório e não dura para sempre. A dança que fiz ali, pela primeira vez no Al Maual, não é capaz de ser reproduzida em sua totalidade de elementos por outra pessoa, tampouco por mim. O ser momêntaneo é característica de sua existência, como pontua Valéry (2012, p. 32):

Um estado que não pode se prolongar, que nos põe fora ou longe de nós mesmos, e no qual, contudo, o instável nos mantém, enquanto o estável

só figura por acidente, nos dá a ideia de uma outra existência perfeitamente capaz dos momentos que na nossa são mais raros, inteiramente composta pelos valores-limites de nossas faculdades.

Foi naquele dia que eu descobri que era isso que eu queria para toda minha vida. Queria entender melhor meu corpo, não apenas como corpo estrutural, mas como manifestação de mim, numa dimensão em que eu só existia quando dançava. O movimento enquanto linguagem de mim mesma, original, em transformação e conectado com a minha história.

Em 2014, a viagem continuou. Foi no meu primeiro intercâmbio que efetivamente senti que minha Artista começou a ser construída – o que será tema do próximo capítulo. Em relação a minha bailarina viajante, a cidade do Porto, em Portugal, me deu outras contribuições e desafios. Comecei a fazer aulas com a brasileira Vânia Cesário, na Associação Portuguesa de Dança do Ventre (APDV). Mal sabia o quanto esse contato transformaria o rumo dos anos seguintes da minha vida. Através da Vânia, conheci muitas bailarinas portuguesas que também faziam aulas na APDV e fiquei admirada com tamanho profissionalismo com que elas encaravam a dança: ensaios que adentravam as madrugadas, bailarinas que viajavam para outras cidades e países para dançar a trabalho, participação massiva em competições e um interesse muito mais ativo em discutir a dança do que eu via no Brasil, até então. Senti necessidade de suprir a minha falta de experiência (comparada a delas), embarcando em qualquer convite que surgisse dali. Não demorou muito para que uma das meninas da turma me sugerisse procurar pelo Khan El Khalili, uma casa de chá árabe do Porto que contava com apresentações de bailarinas profissionais. Entrei em contato com os proprietários, agendei meu teste e na primeira noite em que me apresentei, fui aprovada para dançar na casa durante o período que estivesse morando em Portugal.

Algumas noites eram inteiramente minhas, contando com cinco apresentações de estilos diferentes (clássica, moderna, percussão, folclore e uma de nossa preferência para encerrar) com troca de figurino. Outras eu dividia com uma brasileira que já trabalhava na casa há anos: Munira Azarake (Figura 7). Conheci Munira na ocasião do meu teste. Flora, a dona da casa, foi quem me apresentou à Munira que, com um carinho imenso, me recebeu de braços abertos como companheira de palco e amiga. Até hoje, tenho uma gargantilha que ela me deu de presente em minha despedida e alguns dos alfinetes que costumávamos compartilhar para pregar as peças dos figurinos. Na gargantilha, vários cristaizinhos cravados na armação cor de prata formam o símbolo do infinito. Curiosamente, e sem que ela tivesse conhecimento disso, foi o primeiro símbolo que me

encantou na dança do ventre. Segundo Munira, o presente se justifica porque simboliza nossa amizade que começou no camarim e é para uma vida toda. Entre brasileiros, sempre parecia ser tudo mais fácil. Foi ela que me ensinou praticamente tudo o que eu precisava saber para montagem dos shows e como funcionava a rotina da casa.

Figura 7 – Munira Azarake (à direita) e eu (à esquerda) na Khan El Khalili do Porto.

Fonte: Imagem cedida pela Khan El Khalili – Casa de Chá Egípcia, Porto (2014).

Foi através da Munira e de tudo o que aprendi com ela, que a minha Viajante deu um salto. Munira é morena, nascida em Recife, de longos cabelos pretos e uma história de vida de muita luta que me contava em pedacinhos durante os intervalos de nossas apresentações. Ela já havia passado pela fase de Menina-Moça há muito tempo e eu ainda estava nela. Ela dançava como mulher. Tinha uma dança marcante, um quadril intenso e uma expressão convicta, segura, de quem realmente sabe o que está fazendo. Quando eu a assistia dançar, sentia que ela dançava sua história de vida naquele palco, com a mesma energia pulsante com que havia batalhado para se adaptar, com seu filho, a um país desconhecido anos antes. Reconheço essa mesma concepção, de dançar a vida e suas marcas, nas palavras de Freire (2011, p. 37):

Percebo no corpo uma comunicação, quando esse explicita a linguagem das marcas, das cicatrizes, quando visíveis – traços na superfície do

corpo, quando invisíveis – tramas nas profundezas da alma. O corpo com sua voz silenciosa, diz tudo sem palavra alguma.

A força ou expressividade que percebemos na dança não está limitada aos gestos técnicos, mas também na potência de um passado, de uma história. Pessoalmente, eu conhecia a história da Munira. Mas mesmo espectadores que não a conheciam faziam comentários que ressaltavam a força que ela transparecia quando dançava. Era uma comunicação que dispensava a palavra falada. Como pontuado por Masini e Campos (2015, p.1), complementando essa mesma ideia:

O corpo é expressão e fala no tocante de seu contexto e de seu universo particular, é o caminho que conecta com o outro, com as coisas e, ao mesmo tempo, é o mundo se constituindo em cada um. O corpo se comunica e se faz comunicar, sem que haja, muitas vezes, a extensão da palavra.

Talvez, no Brasil eu já tivesse convivido com mulheres que também carregavam histórias com esse mesmo peso, entretanto, somente com o gatilho do intercâmbio é que passei a desenvolver melhor a habilidade em ouvir, receber, e estar com o outro.

Lulu Sabongi é um exemplo desses. Estudei durante anos em sua escola (Centro Cultural Shangrila), e apenas através do encontro que realizamos em função desta pesquisa, para que eu a entrevistasse, é que conheci sua história e pude entender como ela está intimamente ligada a sua trajetória como bailarina. Durante a entrevista, Lulu fez questão de manter-se aberta e disponível para contar sobre diversos momentos (tristes e felizes) da sua vida, nos quais a dança se fez presente. Ao contar, emocionada, sobre a morte prematura de um de seus filhos, percebi os indicativos de uma dança que permite momentos de existência singular e/ou de externalização de sentimentos:

o motivo de continuar dançando é para me expressar e me comunicar sem palavras [...]. Quando foram fechar o caixãozinho dele antes de ir para o crematório, eu não tinha mais lágrimas para chorar. E aí eu chorei dançando. Foi o único jeito que eu consegui me expressar. Então, a dança me serviu muito. (depoimento de Lulu Sabongi)

Percebi que para Munira e para Lulu, assim como para muitas bailarinas que conheci posteriormente, a dança do ventre também era refúgio, uma maneira expressar, transbordar, algo que estava guardado, uma via de se tornar percebido para o outro e para si, de se comunicar e se fazer existir no mundo e com o mundo. Alguns depoimentos do questionário exploratório reforçam essa percepção:

Porque ela exige de mim um trabalho completo, de corpo e mente, fazendo com que eu esteja constantemente consciente do que fui, como estou e do que quero ser, além de libertar a expressão do meu feminino

numa sociedade que só sabe julgar a mulher. A sensualidade é vulgarizada de tal modo que as mulheres hoje têm medo, muitas vezes, de vivenciar os diversos aspectos de seu feminino.

A vida sem a prática da dança hoje é simplesmente vazia. É dançando que entro em contato com meu eu mais profundo, livre de qualquer amarra, conceito social, insegurança.

Fui casada com um homem muito repressor por anos e agora que estou separada há 5 anos, encontrei na dança uma forma de expressar minha alegria por ter tido coragem de sair daquela situação.

Ela me ajudou a superar problemas, perdas importantes. Ela é como um sopro de vida, me fez mais mulher e uma super guerreira. Me abriu portas para o mundo, um mundo novo, novas paixões, nova vida, novo casamento, novos frutos... Se hoje vivo é porque eu danço, nem que seja só pra mim quando acordo ou na madrugada quando vou deitar, mas danço por amor, com amor...

