



Ephemerera

*Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229*

DANÇA DO VENTRE: submissão ou liberdade?

BELLY DANCE:
submission or freedom?

Cátia Davoglio Ribas

 <https://orcid.org/0009-0001-7657-5826>

Flavia Pilla do Valle

 <https://orcid.org/0000-0001-8657-8759>

DANÇA DO VENTRE: submissão ou liberdade?

Resumo

O texto problematiza o papel de artistas mulheres de dança do ventre em relação ao uso da sensualidade de seu corpo. De que forma o dito erotismo na dança do ventre pode ser uma prática de liberdade para elas? A experiência profissional das autoras, no âmbito da dança, contribui para possíveis interpretações. Conclui-se que se deve ir além da imagem do senso comum da mulher oriental, submissa e que dança apenas para o prazer do homem.

Palavras-chave: dança oriental; performance; erotismo; sensualidade.

BELLY DANCE: submission or freedom?

Abstract

The paper problematizes the role of female belly dance artists in relation to the use of their body's sensuality. In what way can the so-called eroticism in belly dancing be a practice of freedom for them? The authors' professional experience in the field of dance contributes to possible interpretations. It is concluded that one must go beyond the common sense image of the oriental woman, submissive and who dances only for the pleasure of the man.

Keywords: oriental dance; performance; eroticism; sensuality.



Prólogo

Este ensaio apresenta reflexões sobre o papel da mulher refletido na dança do ventre. Versa sobre as temáticas: dança oriental, gênero e erotismo. Tem por objetivo problematizar o papel de artistas de dança do ventre, principalmente das mulheres, em relação ao uso da sensualidade de seu corpo. Como pesquisadoras e artistas, percebemos que a dança do ventre ou dança oriental¹ é regularmente tachada com certo preconceito pelo modo como usa seu corpo, pois essa dança é comumente associada ao prazer do homem. A sensualidade e o erotismo são, por sua vez, normalmente ligadas à dança do ventre devido à característica dos movimentos da sua técnica, que evidenciam principalmente a região pélvica. Além desses movimentos sensuais, o figurino normalmente expõe o corpo dos artistas. Entretanto, como admiradoras dessa prática, defendemos que o prazer envolvido está principalmente na relação de si consigo mesmo. Com isso, questionamos: de que forma o dito erotismo na dança do ventre pode ser uma prática de liberdade para essas pessoas? Iniciamos nossa busca investigando o termo erótico.

O erótico é um recurso que mora no interior de nós mesmas, assentado em um plano profundamente feminino e espiritual, e firmemente enraizado no poder de nossos sentimentos não pronunciados e ainda por reconhecer. Para se perpetuar, toda opressão deve corromper ou distorcer as fontes de poder inerentes à cultura das pessoas oprimidas, fontes das quais pode surgir a energia da mudança (Lorde, 1984, p. 53).

Nesse enfoque, o erótico relaciona-se mais com a percepção da própria sensualidade do corpo que se identifica com o feminino, liberto dessa associação do erótico para o outro, mas como um poder interior, uma força capaz de romper barreiras sociais impostas por padrões de comportamentos.

Este texto aborda o contexto da dança do ventre, sua transformação histórica em um estilo de dança reconhecido mundialmente e a questão do corpo sensual e seus desdobramentos. Constitui-se de uma reflexão sobre um determinado tema e que, por consequência, aponta para possíveis conclusões e/ou novas interpretações. Não é um tipo de texto que produza uma base empírica para análise, mas, sim, um trabalho baseado em estudos e na experiência em dança de ambas as autoras, uma delas profissional atuante desse tipo específico de dança.

¹ Dança Oriental é a tradução de *Raqs sharq*. No Brasil, Dança do Ventre.