Esses são apenas alguns dos vários depoimentos do questionário que indicam que a dança supera a categoria de atividade mecânica e estética do corpo. Na própria natureza, o movimento é uma das características inerentes ao que é vivo. E dessa forma, ele também se manifesta na dança: trazendo vida a novas possibilidades, novas mulheres e novas histórias. Em Portugal, Munira foi o exemplo que mais me inspirou a repensar a dança nestes termos. E por isso, acredito que a maior lição da minha bailarina viajante foi descobrir que a vida e a dança se confundem o tempo todo, muitas vezes com o reforço da intenção. A dança torna-se, assim, uma oportunidade de recriação, de ressurgimento, mesmo que temporário, de uma personalidade exclusiva e, geralmente, poderosa. E é justamente essa característica temporária que permite com que sua existência seja tão marcante, como mostra Valéry (2011, p. 8):

Parece-lhe que a pessoa que dança se fecha, de alguma maneira, em uma duração que ela mesmo engendra, uma duração toda feita de energia imediata, feita de nada que possa efetivamente durar. Ela é o instável, ela propicia o instável, exige o impossível, abusa do improvável, e, por força de seu esforço para negar o estado normal das coisas, ela cria a ideia na mente de um outro estado, uma condição excepcional [...].

Ao considerar a proposta de uma dança feita de energia imediata, passo a entender a dança como presença concreta, mas momentânea, suspensa no tempo físico e criadora de espaços, surgida da necessidade de mudança imposta naturalmente pela vida e sua inconstância. E assim também era eu no Porto: vivendo num país diferente, por um tempo limitado, desafiada por uma série de transformações, e numa condição extraordinária de

vida: vida nova e mutável, todos os dias. Hoje, percebo que o intercâmbio todo foi uma grande dança.

A última parada da minha bailarina viajante foi na cidade de Barcelona, na Espanha em Fevereiro de 2017. Motivada por um desejo antigo de me inscrever em eventos competitivos internacionais, aproveitei que estava temporariamente vivendo na República Tcheca (meu segundo intercâmbio), para me aventurar nesta experiência. Com o suporte da minha atual professora, Mahaila El Helwa, inscrevi-me no concurso da categoria Profissional do *Festival Egipto en Barcelona*. Nunca havia participado nesta categoria anteriormente, mesmo no Brasil. Seria a primeira vez, ensaiando sozinha, sem frequentar aulas regulares e distante de casa. Neste capítulo, ainda não falarei sobre a apresentação, porque reconheço mais a Artista do que a Viajante na experiência que tive no palco. A Viajante, da qual falo agora, está muito mais relacionada ao caminho que me conduziu até lá.

Foram muitos e extenuantes ensaios até que tivesse uma coreografia pronta e bem ensaiada. Mahaila me ajudava muito com conselhos e sugestões à distância, quando analisava os vídeos que eu enviava com as sequências que havia montado. Mas ainda assim, por vezes, tive muito medo. Tentava me concentrar na importância da participação sem pressões maiores por um lugar no pódio. Eu sabia que esse festival era um dos maiores da Europa e que participavam bailarinas muito boas do mundo todo. Carregar o nome do grupo Mahaila El Helwa no peito era, para mim, motivo de muito orgulho, mas nesta ocasião, também de muita responsabilidade. Eu seria a única brasileira a competir na categoria Profissional, entre bailarinas de quase 50 nacionalidades diferentes. Eu teria de fazer o melhor que estivesse ao meu alcance.

Morando no dormitório da universidade, num quarto com um tamanho aproximado de 2,5m x 5m, com cama, mesa e guarda-roupas fixos, o espaço que me sobrava para ensaiar era bem pequeno. Decidi alugar a sala de dança do *Centrum Tance* de Brno, aparentemente a maior (senão única) escola de dança que havia na cidade. Com a limitação da língua (já que eu não falo tcheco), foi o único estabelecimento em que consegui me comunicar em inglês e efetivamente com os funcionários. Uma ou duas vezes por semana, lá estava eu. Do lado de fora, havia muita neve e doloridos -13°C. Dentro da sala, de frente para um enorme espelho, eu me empenhava em construir uma coreografia que fosse, pelo menos, aceitável para o padrão de exigência do Festival. Lembro-me, especialmente do primeiro dia. Fazia meses que eu não pisava numa sala de dança. Assim que fechei a porta,

saltitei pela sala inteira, agradecendo por aquele momento. Era realmente uma sensação de estar em casa, pela primeira vez, desde que eu havia chegado, já que culturalmente falando, as distâncias eram expressivas. Brno é uma cidade relativamente pequena. Para os meus padrões paulistanos, eu morava no “interior”, mas para os tchecos, é a “segunda maior cidade do país”. É uma cidade muito organizada e bonita, mas eu definitivamente não me sentia em casa. Só fui verdadeiramente me sentir acolhida quando entrei naquela enorme sala de dança, repleta de bolas suíças coloridas, um espelho que ia de ponta à ponta e um aparelho de som. Ali, eu me reconheci, sorri à toa, diverti-me sozinha. Mas havia trabalho a ser feito. Logo no primeiro dia, montei as sequências mais extensas com deslocamentos e giros que eu gostaria de encaixar nos momentos mais altos da música. Foram muitas tentativas consecutivas de giros, movimento do qual gosto muito. Eles me dão sensação de continuidade e constância. Não foi à toa que fiz as sequências de giros logo no primeiro dia. Eu realmente queria sentir meu corpo dançando de novo. Lulu, na entrevista, também menciona sua relação com os giros, como um momento distinto de transcendência, mobilidade e introverção:

Essa experiência física é muitas vezes de ultrapassar limites. Por exemplo, eu adoro girar. É uma coisa que eu gosto muito de fazer. E o giro me leva para um lugar onde eu não tenho controle absoluto sobre a situação, dependendo da velocidade que eu assumo nesse giro. Então é muito interessante me sentir girando. Porque ao mesmo tempo em que estou super fincada à terra, eu também estou num outro lugar. Porque a minha visão externa é outra, tudo é mais borrado, eu estou mais comigo. (depoimento de Lulu Sabongi)

Lendo esse depoimento e recordando minha experiência de corpo, penso que talvez essa relação com o eixo, com o meu “eu” e o distanciamento visual do externo podem ter me influenciado a ter vontade de girar tantas vezes logo no primeiro ensaio. Pode ter sido um mecanismo de recolhimento do qual eu não tinha me dado conta. Mas quando ouvi a descrição feita pela Lulu, encontrei-me em suas palavras.

Enquanto tentava encaixar movimentos em sequências criativas, irritava-me, algumas vezes, quando eu não conseguia mais – por cansaço ou distração – repetir o que havia criado minutos antes. Respirava fundo, repetia mais vezes. Tentava não perder as esperanças de que poderia fazer dar certo. Era uma questão de paciência e disciplina. Na falta de uma professora que pudesse me orientar melhor, a repetição tornou-se minha via de aprendizagem, e quando falo dela, lembro-me das palavras de Valéry (2011, p. 13):

Considere também um virtuoso no trabalho, um violinista, um pianista. Olhe apenas para as mãos dele. Tapem os seus ouvidos, se quiserem. Mas

só olhem aquelas mãos. Vê-las agir e correr sobre o palco estreito oferecido pelas teclas do piano. Não são essas mãos também bailarinas que foram submetidos por anos a uma estrita disciplina, a exercícios sem fim?

Era exatamente nessa lógica que buscava inspiração. Eu, que costumava defender a espontaneidade e o improvisado na dança (que têm também o seu valor), tive dificuldades de compreender como meu corpo reagiria a essa mudança. No primeiro dia, em busca da perfeição instantânea, consegui duas bolhas em cada um dos meus pés. Durante o ensaio, pude sentir enquanto elas se formavam, mas não parei. Continuei até o ponto em que já não podia mais senti-las, e depois, até o último minuto da minha reserva de sala. Eu estava tomada por uma necessidade imediata e urgente de consumir minha ansiedade com a movimentação do meu corpo. Novamente, Valéry (2012, p. 29) dá voz as minhas impressões:

Um homem, em quem a alegria, ou a raiva, ou a inquietude da alma, ou a brusca efervescência das ideias, libera uma energia que nenhum ato preciso pode absorver e esgotar sua causa, levanta-se, vai, caminha a largos passos apressados, obedece, no espaço que percorre sem ver, ao agulhão dessa potência superabundante [...].

Quando me cansava, não sentava e nem parava. Eu continuava caminhando pela sala, por caminhos circulares. Se parava, era para testar alguma ideia que surgia de repente. E assim foram todos os meus ensaios. Muitas vezes, sozinha, desacreditei que era capaz de cumprir com aquela missão. Achava que minha dança era insuficiente, “mais do mesmo” e fraca. Mesmo assim, eu continuava. Não entendo bem de onde vinha essa força que me empurrava a continuar mesmo quando beirava meu esgotamento físico e mental. Mas, foi ela que me fez seguir em frente. Parecia ser um ciclo que se repetia: depois de superado o desânimo, eu ressurgia com mais fôlego, para a dança e para a vida. Percebi essa mesma sensação no depoimento do Felipe Giusepe:

A cobrança tem de existir, mas não nesse nível de você querer desistir, por exemplo [...]. E como pessoa, eu falo que eu tenho outros olhos, não só pra mim, mas para outras pessoas também. Porque quando a gente se critica muito, eu acho que você critica muito o outro também. E eu comecei a olhar diferente. Eu olho com outros olhos. Eu consigo ver beleza em coisas que eu não via, e que não achava tão bonito assim. Eu acho que você muda o olhar com as outras pessoas. Não só consigo, mas com as outras pessoas também. (depoimento de Felipe Giusepe)

Num momento crítico como o que eu passava, de estar vivendo longe de casa, num país em que me sentia muito diferente da maioria das pessoas (inclusive, fisicamente), a dança me ensinou novos olhares, para o outro e para mim mesma. A forma com que eu

encarava aquela experiência dizia muito sobre a forma com que eu me sentia vivendo naquela cidade. Busco reforço dessa ideia nas palavras de Sokolowski (2004, p. 12): “Não somente podemos pensar as coisas dadas para nós na experiência, mas podemos compreender também a nós mesmos enquanto as pensamos”. Quando percebi que cabia a mim, também, resignificar aquele momento, passei a viver os ensaios de outra forma. Conforme as semanas se passavam, aprendia a respeitar meu próprio tempo e lembrava-me do conselho de tantos professores que tive ao longo da vida: “Divirta-se!”. Dependia unicamente de mim e mais ninguém. Os ensaios tornaram-se, aos poucos, minha oportunidade de canalizar todas as energias acumuladas num estado de transcendência, suspensão e aceitação. Eu saía daquela sala muito mais feliz do que entrava, compreendendo melhor as diferenças e aceitando os desafios que a rotina me impunha diariamente com mais otimismo, com mais alegria. Freire (2011, p. 35), por exemplo, fala sobre a dança enquanto movimento solidário, que reforça os valores de acolhimento e hospitalidade a partir de suas reflexões na África do Sul pós-*apartheid*:

Nós sempre dançamos com o outro ou para o outro, nós nunca dançamos sozinhos. Reafirmo que a dança não é uma atividades solitária, mas um movimento solidário. Vale salientar que dançar é a tentativa de ser um com outro. O espaço da dança como estrutura coletiva sustenta as noções de acolhimento e hospitalidade.

Pensando na experiência que vivi na República Tcheca, pude sentir o mesmo, ainda que dançando sozinha (mas não solitária) em meus ensaios. Assim, percebo mais uma vez, que nossos diálogos se cruzam o tempo todo – entre pesquisadores, bailarinos, seres humanos. O corpo não só está no mundo, como também é mundo. Os valores que propagamos sobre ele são, em muitas instâncias, os mesmos que propagamos no mundo, no contato com o outro. Daí, sinto necessidade de fortalecer uma dança que não satisfaça apenas o visível enquanto produto, resultado. Mas sim, enquanto experiência de um existir mais amoroso, respeitoso, acolhedor e compreensivo. Essa consciência, que não é só minha, parece ser o que move bailarinos, bailarinas, dançarinos e dançarinas a continuar, diariamente, empenhando esforços para a construção de uma dança que seja mais valorizada, reconhecida e respeitada.

Portanto, a viajante é elaborada no percurso. Ela estuda rotas possíveis, planeja caminhos e realiza sonhos (para dar lugar a novos). Durante o caminho, encontra muito mais coisas do que buscava. Mantém os voos da imaginação, mas aprende o valor de caminhar com os pés no chão. Desafia possibilidades de estar dentro e fora do seu eixo,

bem como da sua própria zona de conforto. Percebe que suas histórias são criadas ao longo do caminho, no contato com o mundo. Aprende que é capaz de dançar sozinha, mas que também é capaz de dançar com o outro. Ela é uma curiosa e genuína exploradora.

A ATRIZ

Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gn4X0rjUXjc>

A Atriz é a personagem que anuncia a metamorfose. Como uma borboleta, a Atriz recolhe-se ao seu casulo, para um longo processo de transformação. O mesmo corpo num novo formato: mudam-se as cores, crescem as asas e as tentativas de pequenos vôos começam a surgir, até que os grandes vôos sejam dados. Merleau-Ponty (1994, p. 227) fala desta propriedade: “O papel do corpo é assegurar essa metamorfose. Ele transforma as ideias em coisas, minha mímica do sono em sono efetivo. Se o corpo pode simbolizar a existência, é porque a realiza e porque é sua atualidade”. Falamos aqui, de um corpo dinâmico, mutável, transformador, que habita o presente e realiza ideias. Materializa no corpo - alonga, comprime, contrai, relaxa, inspira e expira - todo o conteúdo vivo, exalado pelo mundo e absorvido pelas experiências. Como um grande artista: vive seu papel intensamente a cada peça – no caso da bailarina, a cada entrada no palco.

Essa figura habita os palcos, assim como habita as salas de aula, quando encorajada a viver suas potências durante o processo de aprendizagem. De pouco em pouco, alguns vôos são observados. A Atriz vive no corpo da bailarina, é a entidade da realização. Internamente, ela pulsa silenciosa, como uma onda, como uma ideia, que sonha encontrar oportunidade para fluir. Por entre bordados, tecidos e luzes coloridas, a Atriz se desvela com segurança, em faces femininas e em corpos que rodopiam, dançam e, sobretudo, fazem tudo parecer mais fácil. Os símbolos, imagens e personagens se fazem presentes através do movimento, da ginga e da expressão do corpo que se coloca em cena. Uma vez colocado em evidência, ele é um transmissor ativo de mensagens vivas, em movimento. A Atriz é, portanto, caracterizada por essa transformação ativa, pelo corpo falante, expressivo

e original – no sentido mais estrito da palavra, ligado a uma origem própria. É o “sentir-se poderosa” que muitas bailarinas mencionaram em seus depoimentos, como um retorno a si mesma, ao reconhecimento de suas capacidades e potenciais. O poder está na comunicação, na capacidade de elaborar uma mensagem corporal convincente que estabelece uma relação de interação com o público. É o momento da criação genuína, intensa, operante e cíclica do corpo dançante. “Atriz” não no sentido de ser outra pessoa ou uma personagem fictícia. Mas sim, por ser aquela que ativamente constrói um novo mundo e um novo corpo, com novas possibilidades de ser, num tempo que só existe no presente, em contraste com o ritmo da vida cotidiana. É a atriz de que fala Merleau-Ponty (1994, p. 248) ao contar sobre a transformação de Berma em Fedra²⁰:

Da mesma maneira, a atriz torna-se invisível, e é Fedra quem aparece. A significação devora os signos e Fedra tomou posse da Berma tão bem, que seu êxtase em Fedra nos parece ser o máximo do natural e da facilidade. A expressão estética confere a existência em si àquilo que exprime, instala-o na natureza como uma coisa percebida acessível a todos ou, inversamente, arranca os próprios signos – a pessoa do ator, as cores e a tela do pintor – de sua existência empírica e os arrebatava para um outro mundo.

Demorei a compreender como essa Atriz se construía. Continuo aprendendo. No caso de Berma, Fedra desaparece para dar lugar à personagem. Entretanto, na dança, vejo muitas vezes que a personagem faz crescer a pessoa, destacando suas habilidades, suas experiências, suas marcas, diferenciando-a das outras pessoas do mundo comum. Com isso, percebo que ao contrário do que eu supunha, a Atriz não é uma construção descolada do indivíduo, mas antes uma potência de criação latente e pessoal. Esse esclarecimento surgiu especialmente quando entrevistei bailarinas mais intimamente relacionadas à cultura árabe como a Marcia Dib e a Rebeca Bayeh. Na fala das duas, percebi mais claramente que a vida nos palcos está mais para uma vida intensificada nela mesma, do que para uma personagem em atitude meramente cênica, artificial. Rebeca, inclusive, fez menção a uma bailarina egípcia, Randa Kamel, bastante conhecida por quem estuda a dança do ventre, para explicar como isso acontece, na percepção dela:

A Randa assim como todas as árabes tem vários trejeitos, tiques, que se você tirasse uma foto, pareceria bizarro para alguém daqui que analisasse a dança esteticamente, com um *background* ocidental. E na verdade, aquilo que está aparecendo é justamente o *background* dela, entendeu?