Primeiro Ato: contexto

A dança do ventre, nos dias atuais, não se restringe apenas às mulheres, apesar de elas ainda serem as principais artistas em atuação. Vale lembrar que a mulher não é somente um corpo, ela cria seu corpo, culturalmente marcado, através de atos performativos (Butler, 2019; Fischer-Lichte, 2008), pois gênero é “[...] como *um estilo corporal*, um ‘ato’, que é intencional e performático, em que ‘performático’ tem ao mesmo tempo uma carga ‘dramática’ e outra ‘não referencial’” (Butler, 2019, p. 208-209). Artistas de gêneros diversos, ao interpretarem essa dança em suas apresentações, geralmente seguem modelos culturalmente ditos e associados ao feminino. É preciso enxergar o performer como um artista interpretando um papel, em que o corpo pode expressar-se por meio das narrativas femininas presentes na dança do ventre, numa alegoria que rompe com o dito tradicional.

O performer é, portanto, aquele que testemunha coisas que sem ele não teriam existência e, para estar à altura desse acontecimento, pactua seu corpo com o inusitado, o indizível, o impensado, para assim ousar, permitir, inventar, inovar e correr riscos (Silva, 2020, p. 137).

Os artistas homens são mais aceitos no Ocidente e raros no Oriente, exceto quando exercem funções como coreógrafos, professores ou integrantes de grupos folclóricos. Isso provavelmente se dá por reflexo da cultura, que no Oriente Médio é mais tradicional e menos permissiva.

A maioria das mulheres no Oriente vive numa sociedade dominada pelo patriarcado, pelos costumes impostos por um radicalismo religioso islâmico, onde suas vozes não são ouvidas por trás do *hijab* e *burcas*². Seus corpos são cobertos e seus cabelos e rostos escondidos sob véus e vestimentas. Elas dependem dos homens para praticamente todos os seus movimentos fora de suas casas. Isso é uma questão local, mas também global, reforçada por diversos autores, como Spivak (Spivak *apud* Ribeiro, 2017), que destaca que as mulheres, como grupos subalternos, não têm direito a voz, por estarem em um lugar onde sua presença não é reconhecida.

Na cultura egípcia, na qual ainda é normal que a mulher seja propriedade do seu marido, emergiu uma dança considerada erótica. Historicamente presente no mundo árabe, essa dança foi transformada em espetáculo, foi levada aos palcos e ganhou fama nos filmes de Hollywood no início do século XX. Pode essa dança ter se tornado um exemplo da liberdade feminina no mundo árabe? A dança do ventre, na qual artistas expõem seus corpos movimentando-os de forma sensual, constrói um *ato performativo*?

²*Hijabe* ou *hijab* é um véu enrolado que cobre a cabeça. A *burca* é uma vestimenta que cobre o corpo todo. Juntos formam o conjunto de vestimentas preconizado pela doutrina islâmica.



Vale lembrar que o termo performance, conforme Icle e Bello (2013), pode ser compreendido pelas suas múltiplas acepções, podendo representar a arte da performance em si, em suas diferentes linguagens, ou ter relação com diferentes manifestações, rituais, discursos e ações performativas do cotidiano, fundindo-se entre o que é performance e vida. Independentemente de performar um papel no palco ou performar um papel no cotidiano, o corpo está sempre envolvido e, portanto, é uma realidade corporal e social, pois ambas as esferas não estão dissociadas.

Nesse sentido, o alargamento do termo performance possibilita à dança do ventre constituir-se de um ato performativo carregado de sentidos e posicionamentos perante uma sociedade que impõe comportamentos, os quais, na sua execução, são transgredidos:

[...] podemos pensar a performance como uma atividade interdisciplinar, de alargamento das fronteiras das Artes Cênicas e, mais ainda, como uma atividade indisciplinar e de conjunção de momentos trans-históricos que se configuram como tantos momentos de resistência. Podemos entender os processos de hibridização como transbordamentos de campos disciplinares e de linguagens artísticas que se contaminam, desterritorializam-se e reterritorializam-se por meio de uma atualização artística (Alice, 2013, p. 45).

Assim sendo, defendemos que na prática da dança do ventre há, em maior ou menor grau, um transbordamento da dança cênica para o cotidiano, pois o corpo é sempre o mesmo. Ao experimentar a dança do ventre e sua sensualidade, ao experimentar o corpo erótico, há uma experiência, que é corporal, que amplia os modos de ser no mundo, mesmo que em pequena escala em sociedades menos permissivas.

Discutir as concepções que cercam a dança do ventre ou dança oriental é importante para que não se perpetuem preconceitos ou estigmas sobre essa dança e seus artistas. A discussão se centra em não propor uma ideia acabada e com um único significado, e sim ampliar os modos de ver essa prática e assim contribuir para a complexificação desse pensamento.

Para este texto usamos a terminologia mulher e homem, assim como suas respectivas terminações binárias, para fins de uma comunicação que entende tais termos como uma construção histórica. Entretanto, reiteramos que a questão do gênero é uma construção social de uma temporalidade específica e não um modelo de identidade cuja essência já seria dada.



Segundo Ato: que dança é essa?

O que se conhece por dança do ventre no mundo ocidental é uma dança construída na sua estrutura técnica e artística a partir do final do século XIX e início do século XX, no Egito, impulsionada pela colonização francesa³ e por uma busca de modernização da própria sociedade egípcia da época. Reconhecemos que a história tem sempre diversos pontos de vista e essa ideia é a mais difundida e conhecida entre os autores. Para Ward (2018), a *raqs sharq* ou dança oriental surgiu para atender o público da classe alta egípcia com gostos ocidentais, reflexos dessa dominação colonialista. Como aponta Collins (2016), grupos dominantes impõem sobre os demais grupos seus discursos, também refletidos em manifestações culturais, como a própria dança oriental, que se transformou absorvendo diferentes influências e distanciando-se da estética das tradicionais danças egípcias. A colonização francesa no Egito contribuiu nesse processo, promovendo mudanças culturais, influenciadas pelo Ocidente, repercutidas em parte na construção desse novo estilo de dança.

Nas duas primeiras décadas do século XX, a dança oriental teve uma grande visibilidade no Ocidente, apresentada em feiras e eventos, locais de exposição dos produtos oriundos do Egito. Essa vitrine, que a dança ocupou, contribuiu para a trajetória e referência em termos de arte dessa cultura. Conforme Mahaila (2016, p. 41), “[...] existia uma imagem fantasiada sobre o oriente, e um mito do que era a ‘dança oriental’”. Desenhava-se, nesse momento, um modo ocidentalizado de executar e de tratar a oriental dança do ventre, numa tentativa de descrever e interpretar aquela cultura. Ainda que, artistas de origem árabe, como a famosa empresária Badia Massabni⁴, tenham contribuído para a renovação do estilo da dança egípcia, a estética ocidental prevalece como responsável pelas inovações dessa dança, retirando de Badia o protagonismo e autoria dessas alterações (Soares, 2020).

Antes do surgimento da *raqs sharq*, na época do Império Otomano, a dança egípcia era realizada de forma profissional por duas classes de dançarinas, que, juntamente com músicos e poetas, eram contratadas para festas e recebiam cachês. Existiam as *Awalim*⁵, que eram mais recatadas e atuavam em festas das classes mais altas, e as *Ghawazee*⁶, que viviam nos subúrbios, dançavam em praças públicas e em festas mais populares. A má fama das *Ghawazee* levou à proibição da dança em locais públicos, e essas dançarinas foram expulsas

³ “Napoleão Bonaparte chegou ao Egito em 1798, numa nau batizada de Oriente” (Mahaila, 2016, p. 38).

⁴ Nascida em Damasco, Síria, foi cantora, atriz e empreendedora. Dirigiu casas noturnas no Egito, sendo a mais famosa o Cassino Ópera, no Cairo, onde grandes artistas se apresentaram (Mahaila, 2016).

⁵ Singular *Almeh*, mulheres versadas em artes (Buonaventura, 1998).

⁶ Singular *Ghazyah*, mulheres públicas, forasteiras, invasoras (Buonaventura, 1998).



do Cairo por quase um século. “Somente em 1866, elas foram autorizadas a retornar” (Mahaila, 2016, p. 33).