²⁰ Merleau-Ponty faz referência à personagem Berma de Marcel Proust em *À la recherche du temps perdu*, obra publicada no início do século XX. A personagem de Berma foi inspirada em duas atrizes francesas extremamente admiradas por Proust, e de forte envolvimento com o teatro naquela época: Gabrielle Réjane e Sarah Bernhardt.

Eu acho que o que é incrível dela, e eu poderia citar outras, é que ela justamente se apropriou disso. Ela não está tentando esconder isso no palco. Ela está assumindo e levando aquilo para um outro nível. (depoimento de Rebeca Bayeh)

Não existe personagem. Eu nunca quis ter nome artístico, por exemplo. Não existe no sentido de ter isso como objetivo. Provavelmente, na dança, eu mostro coisas que eu não mostro na vida, né? [...] Ali é meu momento de mostrar coisas que a música está trazendo... facetas minhas. Outras facetas, mas eu não acho que seja outra pessoa, entende? [...]. Eu acho que é a oportunidade de mostrar outras facetas que às vezes, no dia a dia, não é tão comum. Mas eu não me vejo como outra pessoa. Eu não gosto. Gosto de ser apresentada como Marcia Dib. (depoimento de Marcia Dib)

O fato de a Marcia e a Rebeca viverem ativamente em contato com a cultura árabe - libanesa, no caso da Rebeca e síria, no caso da Marcia – por razões familiares e de interesse pessoal, parece tornar mais natural esse o entendimento sobre a personalidade da bailarina. Ora, cada corpo já dispõe de tanta experiência, história, matéria prima, que pode ser transformado em movimento dançado. Por que não posso ser eu mesma quando danço?

Acredito que muito do que é estabelecido como verdade a respeito dessa questão, aqui no Brasil, tem a ver com o modo pelo qual a dança chegou até nós. Por tratar-se de uma dança estrangeira, “exótica”, divulgada pela grande mídia em algumas produções e que foi se disseminando aos poucos nas últimas décadas, ainda há muito o que se conhecer, para que possamos elaborar uma dança mais natural e menos performática, caricata. O próprio contato com a cultura árabe faz toda diferença. Conhecer o idioma, a música, os gestos, as vestimentas, as paisagens, a culinária, os costumes, entre tantas outras coisas, agrega uma nova capacidade de experimentar a dança no corpo. Essa experiência que poderíamos sintetizar aqui, como uma experiência estética – e que atinge vários dos meus sentidos – faz toda a diferença. Minha percepção sobre a vida dentro daquele contexto (da cultura árabe, nesse caso) é ampliada, e fornece novas possibilidades de movimentação e expressividade. Essa aproximação facilita meu poder de criação, dentro de uma zona de confiança maior, já que ela me fornece dados concretos de experiência no corpo. Ou seja, passo a dançar aquilo que vivo. E isso, para a Atriz é fundamental, já que ela é essa figura comunicativa e confiante que vive a música em seu corpo, criando nele seu próprio espetáculo.

Outro ponto curioso sobre o universo da dança do ventre no Brasil é o fato de vermos muitas bailarinas que utilizam nomes artísticos para evidenciar sua personagem da

dança. Talvez por ingenuidade, moda ou diversão, esse hábito tornou-se muito comum nas últimas décadas, contando inclusive com professoras que batizavam suas alunas com “sobrenomes” árabes, como uma espécie de marca de um grupo, ou de uma escola. Também já ouvi relatos de mulheres que fazem isso, propositalmente, para separar sua vida pessoal e profissional, especialmente por conta das redes sociais. Durante muitos anos, acreditei que fazia parte da tradição da dança do ventre a criação dessa personagem artística, descolada de nós, para que se ganhasse credibilidade nos palcos. Essa pesquisa e as contribuições que tenho recebido de outras bailarinas ao longo de todo esse processo de busca tem me revelado justamente o contrário. Temos tanto de nós mesmas nestas “personagens” que seria quase impossível constituir um novo corpo, uma nova dança, sem que houvesse marcas de nosso corpo próprio. Seria destituir-nos de quem somos, do que vivemos, do que fazemos. Talvez, isso aconteça por ainda termos uma dança do ventre muito recente no país, como dito anteriormente. Daí, recorreremos à técnica porque encontramos nela algum conforto, estabilidade, padrão. Mas se vivermos puramente de técnica, perdemos a essência que permeou toda a construção dessa mesma técnica, novamente: as paisagens, as figuras, os sabores, as histórias, a cultura. E perdemos também de nós mesmas, ao ignorar o que já somos capazes de realizar sem a técnica. Ou seja: todo o processo de transformação de uma bailarina, passando pelo ponto crítico de despertar a Atriz – que é quem efetivamente cria mensagens para comunicar-se com o público – envolve uma série de fatores relacionados a sua experiência com o mundo, pelo corpo, com o corpo e no corpo. São os meandros da experiência que, embora pareçam desafiadores, tornam a aventura da busca cada vez mais interessante, possibilitando conhecer novas maneiras de entender o mundo, a si, e ao outro.

A borboleta dourada

Em Setembro de 2017, tive a oportunidade de aprender com uma destas mulheres, que se julgava inapta para a dança do ventre porque “meu corpo não é para isso”. Os primeiros ensaios foram difíceis e ela foi uma aluna que, por diversas vezes, duvidou que seria capaz de se apresentar publicamente. Pensou em desistir, fazer outra dança, ou não fazer nada. Era uma dança para comemorar os 50 anos de vida, e por isso, ela queria que fosse algo especial. Foi uma montagem coreográfica feita em poucos ensaios, dada a nossa disponibilidade de tempo. Aprendemos a aprender, uma com a outra. Chegado o grande

dia, vi uma mulher cheia de poderes dançando junto comigo. Ela é a minha mãe, o que tornou essa experiência especialmente marcante para mim. Mas, poderia ser qualquer outra aluna, como já observei em outros casos parecidos com o dela. Seu contato com a cultura árabe resume-se a alguns filmes e aos eventos de dança dos quais participo, já que somos de uma família bem italiana e portuguesa, em suas raízes. Ela nunca havia dançado uma música árabe antes, nem feito aulas de dança do ventre. No entanto, via nela uma capacidade brilhante de comunicação com o corpo, já que ela sempre gostou de dançar. E mesmo assim, com o pouco tempo que tivemos para estas explorações, foi uma experiência valiosa e intensa.

Dançamos juntas e aprendemos o valor da confiança, da cumplicidade e do riso. Compreendemos que para dançar quem somos, temos de encarar nossas dores, inseguranças e medos. Ao final desse longo percurso, pudemos finalmente desfrutar de um momento verdadeiro de parceria, de poder, de prazer, de criação. A própria presença do público e o calor de sermos recebidas no salão por pessoas que conhecemos foram capazes de mudar a energia do ambiente – diferente da sala de aula, ambiente controlado, em que estávamos apenas nós duas. A alegria dança junto, contagia, reverbera do público para nós e vice-versa. Vi na minha mãe, uma mulher que eu ainda não conhecia, mas que (de alguma maneira) tinha certeza que sempre esteve ali. A Atriz se revelou, com seus poderes, certezas, convicções e graça. Uma grande borboleta dourada (Figura 8) que alçou seu primeiro vôo, festejando a vida, os ciclos e a sua dança.

Figura 8 – Eu (à esquerda) e Solange, minha mãe (à direita, com as asas).

Fonte: Arquivo pessoal.

Em março de 2016, tive o privilégio de participar de um workshop da Ju Marconato²¹ no Projeto New Generation²², no Centro Cultural Shangrila. Antes do início da aula prática, realizamos uma dinâmica em grupo que muito se relaciona a essa discussão. A Ju começou essa experiência, com uma conversa, nos explicando que todos os sentimentos que fazem parte da vida humana (o amor, a raiva, o ódio, a tristeza, a felicidade, entre outros) são energias distintas que podem ser usadas tanto positiva como negativamente. Na melhor das hipóteses, poderíamos canalizá-las para as nossas criações, e assim, liberá-las, deixando o corpo livre para se ocupar com outras coisas. E na pior das hipóteses, não as liberamos, e elas ficam estagnadas no corpo, causando uma série de complicações emocionais e um certo travamento em diversos aspectos da vida. As dinâmicas desenvolvidas durante o workshop envolviam exercícios de profunda imersão em alguns destes sentimentos, com foco na gratidão, no amor e no perdão. Ao final, toda a turma estava muito emocionada e tocada. O exercício de liberação desses sentimentos foi

²¹ Ju Marconato é brasileira e uma das bailarinas mais reconhecidas por seu trabalho em disseminar a dança do ventre pelo país, e por trabalhar o resgate do feminino com grandes grupos de mulheres, em cursos imersivos. Além de bailarina, também é escritora, coreógrafa, palestrante, professora de dança e fisioterapeuta. Estuda o campo de energia humana como *coach*, terapeuta pranica, corporal e holística. Ela mantém aulas regulares em seu Núcleo, localizado em Araraquara, interior de São Paulo.