Além dessas classes de dançarinas, após 1860, há registros de uma dança praticada nas famílias, conhecida por *Baladi*⁷. A dança *Baladi* pode ser considerada a dança de camponeses que foi urbanizada a partir do século XX, quando eles migraram para as cidades (Mahaila, 2016). Com o surgimento desse novo estilo de dança, a *raqs sharq* passou a ser apresentada dentro de casas noturnas, em palcos. Algumas *raqsat*⁸, no início, eram *Ghawazee* e *Awalim*, que migraram para esse estilo de dança que estava surgindo. Essas dançarinas, seus estilos de dança e modos de se apresentarem em cena contribuíram para reforçar padrões de comportamentos das artistas egípcias. Houve a inclusão de técnicas, figurinos e posturas ocidentais na *nova* dança, como tentativa de refinamento das coreografias. A dança migrou para um espetáculo distanciado das danças tradicionais egípcias, e suas artistas, posteriormente, foram sendo substituídas, dando origem ao período conhecido por *Golden Age* (Ward, 2018). A *Golden Age* é a era de ouro do cinema egípcio, entre 1920 a 1950, em que artistas dos filmes produzidos por essa incipiente indústria cinematográfica também eram dançarinas do ventre, tornando esse período um marco para a disseminação dessa dança. A fama dessas artistas transcendeu o mundo árabe e se estendeu ao Ocidente, tornando algumas delas⁹, inclusive, estrelas de filmes em Hollywood.

A dança do ventre hoje é uma mistura de referências, com vestígios das danças praticadas pelas *Awalim* e *Ghawazee*, das danças dos camponeses, da colonização francesa e da *Golden Age*. Há ainda vestígios anteriores, de sacerdotisas que praticavam danças ritualísticas, que exporemos a seguir.

Terceiro Ato: corpo sensual e seus desdobramentos

As danças femininas parecem emergir, entre as quais as raízes ancestrais das danças orientais como a dança do ventre, associadas a rituais e cerimônias relacionadas com a fertilidade. Conforme Mahaila (2016), na cidade de Tebas, no Alto Egito, existiu uma dinastia de sacerdotisas que eram dotadas de poderes por saberem manipular as energias e por serem iniciadas nos mistérios de Amon¹⁰. Essas mulheres possuíam importante papel na sociedade da época e representavam divindades femininas. Com a ascensão do

⁷ *Baladi*, minha terra, meu país (Mahaila, 2016).

⁸ *Raqsat*, dançarina (Mahaila, 2016).

⁹ Entre as artistas que fizeram filmes em Hollywood estão Sâmia Gamal e Tahia Carioca (Mahaila, 2016).

¹⁰ Dinastia de mulheres chamadas Divinas Adoradoras (Jacq, 2000).



patriarcalismo, no final do período Neolítico, houve o enfraquecimento do culto a essas Deusas, pois o homem entendeu o seu papel na criação da vida e restringiu a mulher a um mero veículo nessa relação, segundo Mahaila, “com o domínio do Islamismo, entre os séculos IV e VIII d.C, no Oriente Médio, houve um esforço para banir a dança feminina relacionada à celebração da sexualidade e da fertilidade com a extinção dos rituais ligados à veneração de deusas” (2016, p. 28).

Ainda assim, nos caminhos percorridos, a dança oriental sobreviveu na cultura árabe, ganhou contornos dos diferentes povos que ali chegaram e influenciaram a sua cultura e a sua dança. A imagem de dança erotizada tem raízes também nas danças praticadas nos haréns¹¹, onde dançarinas escravizadas utilizavam seus corpos com sensualidade nos movimentos da dança para encantar os homens no poder, normalmente o Sultão, e assim obterem vantagens e posições sociais destacadas (Mahaila, 2016). Nesse caso, as bailarinas dançavam para o prazer do homem no intuito de ascender socialmente. Assim, esse aspecto contribuiu para que a imagem das danças orientais, em especial a dança do ventre, ficasse associada ao prazer do outro (mas não apenas ao prazer do outro).

As condições sociais das dançarinas e da própria dança naquela sociedade reforçavam o caráter de desigualdade perante os grupos sociais ali existentes, pois as origens das dançarinas *Ghawazee* e *Awalim* não eram muito diferentes, o que as diferenciava era a classe social dos contratantes. De acordo com Ward (2018), muitas delas tinham a mesma origem humilde, vindas do subúrbio egípcio, porém as *Ghawazee* eram tachadas como prostitutas por atuarem nas ruas e festas públicas, enquanto as *Awalim*, por trabalharem para a elite egípcia, eram conhecidas como artistas.

A função das dançarinas orientais, assim como outros estudos sobre grupos de mulheres, precisa ser analisada e discutida a partir da localização do grupo nas relações de poder. Conforme Collins (2016), é preciso ter um entendimento sobre como as categorias de raça, gênero e classe compõem elementos da estrutura social que emergem como dispositivos que favorecem as desigualdades. Essas mulheres, embora pudessem ter origens próximas, distanciavam-se pela classe social que as acolhia. Enquanto algumas foram marginalizadas e viveram uma situação de opressão social, outras alcançaram status de mulheres cultas, versadas em artes, por trabalharem para famílias das classes mais altas. Essa separação social não as isentavam de suas funções sociais, como o pagamento de impostos. De acordo com Ward (2018), era uma história cheia de contradições, pois, ao mesmo tempo que essas mulheres eram desprezadas pela sociedade, ou por uma parte dela,

¹¹ Harém deriva do termo semítico *hrm*, que carrega conotação de proibição e exclusão. Traduzido do termo egípcio *Kheneret*, quer dizer lugar fechado/recluso (Buonaventura, 1998).



e pouco toleradas pelos grupos religiosos, algumas delas tornaram-se protagonistas de uma dança *nova*, mais refinada, apresentada em espaços fechados como teatros, e que emergiu a partir da colonização francesa no Egito. Em ambas as vertentes, sua trajetória associava-se à exposição do corpo, à sensualidade e ao espetáculo erotizado.

O panorama da dança oriental, a partir da colonização francesa no final do séc. XVIII, foi um campo fecundo para que artistas como *Flaubert* ficassem extasiados pela mulher oriental e construíssem, a partir de suas experiências, um perfil feminino desse povo. Assim como *Flaubert* outros europeus, que se aventuraram em desbravar o oriente, construíram uma imagem da mulher oriental calcada na sensualidade e no sexo (Saïd, 1999, p. 34).

Roushdy (2010) reforça que, mesmo recentemente, houve uma tentativa oficial de tornar a dança marginalizada pelo Estado moderno egípcio, assim como foi no passado. As dançarinas, sob o contexto dos mandamentos do Alcorão, exerciam práticas lascivas e que feriam as obrigações das mulheres para com a família, sendo comparadas a prostitutas. Segundo a autora, houve um movimento para proibir o licenciamento de bailarinas orientais em 2009, exigindo que as mulheres que exercessem a atividade fossem consideradas prostitutas. Assim, as bailarinas que dançam profissionalmente no Egito ainda hoje são exemplos da relutância e resistência em não permitir que o governo imponha regras para o exercício dessa arte. Elas seguem promovendo pequenas transformações sociais e culturais, contestando as regras impostas pelo governo.

Na história da dança do ventre, a sua execução não era restrita ao gênero feminino. Houve os *Khawals*¹², no final do século XIX, nos quais homens travestidos de mulheres dançavam em cafés e clubes egípcios, quando a apresentação dessa dança foi proibida de ser executada pelas mulheres. Segundo Karayanni (2006), esses artistas adornavam seu corpo com joias e usavam maquiagem que os faziam parecer com mulheres, muitas vezes confundindo o público. Para o autor, a utilização desses elementos era crucial para as apresentações de dança, ritualizando a si mesmo com o propósito de aumentar “o potencial performativo, seu e de seu corpo e, portanto, da sua sexualidade” (Karayanni, 2006, p. 89). Contudo, complementa o autor, as narrativas em torno da presença masculina na dança do ventre são marginalizadas ou apagadas pela imposição colonial. Atualmente, a dança do ventre é uma arte transnacionalizada (Salgueiro, 2012). Ela está presente nos países em todos os continentes, sendo executada por diferentes gêneros de artistas.

¹² Plural: *khawalat*, tradução “servos”. Também chamados de *gink*, *çengi* e *koçek*. Meninos que dançavam travestidos de mulheres no Cairo, originários da Turquia (Karayanni, 2006).