²² Projeto beneficente organizado por Giselle Bellas, Camila Ongaro e Natasha Gonçalves, com intuito de angariar fundos para instituições que realizam trabalhos sociais.

conduzido pela Ju, de uma maneira que só seria possível em grupo, se contássemos com a ajuda, umas das outras. Algo que lembra o que Merleau-Ponty (1994, p. 269) fala: “quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele”. Assim, conforme vivíamos nossos próprios dramas, passávamos a entender que eles podiam habitar outros corpos também. Quando experimento meu corpo, percebo mais sobre mim e sobre o mundo, e entendo que outros corpos também podem viver os mesmo fluxos. Ao final, sentíamos como se fôssemos todas iguais, muito próximas de uma sensação de irmandade mesmo. Respeito, acolhimento, reconhecimento. Dançamos, rimos, choramos e percebemos que quando aprendemos a transformar toda essa energia em criação produtiva, viva, nascente, em movimento, finalmente entenderemos o que é dançar nossa própria história, especialmente quando a dançamos com o outro. O que também lembra o relato de Freire (2011) sobre sua experiência na África do Sul com a dança e o perdão, cicatrizes, solidariedade e acolhimento. Pois, neste caso também foi o corpo posto em evidência que abriu possibilidades de experimentar quem somos, o que sentimos e o que somos capazes de criar no contato com o outro, fazendo a travessia, nos despindo de nossas diversas camadas (desde as mais superficiais às mais profundas) e nos expressando em nós mesmos.

Pensando em todas essas situações, chego a um ponto que definitivamente, não cabe mais a separação entre o sujeito e o objeto, reafirmando a proposta de Merleau-Ponty sobre o “corpo próprio”. Nós somos corpo. Nós vivemos o mundo através dele. Talvez, essa ideia seja ainda ignorada, justamente porque vivemos numa sociedade que tem priorizado a velocidade, a produção e o rendimento. Mas isso não muda o poder das experiências mencionadas acima e o descontentamento com essa dicotomia, que é real e compartilhado aqui, no depoimento de Marcia Dib:

O que eu acho que é um preconceito muito ocidental de divisão de cabeça e corpo. Sabe? [...] O ambiente em que a pessoa está, a condição social, o que ela pensa a respeito do corpo, o que ela pensa a respeito da música, o que ela pensa a respeito de tudo, muda a dança dela! Eu acho muito estranha essa desvinculação, a gente tá muito segmentado. Eu acho muito estranho isso. O aprendizado é segmentado... o corpo é segmentado... Tudo é por pedaços. (depoimento de Marcia Dib)

A expressividade da qual falamos aqui, portanto, não se trata da habilidade cênica em criar um personagem, descolado da identidade real da pessoa, mas sim, experimentar todas as possibilidades de expressar emoções reais, pessoais, ligadas às minhas

experiências e que, talvez, fiquem adormecidas por um processo natural de esquecimento ou mesmo, sufocadas por convenções sociais humanas (que reprimem ou condenam essas sensações). Esse despertar pode acontecer através de várias maneiras: através de um movimento, de uma música, de uma experiência em grupo, de um momento de pausa. Quando eu acesso essas emoções, e entendo que elas me habitam, são encarnadas em mim, no meu corpo, passo a me conhecer melhor, julgar menos e amar mais. Assim, também me encontro com o corpo do outro, tão corpo quanto o meu. Passo a conhecê-lo, talvez, melhor do que o meu próprio. Essa é a riqueza da relações humanas. Passamos a experimentar o mundo, contando com a ajuda de outras histórias, percepções, criações. É neste embalo que caminhamos para a descrição da nossa última personagem: a Mãe.

A MÃE

Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2FZ8JxAvajw>

A Mãe, provavelmente, é a figura mais difícil de descrever em todo esse texto. Mesmo com uma grande responsabilidade nas mãos, escolhi essa figura para encerrar a dança das quatro mulheres porque vejo nela uma força inédita de resistência e criação. Venho de uma família em que os laços femininos são muito fortes e, geralmente, são eles que determinam a maioria das tomadas de decisões, há muitos anos. Tenho observado essa mesma tendência em diversas famílias que conheço, talvez por conta de uma movimentação cada vez maior pela desconstrução da figura feminina submissa e passiva. através destas mulheres, avós, mães e filhas é que me inspiro para encerrar este espetáculo.

Não sou mãe (ainda) de corpo biológico, mas tenho algumas filhas da dança espalhadas por esse Brasil. Também sou filha de muitas professoras, da dança e de outros contextos, com as quais tive a sorte de cruzar caminhos e trocar afetos. Para descrever a Mãe, retorno às lembranças que tenho da minha própria mãe, das minhas avós e das minhas professoras. Espero, assim, fazer jus a toda luta feminina que perdura, até hoje, em busca de um mundo mais justo, mais belo e acolhedor²³.

Pés calejados, saia rodada, mãos firmes, peito aberto, respiração profunda, olhos fechados, quadril encaixado, força. A coragem anda de mãos dadas com a esperança, nesta personagem. A Mãe faz acender a figura das professoras, das facilitadoras e condutoras – mas não se limita a um papel fixo, pois simboliza, acima de tudo, a criação. Assim como as personagens anteriores: ela dança dentro de nós, ora mais a florada, ora menos. São as

²³ Neste capítulo, darei ênfase às bailarinas mulheres. Reconheço o trabalho conjunto que desenvolvemos entre bailarinas e bailarinos. Mas, especificamente neste capítulo final, gostaria de reforçar a importância da presença feminina dentro da dança oriental, para que ela permaneça viva, numa luta que vai muito além dos palcos e das salas de aula.

mulheres que ensinam, seguram pelas mãos e fazem outras acreditarem que tudo é possível. Ela pode ser minha professora, minha aluna, minha colega ou minha assistente, já que aprendemos coisas diferentes no contato, umas com as outras. Nunca a criação é de uma só. Com o tempo, compreendemos que tudo é compartilhado. Um corpo complementa o outro: passo a fazer um braço que lembra o braço da Mahaila, mas gosto da intensidade da Diva Darina²⁴ nos giros, e me derreto com o *cambret* da Kahina²⁵. Essa troca é saudável, e proporciona os melhores momentos dentro da vivência com a dança. Porque, ao mesmo tempo que reconhecemos a beleza do outro, percebemos que somos capazes de desafiar os limites que pensávamos existir em nós mesmos. E, talvez, criar uma outra coisa, uma coisa nova. Aprender. Ensinar. Recomeçar o ciclo, mais uma vez.

Feminino: Liberdade e Resistência

Os depoimentos desta pesquisa reforçam a necessidade dos encontros femininos, que são potencializados nas experiências da dança. Muitas mulheres relataram histórias de transformação que começaram no corpo. A dança do ventre é uma dança que permite muita liberdade na criação de movimentos, posições, desenhos. Essa flexibilidade, que vai desde os movimentos de quadril até a maneira em que as bailarinas de um grupo podem ser dispostas no espaço (em roda, em filas, camadas, espalhadas, etc), parece permitir flexibilizar também o entendimento sobre a vida e o mundo. Com o tempo, percebemos que isso se reflete na relação que mulheres de um mesmo grupo passam a ter entre elas, com sua professora e com mulheres de outros grupos. Tudo começa pelo corpo. Desde a ginga, o reconhecimento dos ritmos, os movimentos de quadril, de ombros, de cabeça, de pés... a harmonia, sincronia, a pausa. As descobertas evoluem do pequeno para o grande. Do individual para o coletivo. Assim, o feminino tem me parecido como um grande círculo, um abraço largo, uma roda crescente que gira. Claro que nem sempre é assim. Nós que estamos em constante contato com o mundo da dança, sabemos que este feminino nem sempre congrega, quando está em desequilíbrio. Mas seguimos acreditando que esta roda nunca vai parar. Nunca pode parar. Afinal, são estes círculos e ciclos femininos que determinam os novos rumos da dança. A dança do ventre sobreviveu e sobrevive, até hoje,

²⁴ Bailarina internacional ucraniana. Seu estilo pessoal é marcado pela força e intensidade dos movimentos.