É crescente a inserção de dançarinos com diferentes formas de apresentar a dança do ventre. Alguns seguem a identificação com o gênero masculino na vestimenta e na escolha do repertório, no qual prevalece a influência folclórica e representam papéis usualmente masculinos da cultura árabe. Porém, outros artistas vêm exercendo a liberdade de expressão, rompendo os fatores limitantes sobre o entendimento de gênero como binário. Usam figurinos habitualmente classificados como femininos, maquiagem, exercem em cena essa expressividade neutra e performativa, libertos de referenciais culturais tradicionais da dança do ventre. Talvez assim, hoje, o corpo que dança possa “[...] alcançar um protagonismo no desmonte de inscrições patriarcais, que tendiam ao apagamento das próprias existências” (Soares, 2020, p. 113).

Embora no Egito, normalmente, o papel masculino na dança do ventre fique restrito aos coreógrafos, homens na sua maioria, e aos dançarinos de folclore, como mencionado, a liberdade de expressão artística da dança do ventre, independentemente do gênero, vem crescendo em todo mundo. Contudo, ainda são as mulheres o maior número de profissionais contratadas no Egito e nos países árabes¹³. A força cultural e a resistência para mudanças de comportamento naquela sociedade são muito enraizadas, ainda que jovens egípcios venham buscando promover transformações, abrindo fissuras nessa sociedade patriarcal, modernizando danças de ruas, tais como *street shaabi* e *maraganat*¹⁴, que emergiram após 2011, no movimento conhecido por primavera árabe¹⁵.

Ato Final: considerações provisórias

Este ensaio buscou problematizar o papel de artistas de dança do ventre em relação ao uso da sensualidade de seu corpo. Aborda o contexto egípcio, mas que assemelha-se, em certos pontos, com o contexto brasileiro e ocidental, principalmente em relação às contradições de percepções sobre as praticantes. Propomo-nos a levantar questões e não respostas definitivas. Com isso queremos ampliar as concepções sobre esse estilo, ainda visto com certo preconceito por ser uma dança sensual e ligada ao que culturalmente se entende por feminino. Defende-se que, na prática da dança do ventre, há uma experiência que é corporal, que amplia os modos de ser no mundo. Usar a sensualidade pode ser uma prática de liberdade ao corpo, mesmo em sociedades menos permissivas, porquanto o

¹³A primeira autora viajou a trabalho para o Egito e países do Oriente, constatando essa realidade sobre apresentações de artistas da dança do ventre.

¹⁴ Danças provenientes da periferia egípcia, praticada por jovens das classes populares, inspiradas pelo hip hop e outras danças ocidentais (Mahaila, 2017).

¹⁵ Movimento que culminou com a Revolução Social de 2011 e com a queda do presidente do Egito, Hosni Mubarak.



prazer envolvido está principalmente na relação de si consigo mesmo. A liberdade exercida, nesse sentido, é uma possibilidade de resistência nas relações de poder (Foucault, 2004) que querem submeter o uso do movimento do corpo da dança do ventre a certos estigmas e padrões.

Trouxemos alguns pontos históricos que não pretendem ser uníssonos, mas que desvelam uma perspectiva. Abordamos a questão da sexualidade e do erotismo tanto como prática sagrada, como prática desprezada ou mesmo enaltecida.

Em pleno século XXI, na cultura oriental, as questões relacionadas à opressão feminina e erotismo são tabus e pautas que evoluíram pouco em muitos aspectos, mesmo com a globalização e ocidentalização dessa cultura. Embora com poucos registros históricos sobre a dança do ventre nas suas raízes pré-islâmicas, as mulheres exerciam papéis importantes, inclusive com liberdades dentro e fora do casamento. Segundo Nepomuceno e Matsumoto (2004), houve um período pré-islâmico de muita liberdade, inclusive sexual. Portanto, o surgimento da dança do ventre, nesse contexto, não causa tanto estranhamento para as autoras, que reforçam existir uma contradição entre a representação da mulher árabe como objeto de opressão, mas também de desejo, assim como de empoderamento de si e do uso sensual do seu corpo para si mesma, tal qual suas raízes ancestrais. O empoderamento resulta, assim, das artistas dessa prática que juntas “[...] se reconstroem e desconstroem em um processo contínuo que culmina em empoderamento prático da coletividade, tendo como resposta as transformações sociais que serão desfrutadas por todos e todas” (Berth, 2019, p. 37). Nesse sentido, a mesma autora reforça tal qual Paulo Freire que “[...] a consciência crítica é condição indissociável do empoderamento” (Berth, 2019, p. 37).