²⁵ Bailarina brasileira de longa data. Seu estilo carrega alguns traços e linhas do ballet clássico, modalidade na qual possui formação inicial.

em muitos lugares do mundo, graças a esse esforço coletivo. Rebeca, em seu depoimento, comenta sobre a importância destes encontros femininos e destas relações pessoais:

Eu, cada vez mais, acho que não dá pra separar o que é a mulher que é sua aluna e a mulher que é sua potencial amiga... O que é a pessoa mesmo. O aprendizado se dá muito através dessa troca, emocional, afetiva, enfim. [...] No contato com a outra, você percebe que uma coisa que fazia total sentido para você, nem sempre é tão universal. Você começa a questionar suas verdades. [...] O contato com mulheres é muito importante. (depoimento de Rebeca Bayeh)

As trocas estabelecem contrastes, diferenças, conflitos, que são aspectos inerentes a todo processo de aprendizagem. O contato com o outro é de uma importância ímpar, pois permite com que eu perceba o outro, mas também perceba a mim mesma. Muitas vezes, este contato revela coisas que incomodam, perturbam, emocionam, inspiram. Mas o mais importante: ensina a conviver com as diferenças. Por isso, a experiência da dança em grandes grupos femininos não ensina apenas a dançar, mas também ensina sobre a convivência, o respeito, a união, a solidariedade e o afeto. Fortalece laços, cria esperança, renova ideias e reforça nossa potência no mundo. Especialmente num momento em que discutir o papel da mulher na sociedade tem sido tão recorrente e a competição feminina tão enfatizada, vendida pela mídia como algo natural. É preciso nos movimentar, em conjunto, para que essas questões sejam debatidas e reformuladas. Pois, da mesma forma que essas questões sofrem tentativas de silenciamento, o mesmo parece ter acontecido com a dança oriental, por muito tempo. Sobrevivente de inúmeras tentativas de repressão, a dança só manteve-se viva e pulsante, porque somos umas com as outras. Porque somos, juntas:

E com certeza a dança se perpetuou assim: de forma escondida. Em algumas visitas que eu fiz aos templos antigos, no Egito, os guias comentavam... Eu cheguei a chorar, fiquei com os olhos marejados... de saber como as mulheres foram anuladas. As mulheres que dançavam não tinham mais permissão de fazer isso. Para você ter uma ideia, uma das partes que mais me chocou foi num templo, se não me engano foi no Templo de Hórus, que os sacerdotes riscavam o rosto de todas as figuras de bailarinas que tinham no templo [...] Elas dançavam, tinham pandeiros nas mãos. Com certeza era a raiz da nossa dança. E eram encontros femininos! Não eram encontros onde uma mulher dançava para um homem. Eram encontros femininos, onde as mulheres iam ali, se curavam, tinham várias ideias juntas e elas foram riscadas! Pra que ninguém tivesse acesso àquilo e nem achar que aquilo era bom. Agora, você imagina: há quanto tempo isso não aconteceu? E mesmo assim, nós estamos aqui, firmes e fortes. (depoimento de Ju Marconato)

Ju Marconato, neste depoimento, reforça a dificuldade imposta aos encontros femininos que eram celebrados com dança, de acordo com a história contada pelos egípcios. Essa fala aconteceu em meio a uma entrevista muito emocionada, dado todo o trabalho que ela realiza com mulheres, enfatizando o resgate e retorno ao Sagrado Feminino. Assim como o depoimento da Ju, muitos outros também surgiram, enfatizando o caráter de resistência que a dança estabelece dentro de diversos contextos bastante atuais. A figura da Mãe, dentro desta discussão, traz a renovação de forças que é necessária a essa permanência. Ela é feminina, mas dança com pés muito firmes no chão. Essa figura que simboliza a resistência, muitas vezes, perpetua-se para vários outros aspectos da vida. Por exemplo, dentro dos grupos de mulheres que dançam, tem se tornado cada vez mais fortes e frequentes os discursos de defesa de igualdade de gênero e a desconstrução de um mundo feminino propagado, em muitas instâncias, como superficial e fútil. Essa é uma questão ampla, presente em diversos aspectos da nossa cultura, e que também atingiu a dança do ventre. Até hoje, por exemplo, podemos observar réplicas vulgares de roupas de dança do ventre à venda em *sex shops*, lojas de fantasias, ou mesmo em produções televisivas que apelam por audiência. Mulheres jovens, magras e brancas compõem a fantasia da “odalisca”. Por outro lado, ninguém entende como isso pode ter surgido de uma dança típica de países onde “as mulheres só vestem burcas”. E daí, surgem vários preconceitos infundáveis, que afastam de muitas mulheres a oportunidade de conhecer a dança e a cultura árabe. O que revela que ainda existe muita confusão sobre as concepções de dança do ventre, da bailarina/dançarina e da própria figura da mulher no imaginário do brasileiro. Por isso, é necessário e urgente falarmos, escrevermos e mudarmos isso.

Quando falamos sobre o feminino na dança, não estamos negando o caráter sensual dos movimentos e das vestimentas, muito menos da própria mulher. Porque isso faz parte, sim. Mas, dentro da escala que vai do sensual ao banal, temos muitas nuances que causam uma série de desentendimentos entre o público e as bailarinas. A discussão não é simples, mas um trecho do depoimento da Ju Marconato pode ajudar a entender melhor:

[...] a mulher tem a sensualidade à flor da pele e nós fomos ensinadas que isso é pecaminoso; a mulher é símbolo do pecado, quando na verdade a mulher é símbolo da beleza, a mulher é símbolo da criação, do divino. Porém, para que pudéssemos ser manipuladas, ganharam a nossa alma fazendo o quê? "Você é pecaminosa, isso é feio". E o que fazemos? Nos recolhemos, e a nossa energia que está aqui dentro se recolhe... e eu passo a acreditar “aqui eu não tenho nada”, ou seja, “eu sou um vazio”, certo? Porque eu não acesso meu poder pessoal, eu não acesso a divindade que habita em mim. Por que a mulher tem essa divindade? Porque ela tem a

capacidade de gerar a vida! Ou seja, ela é um ser espetacular. [...] colocaram em nossa mente: "isso é pecaminoso, isso é feio" porque as mulheres não podem ser bem estabelecidas com a sua sexualidade nem com a sua sensualidade: ou é demais ou é de menos; o demais faz mal e o de menos também. Esse equilíbrio é o que a dança pode e deve nos oferecer. (depoimento de Ju Marconato)

A questão aqui não é negar a sensualidade característica da mulher, mas dar-lhe autonomia para escolher como e quando usá-la. A dança permite explorar novas capacidades de movimentação, de sensações, de poder de criação. Isso movimenta a vida, o mundo. E é o que existe de mais bonito nessa dança: ela mostra que o mundo é maior, que o corpo é maior, que somos grandes. A sala de aula me trouxe muitas histórias e casos que vão neste sentido. Não poderia explicitar aqui, por questão de privacidade das minhas alunas, mas elas me fazem ter certeza: a dança liberta não somente o corpo, mas uma vida. É muito emocionante ter participado de algumas metamorfoses desse tipo: mulheres que se libertaram de um relacionamento abusivo, de um trabalho infeliz, de julgamentos (externos e internos) injustos, dentre tantas outras situações. E nunca pararam de dançar.

Por isso, na concepção deste trabalho e da dança que busco desenvolver, vejo o feminino atado com a liberdade da descoberta e com a resistência da luta. Luta que ainda é nossa, em direção a um mundo em que passaremos a ser reconhecidas e libertas, para viver todos os nossos desejos, na beleza que é ser mulher.

O improviso

O improviso ainda é um tema bastante polêmico, e por isso, deixei para discutí-lo dentro do domínio da Mãe. Como professoras, somos frequentemente abordadas em relação a este assunto, e é interessante que ele esteja aqui para esclarecer alguns pontos que podem ajudar a entender melhor a dança do ventre e a sua construção.

Embora não seja consenso entre as diversas professoras e bailarinas que compõem a extensa comunidade da dança oriental ao redor do mundo, aqui no Brasil, o improviso é valorizado. Ao contrário de muitas modalidades de dança, os festivais, exames e concursos de dança do ventre estimulam as bailarinas a desenvolverem a habilidade de dançar em improvisos, especialmente nas categorias profissionais – em que as músicas são sorteadas na hora e, em alguns casos, não são divulgadas com antecedência para estudo. A explicação para isso não é muito óbvia, mas alguns fatores relacionados às características da dança podem ajudar a compreender melhor essa questão.