Em praticamente todos os casamentos egípcios há uma dançarina de dança do ventre, como parte de uma tradição, sendo aceita naturalmente nesse ambiente. Mesmo nas famílias mais conservadoras, todos os presentes, sejam homens, mulheres ou crianças, dançam juntos, exaltando a artista e a dança como parte da tradição nos eventos sociais. Mas quem é autorizado a dançar? A ampla maioria das dançarinas profissionais são estrangeiras. As egípcias que seguem essa carreira podem ser consideradas celebridades pelo público em geral daquele país. Elas, além de profissionais da dança, também atuam em novelas e filmes, reafirmando a relação paradoxal aí existente.

Fica evidente a dicotomia em relação à aceitação social da dança, cuja inserção nos mais privilegiados ambientes é permitida, mas que, ao mesmo tempo, não é uma prática bem vista por todos. Algumas mulheres dessa sociedade, principalmente de famílias mais destacadas, não são autorizadas a dançar e, por isso, há espaço para estrangeiras na cena



artística egípcia, como foi o caso da primeira autora, que pôde experienciar essa cultura profissionalmente. Ainda hoje é comum que a artista egípcia abandone sua carreira ao se casar. Sahin (2018) publicou um estudo no qual apresenta as dificuldades dessas artistas, diferentemente das estrangeiras, que abdicam de sua vida social e familiar, pois seu comportamento é considerado como de oposição ao esperado de uma muçulmana educada nos ideais da modernidade egípcia.

No Cairo, nas últimas duas décadas, houve um crescimento de eventos internacionais de dança do ventre. Os festivais têm atraído público diverso, proveniente de múltiplas nacionalidades, promovendo um intercâmbio de culturas. Esses eventos têm mostrado, para um espetáculo internacional, aquela sociedade, na qual essa dança emergiu, suas transformações, performances e interpretações diversificadas. Nesse sentido, pode-se supor que a dança do ventre é uma forma de arte e comportamento – não apenas feminino –, posicionada contra uma conduta hegemônica e normatizada e que passa a representar historicamente um rompimento com as regras impostas naquela sociedade aos diferentes papéis feminino e masculino.

Mesmo com forças contrárias ao longo da trajetória, a dança no Egito é uma representação de liberdade e de resistência que artistas, a despeito do gênero, usufruem ao seguirem apresentando a sua arte em festas familiares, festivais, casas noturnas, programas de televisão e em múltiplas plataformas que a atual tecnologia permite. Contudo, mesmo com essas características, que reforçam o erótico, há um entendimento legítimo de que essa dança é parte da cultura árabe. Esse paradoxo nos faz pensar sobre os significados múltiplos e plurais dessa dança no contexto de uma sociedade oriental, sem esquecer que olhamos para ela com nossas referências ocidentais, numa tentativa de interpretá-la para compreendê-la. Ao estudar e conviver com a cultura árabe, acreditamos que a existência da dança do ventre, com suas características paradoxais, é um dos reflexos do próprio modo de ser do povo egípcio, que tem protocolos sociais rígidos e ao mesmo tempo encontra nessa arte uma forma de expressar a sua alegria, liberdade e exaltação da vida.