Acredito que o primeiro deles seja o fato de a dança do ventre ter uma de suas raízes numa dança mais caseira, familiar, e que se manifesta até hoje, entre grupos de mulheres em alguns países árabes. Geralmente chamada de *raqs*, que traduzido do árabe para o português significa justamente “dança”, ela pode ser para festa ou para momentos mais privativos. Tudo depende da ocasião. Não é uma dança coreografada, e nem se utiliza todo o aparato didático para ensiná-la como fazemos aqui, mas preserva os movimentos sinuosos, vibrados e percussivos de quadril. Tudo é ensinado através da oralidade e da imitação, e em termos gerais, é uma dança improvisada. Marcia Dib dá alguns detalhes sobre seu contato com este formato de dança, ao contar sobre suas visitas à família, na Síria:

É uma dança muito espontânea. E tem assim: “aquela é famosa porque sabe dançar”. Saber dançar, lá, é um valor, inclusive, para casar! Então, por exemplo, antigamente (hoje, menos) eles falavam “ôh, ela sabe cozinhar, ela sabe cozinhar, ela sabe dançar, ela sabe cantar...”. Saber dançar era uma coisa que é um valor [...]. Você percebe claramente quem sabe dançar. Você fala “cola nela, cola nela e vai aprendendo!”. E eu tinha umas primas lá que... Nossa! “Olha isso!”. É uma coisa gostosa que lembra um pouco o baladi, né? Essa dança mais caseira mesmo. É passada por imitação, empatia [...] e de repente, aquilo vai entrando. Não é formal não, o ensino lá. Não mesmo. (depoimento de Marcia Dib)

Nem todos os estilos de dança do ventre se inspiram nessa dança mais solta e livre. Na verdade, é difícil compreender e determinar, com exatidão, todas as danças que inspiraram a dança do ventre que vemos hoje. Ela é um híbrido de diversas danças. Mas existe um grande grupo de adeptas entre as bailarinas de dança do ventre que defendem que esse é o modo da dança mais “tradicional”, pois não demanda extrema sistematização de movimentos na música e permite com que cada uma faça o melhor que sabe. É a dança da diversão, da brincadeira, da espontaneidade. Esse é apenas um dos exemplos e uma das possibilidades pela qual, até hoje, existe forte estímulo ao desenvolvimento das habilidades de improviso, especialmente no Brasil.

O segundo fator é a habilidade técnica em lidar com improvisos – que parece ir na contramão da ideia anterior. Nesse caso, é como se a bailarina já tivesse tanto domínio técnico dos movimentos, que é capaz de encaixá-los harmoniosamente mesmo sem saber, previamente, qual música vai dançar. O estudo do improviso é extenso e diverso: vai desde musicalidade da música árabe até imprevisibilidade na criação de sequências de movimento. Ela desenvolve a habilidade de detectar padrões sonoros (de ritmos, de viradas de momento, de finalizações) e cria sua dança levando tudo isso em consideração, ao vivo.

Em festivais e competições, geralmente, utiliza-se músicas de Rotina Clássica ou Rotina Oriental. São músicas com um padrão, mais ou menos similar, geralmente orquestradas e compostas por diversos momentos que, geralmente, são: abertura, momento baladi, ritmos variados, folclore, taksim, percussão e *grand finale*. A ordem destes momentos varia de música para música e a composição também. A rotina oriental é amplamente utilizada em campeonatos, porque possibilita dançar diversos estilos em uma única música. Isso, de certa forma, funciona como um teste, para avaliar se a bailarina conhece e estuda diferentes modalidades dentro da dança do ventre, e se é capaz de dançá-los sem perder o carisma, envolvimento da plateia e presença cênica. Logo, tem-se que uma boa bailarina deve ser capaz de preencher todos esses requisitos, sendo testada ao vivo.

Não existe consenso entre os que defendem e os que condenam o improviso, por diversas razões. Inclusive, como explicitado acima, dentro do próprio grupo que desenvolve o improviso, podemos observar o improviso espontâneo, da brincadeira e o improviso treinado, aperfeiçoado. Existe um pouco dos dois mundos, e essa relação pode ainda ser explicada por um terceiro fator, indiretamente.

A terceira e última possibilidade que pode explicar a presença do improviso na dança do ventre é a própria maneira com que a música oriental é constituída e compreendida pelos povos orientais. Não somente os árabes, mas também os chineses e indianos mantêm uma forte relação sentimental e espiritual com suas produções musicais há séculos. Na história da música árabe, o estudo dos modos melódicos (*maqamat*) e dos modos rítmicos (*iqa'at*) foi feito ao longo dos séculos por músicos, filósofos, astrônomos, médicos e matemáticos (FARMER, 1986 citado por DIB, 2017, p. 13), porque, de fato, acreditava-se em seu poder de cura, terapêutico. A música era, frequentemente, associada às questões do universo e da natureza, e por isso, havia grande preocupação em estudar todas as suas propriedades. Até hoje, percebemos que a estrutura da música árabe difere em diversos aspectos da música ocidental. Ela utiliza instrumentos mais artesanais, brinca com improvisações de voz, de melodia e de ritmos, tem uma duração mais prolongada, e estabelece o que a Marcia Dib citou em seu depoimento de “ambientes sonoros”:

A música árabe é uma música que a gente chama de modal. Ela trabalha com ambientes sonoros, ela cria uma situação sonora, fica um tempo nela, 3, 4, 10, 12 minutos (depende da música) e depois muda para outro lugar. Fica outro tempo nela... e muda de novo. É uma música que trabalha com frequências sonoras específicas, criando humores. Então, nesse pedaço tem um certo humor. Aqui nesse outro pedaço tem uma coisa mais de instrospecção. De repente, muda completamente [...] Como se... Pensando nos ambientes sonoros... Eu estou na sala íntima pequena,

e aí, vou pra varanda. É outra coisa, sabe? A dança te traz essa coisa de movimentar várias sensações. Acho que conexão, liberdade... é o que me vem à mente. (depoimento de Marcia Dib)

A música árabe é composta de muitos contrastes sonoros. Isso favorece uma dança que também é capaz de brincar com o contraste dos movimentos, das posturas e das expressões. Essa característica de música não linear, especialmente se pensarmos nas rotinas clássicas, aliada aos diferentes humores que a música é capaz de criar, dá ao improviso a possibilidade de viver um momento exclusivo de conexão com a música, com o espaço, com as emoções, com o corpo. Embora, essa ênfase não seja dada no contexto das competições, ela é frequente nos discursos de bailarinas que experenciam um momento de improviso que tenha sido prazeroso.

Portanto, a improvisação não acontece só na dança. A própria música árabe pode ter essa característica também. É como se a dança e a música se retroalimentassem no improviso, como um bordado. A música providencia as linhas, muito coloridas. A dança movimenta essas linhas, e vai trançando todas elas, formando um desenho. Ao final, temos uma poesia de cores e movimento formada pelo e no corpo que dança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final desta investigação dançada, percebo que os entendimentos sobre a dança do ventre são múltiplos, e dizem respeito ao contexto em que estão inseridos. Conversar com profissionais da dança trouxe novos olhares, mais firmes e consistentes, sobre diversas situações que enfrentamos para manter essa arte viva e em constante reelaboração, aqui no Brasil e no mundo. Diante das reflexões realizadas até aqui, retomo os objetivos específicos desta pesquisa, e faço as considerações finais pautadas em cada um deles.

Por tratar-se de uma prática corporal essencialmente baseada em tradições orais, investigar o contexto histórico e cultural da dança do ventre demanda cuidado ao reconhecer quais são as referências de sua história. A dança do ventre, como a conhecemos hoje, deriva de raízes árabes, mas foi propagada, ensinada e reapropriada por diferentes povos. Por isso, é uma dança miscigenada, com influências de outras danças e diversas culturas, conforme se disseminou pelo mundo. É uma dança que comportou inúmeras adaptações aos movimentos, estilos e música, mas manteve suas características essenciais que ainda mantém fortes ligações com a cultura árabe e seus elementos.

Em relação aos movimentos da prática e seus fatores de religião e ancestralidade, observei que a característica de circularidade de alguns movimentos básicos (como os oitos, redondos e os giros) era geralmente destaque nas falas dos entrevistados e no questionário exploratório. Essa figura do círculo pode revelar uma profunda ligação com aspectos do feminino que celebra justamente os ciclos, a renovação, o renascimento, a criação. Da mesma maneira, parece que o corpo que experiencia esses movimentos tende a tornar-se mais flexível, aberto, compreensivo, solidário. É também em grandes círculos femininos que a dança do ventre é ensinada. Assim, percebo que essa figura mostrou-se presente e recorrente, abrindo novas possibilidades para compreender o corpo feminino dentro da prática da dança e sua importância enquanto símbolo de acolhimento, comunhão e ciclicidade.