Referências

- ALICE, Tania. Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como (r)evolução dos afetos. In: REDE SESC DE INTERCÂMBIO E DIFUSÃO DE ARTES CÊNICAS. *Palco Giratório: Circuito nacional*. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/31302737/Diluicao_a_o_das_frentieras_entre_linguagens_artisticas_a_performance_como_r_evoluc_a_o_dos_afetos. Acesso em: 08 jun. 2023.
- BERTH, Joice. *Empoderamento*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile. Women and Dance in the Arab World*. New York: Interlink Books, 1998.
- BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e a teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa B. (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.
- COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016.
- FISCHER-LICHTE, Érica. *The Transformative Power of Performance*. New York: Routledge, 2008.
- FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática de liberdade. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política. Ditos & Escritos V*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 264-287.
- ICLE, Gilberto; BELLO, Márcia Pessoa Dal. Pode o professor ser um performer?. REUNIÃO NACIONAL DA ANPED, 36, 2013, Goiânia. *Caderno de Resumos*, Rio de Janeiro: ANPED, 2013, v. 1, p. 246-247.
- JACQ, Christian. *As Egípcias – Retratos de Mulheres do Egito Faraônico*. Traduzido por Maria D. Alexandre. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- KARAYANNI, Stavros Stavrou. *Dancing fear and desire: Race, sexuality, and imperial politics in Middle Eastern dance*. Canadá: Wilfrid Laurier Univ. Press, 2006.
- LORDE, Audre. Use of the Erotic: The Erotic as Power. In: LORDE, Audre. *Sister Outsider: essays and speeches*. New York: Crossing Press, 1984. p. 53-59.
- NEPOMUCENO, Cíntia; MATSUMOTO, Roberta K. Do Ventre ao Corpo: considerações sobre corporeidade, dança do ventre e gênero. *COMA*, v. 1, p. 59-66, 2004.
- RIBEIRO, Djamil. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- ROUSHDY, Noha. Baladi as performance: Gender and dance in modern Egypt. *Surfacing*, v. 3, n. 1, p. 71-99, 2010.
- SAHIN, Christine M. *Core Connections: A Contemporary Cairo Raqs Sharqi Ethnography*. 2018. Dissertation (Doctor of Philosophy in Critical Dance Studies) – University of California, Riverside, 2018.



SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SALGUEIRO, Roberta da Rocha. *Um Longo Arabesco*. Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre. 2012. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

SILVA, Matheus. Por um Performer Cruel: Reverberações entre Artaud, Performance, Corpo-Sem-Órgãos e Devir-Animal. In: *Ephemera*, Ouro Preto, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal de Ouro Preto, v. 3, n. 4, p. 126-144, 2020.

SOARES, Andrea. Dança do Ventre e o Feminismo Decolonial. In: SEMINÁRIO DISCENTE PPGAC/UFRGS, transmitido em 08 dez. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UTv61ftwF7o&t=4458s>. Acesso em: 22 out. 2022.

WARD, Heather D. *Egyptian Belly Dance in Transition: The Raqs Sharqī Revolution, 1890-1930*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2018.



Autoras

Cátia Davoglio Ribas

Profissional com 27 anos de atuação profissional no mercado e mais de 40 anos de dança, é uma das referências da Dança Oriental no Brasil. Pesquisadora e escritora, é autora da coleção dos livros Os Pilares da Profissionalização em Dança em 3 volumes. Doutoranda em Artes Cênicas pelo PPGAC da UFRGS, Mestre em Processos e Manifestações Culturais pela FEEVALE, RS. Graduada em Comunicação Social com Pós-Graduação em Marketing e Dança pela PUCRS, RS. Atua também como docente de cursos de Graduação e Pós-Graduação em Dança, na Faculdade Rio Branco de São Paulo. Idealizadora do Curso de Formação Profissional, um dos mais antigos e conceituados do Brasil com centenas de bailarinas formadas e em atividade há mais de 20 edições. Atualmente o seu foco profissional está dividido entre a área acadêmica e como diretora do Studio Brysa Mahaila, onde atua como professora, coreógrafa e mentora no direcionamento de carreira de profissionais da dança do ventre.

E-mail mahailabrysa@gmail.com

Flavia Pilla do Valle

Artista da Dança. Pós-Doutora em Dança pelo C-DaRE/ Coventry University, UK (2023). Doutora em Educação – PPGEDU/UFRGS (2012). Mestre em Dança pela NYU (1999). Especialista (CMA) pelo Laban/Bartenieff Institute – LIMS/NY (1997). Atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS em Porto Alegre/RS. É editora-chefe da Revista Cena do PPGAC/ UFRGS.

E-mail flavia.valle@ufrgs.br

Direitos autorais

Cátia Davoglio Ribas e Flavia Pilla do Valle

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



Modalidade de avaliação

Avaliação Duplo-Cega

Editor responsável

Éden Peretta

Histórico de avaliação

Recebido em 6 de julho de 2023

Aceito em 5 de dezembro de 2023