O sentido da dança na vida das praticantes assume papel existencial. Especialmente, porque a dança propicia ao corpo das mulheres experimentar novas possibilidades de movimentação que, por sua vez, suscitam novas possibilidades de ser e sentir. Elas sentem-se mais livres para explorar sua sensualidade, feminilidade e beleza, quando são acolhidas dentro de um grupo que incentiva essas características. Assumem seus poderes, com a certeza de que são capazes de realizar seus desejos – pois vivenciam

essa mesma transformação em seu corpo. Passam a se enxergar como agentes de mudança e, assim, compreendem melhor a importância de permanecer na luta por direitos, por espaço e justiça. Tornam-se parte de um coletivo que instiga discussões sobre o feminino e sobre os aspectos de uma cultura nova (a árabe, nesse caso). Portanto, o sentido da dança na sociedade contemporânea é plural, mas mantém como característica fundamental a compreensão de que somos agentes ativos de mudança no mundo.

Para encerrar, o potencial expressivo do movimento humano na dança vai ao encontro das ideias expostas no parágrafo anterior, mas com destaque à característica do movimento em materializar, concretizar e realizar assuntos da vida humana, numa linguagem própria, corporal. O corpo diz. Diz coisas que talvez, a consciência ainda não compreenda bem, mas que geram sentidos novos. Essa característica é o que torna esses encontros com o mundo tão especiais. Aprendo a aprender sobre mim, sobre o mundo, e até, sobre o outro, a partir de experiências que me trazem de volta ao corpo encarnado, a um mundo irrefletido, sobre o qual ainda tenho muito que descobrir.

REFERÊNCIAS

- ABRÃO, A. C. P.; PEDRÃO, J. L. A contribuição da dança do ventre para a educação corporal, saúde física e mental de mulheres que frequentam uma academia de ginástica e dança. **Rev. Latino-am Enfermagem**, março-abril; 13(2):243-8, 2005.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal (Coleção Os pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAPTISTA, T. S. **A dança do ventre: reflexões acerca da arte, movimento e expressão**. Projeto de Pesquisa (Iniciação Científica). Centro de Estudos Socioculturais do Movimento Humano. Escola de Educação Física e Esporte. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.
- BARROS, J. M. de C. **Considerações sobre o estágio na formação do profissional de educação física**. In: E.F. n. 8, Rio de Janeiro: Conselho, ano II, p. 28-31. 2003.
- BUONAVENTURA, W. **Serpent of the Nile: women and dance in the arab world**. 4. ed. Massachusetts, Interlink Books. 223 p. 2010.
- CAMARGO, J. F. **Dança do Ventre: (re)significações do feminino**. Florianópolis, 2007.
- COUTO, M. **E se Obama fosse africano?: e outras intervenções**. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- DIB, M. **Música Árabe: expressividade e sutileza**. E-book 1ª edição. São Paulo. Ed. do Autor, 2017.
- FRALEIGH, S. H. **Dance and the lived body – A descriptive aesthetics**. University of Pittsburgh Press, London, 1987.
- FRASER, K. W. **Before They Were Belly Dancers: European Accounts of Female Entertainers in Egypt, 1760 – 1870**. North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers. 277 p. 2015.
- FREIRE, I. M. Ação Política e Afirmativa: Dança e Corpo no Discurso Educacional Sul-Africano Pós-Apartheid. **Rev. O Teatro Transcende**. Departamento de Artes, CCE da FURB. Blumenau, v. 16, n. 2, p. 30-42, 2011.
- _____. Tecelãs da Existência. **Rev. Estudos Feministas**, Florianópolis, 22(2): 304, maio-agosto/2014.
- GEDDAWI, M. **The golden age of Raqs Sharqi in Egypt, it's Stars and it's influence on the dance**. Barcelona: Academia de Danza Oriental Munique Neith, 2 fev. 2017. Conferência ministrada aos participantes do Festival Internacional Egipto em Barcelona, 2017.

GIL, J. **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

HÁLAK, J. et al. Phenomenology is not phenomenism. Is there such a thing as phenomenology of sport? **Acta Gymnica**, vol. 44, no. 2, 117–129, 2014.

HEYOB, S. K. **The Cult of Isis Among Women in the Graeco-Roman World**: Etudes preliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain. Leiden, Brill. 140 p. 1975.

KUNZ, E. Esporte: uma abordagem com a fenomenologia. **Revista Movimento**, ano VI, nº 12. 2000/1.

LYONS, R. C. **The revival of banned dances**: a worldwide study. North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers. 227 p. 2012.

MAFFESOLI, M. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.

MASINI, E. F. S.; CAMPOS, E. S. Corpo, arte e dança em diálogo com a fenomenologia de Merleau-Ponty. **Revista Arte ConTexto**. v. 3, nº 8, 2015.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac e Naify, p 13-46. 2004.

_____. **Fenomenologia da percepção**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MOREIRA, V. O método fenomenológico de Merleau-Ponty como ferramenta crítica na pesquisa em psicopatologia. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, vol.17, n.3, p.447-456, 2004.

PEDROTI, A. F. J.; FREITAS, C. D.; WUO, L. L. Avaliação da força do assoalho pélvico após exercícios do tipo dança do ventre. **Kinesither Rev.** (97): 21-26, 2010.

REIS, A. C.; ZANELLA, A. V. A mediação da dança do ventre da constituição do sujeito. **Psicol. Argum**; abr./jun, 26(53), 117-125, 2008.

_____. A constituição do sujeito na atividade estética da dança do ventre. **Psicologia & Sociedade**, 22(1): 149-156, 2010.

SALGUEIRO, R. R. **“Um Longo Arabesco”** Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre. 2012. 191 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília. 2012.

SAURA, S. C. Culturas populares, Brincar e Conhecer-se. In: MEIRELLES, R. (org.) **Território do Brincar**: Diálogo com Escolas. São Paulo, Instituto Alana, p. 51-59, 2015.

SHAY, A.; SELLERS-YOUNG, B. **Belly Dance**: Orientalism, Transnationalism & Harem Fantasy. California, Mazda Publishers. 421 p. 2005.

SHEETS-JOHNSTONE, M. On Movement and Objects in Motion: The Phenomenology of the Visible in Dance. **Journal of Aesthetic Education**. Vol 13, nº 2, p. 33-46, 1979.

_____. Thinking in movement. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. Vol 39, nº 4, p. 399-407, 1981.

SOKOLOWSKI, R. **Introdução à fenomenologia**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

TREBELS, A. H. Uma concepção dialógica e uma teoria do movimento humano. **Rev Perspectiva**. v. 21, nº 1, p. 249-267. Florianópolis, 2003.

THOMAS, J.R., NELSON, J.K. & SILVERMAN, S.J. **Métodos de pesquisa em atividade física**. 6.ed. Porto Alegre, Artmed Editora, 2012.

VALÉRY, P. Filosofia da Dança. Tradução de Charles Feitosa. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 1-16, ago./dez. 2011.

_____. **Degas Dança Desenho**. 1ª ed. São Paulo, Cosac Naify. 189 p. 2012.

XAVIER, C. N. **...5, 6, 7, ∞... Do Oito ao Infinito: por uma dança sem ventre, performática, híbrida, impertinente**. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes. Universidade de Brasília. Brasília, 2006.

ZIMMERMANN, A. C. **Ensaio sobre o Movimento Humano: Jogo e Expressividade**. 2010. Tese (Doutorado em Educação). Centro de ciências da Educação. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. p. 96-106. 2010.

ZIMMERMANN, A. C., MORGAN, J. The possibilities and consequences of understanding play as dialogue. **Sport, Ethics and Philosophy**, 5:1, p. 46-62, 2011.

ANEXOS

Anexo 1 - Roteiro de Entrevista aprovado pelo CEP (Comitê de Ética) da EEFÉ-USP

1. Conte-me sobre seu contato inicial com a dança do ventre. Onde e como isso aconteceu?
2. O que te motivou a iniciar a prática?
3. O que te motiva a continuar a prática da dança do ventre, hoje?
4. Descreva a experiência de seu corpo quando você está dançando. Concentre-se nos momentos de dança mais marcantes que já viveu para responder a essa questão.
5. Você considera alguma mudança significativa entre quem você era antes de começar a dançar e quem você é hoje?
6. (Caso a resposta seja afirmativa na questão anterior) Como você avalia essa mudança?
7. Algum momento especial em sua vida mudou a sua maneira de dançar? (maternidade, mudança de cidade, país, casamento, entre outros)