

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

Elisa Fernandes Pires

O MOVIMENTO INFINITO

Raks El Shark : um processo multicultural

Niterói, 2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

Elisa Fernandes Pires

O MOVIMENTO INFINITO

Raks El Shark: um processo multicultural

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Antropologia.

Orientador: Prof. Dr. José Sávio Leopoldi

Niterói, 2016

P667 Pires, Elisa Fernandes.

O MOVIMENTO INFINITO - Raks el Shark : um processo multicultural / Elisa Fernandes Pires. – 2016.

144 f. : il.

Orientador: José Sávio Leopoldi.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Antropologia, 2016.

Bibliografia: f. 135-137.

1. Dança do Ventre. 2. Plasticidade cultural. 3. Globalização. 4. Ressignificação. 5. Multiculturalismo. I. Leopoldi, José Sávio. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Sávio Leopoldi (Orientador)
PPGA/UFF

Prof. Dr. Nilton da Silva Santos
PPGA/UFF

Profa. Dra. Ilaina Damasceno Pereira

Prof. Dr. Daniel Bitter (suplente interno)
UFF/PPGA

Prof. Dr. Isidoro Maria da Silva Alves (suplente externo)
MCT/ Mast

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador e amigo José Sávio Leopoldi, por ter apoiado e incentivado todos os momentos de minha trajetória de pesquisa. Pela sua sabedoria, paciência, compreensão e gentileza de sempre, serei eternamente grata.

À minha mãe, Maria Cristina, por todo o apoio emocional e estrutural, nos momentos de alegria e de tristeza.

Ao meu pai, José Claudio, pela disposição e paciência em ler e reler o meu trabalho, contribuindo sempre.

Aos meus avós, Alziani e José Pires, pelo carinho, conforto e estímulo.

Aos meus amigos e família, meus maiores tesouros, em especial; Lia Puppim, por sempre acreditar no meu potencial e ajudar a enxergar o meu melhor lado, sempre, muito obrigada!

A todas às companheiras de Dança do Ventre, que contribuíram enormemente e fazem parte desta pesquisa.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense, que tornaram possível a concretização dessa pesquisa.

Aos meus colegas de curso, que me ajudaram compartilhando textos, saberes, sorrisos e angústias.

E finalmente, à minha filha Iasmin Canda, amor maior e inspiração da minha vida, em tudo o que faço.

A Deus, por tornar este sonho realizado.

RESUMO

A Dança do Ventre é uma manifestação artística oriental que possui, em sua estrutura, a influência de diversas linguagens ocidentais como o Ballet e o Jazz, por exemplo. A flexibilidade de seus movimentos ondulatórios - haja vista o próprio símbolo do infinito reproduzido pelo quadril - pode ser, de forma análoga, comparada à sua plasticidade cultural. A Dança do Ventre se constituiu, em sua formatação Clássica, a partir do intercâmbio cultural com as tribos nômades e ciganas. Posteriormente nas décadas de 40 e 50, a dança sofreu a influência do cinema Hollywoodiano. Em suma, as bailarinas orientais ressignificaram a dança de acordo com as tendências de cada época. Atualmente, não existe um estilo Clássico de Dança do Ventre, pois seu estilo difere de acordo com o país em que a dança é praticada. As bailarinas atribuem signos diferentes à sua estrutura de acordo com sua própria cultura, região e individualidade. Com os meios de comunicação em massa e os avanços da tecnologia digital, têm ocorrido diversas fusões entre a Dança do Ventre e as mais diversas modalidades artísticas, caracterizando o que atualmente se entende por *Belly Fusion*. Com a globalização, as fronteiras culturais se estreitaram, caracterizando-a ainda mais como uma prática multicultural.

Palavras-chave: Dança do Ventre, plasticidade cultural, globalização, ressignificação, multiculturalidade.

ABSTRACT

The Belly Dance is an Eastern cultural expression which was influenced by several Western cultures, such as the Ballet and the Jazz. The flexibility of its waving movements – as the infinite symbol created by the hip – can be compared with its cultural plasticity. The Belly Dance Classical style was created after the cultural interexchange among dancers from the Mideast countries and nomads and gipsy tribes. Later on, during the 40s and 50s, this dance was influenced by the Hollywood industry as well. In a nutshell, the Eastern dancers resignified the dance based on the historical trends that the dance went through. Nowadays, there is no Classic style for the Belly Dance anymore since it depends on the country that the dance is practiced. The dancers attributed different signs to the dance structure based on their own culture, region and individuality. The Belly Dance has been through several cultural mergers with other cultural expressions after the disruption of the mass media and the digital technologies. Nowadays, these mergers have generated what is known as Belly Fusion. The globalization reduced the cultural borders, strengthening the definition of Belly Dance as a multicultural expression.

Keywords: Belly Dance, Cultural Plasticity, Globalization, Resignification, Multiculturalism.

“Dançarinos são os poetas do gesto”.
George Balanchine

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: TABU DO CORPO FEMININO: O PARADOXO BRASILEIRO	16
1.1 – Referencial teórico.....	16
1.2 – A corporalidade na realidade atual brasileira.....	34
CAPÍTULO 2: O SAGRADO E O PROFANO: A SENSUALIDADE NO CORPO E NA DANÇA	37
2.1 – A Esfera do Sagrado e a Esfera do Profano no Contexto Social.....	37
2.2 – A Dança do Ventre: Contextualização.....	45
2.3 – Perspectivas Históricas: Origem e Trajetória.....	47
2.4 – Danças Folclóricas.....	51
2.5 – Plasticidade Cultural e Ressignificação.....	53
2.6 – O Corpo Mutável.....	55
2.7 – História, Cultura e Indivíduo.....	58
CAPÍTULO 3: A DANÇA DO VENTRE ENQUANTO PROFISSÃO	61
3.1 – A Dança Hoje: no Palco e na Vida.....	61
3.2 – A Dança do Ventre no Brasil.....	64
3.3 – Reconhecimento e Valorização Social por Meio da Dança.....	67
3.4 – Métodos: Explorando o Terreno Etnográfico.....	71
3.4.1 – O Método Etnográfico.....	71
3.4.2 – Minha Trajetória de Dança e Escolha do Tema de Pesquisa.....	73
3.5 – O Corpo que Cria e Comunica.....	76
3.6 – Por Trás do Véu: Profissionais da Dança do Ventre.....	80
3.6.1– O Roteiro de Entrevistas.....	80
3.6.2– O Perfil das Entrevistadas.....	81
3.6.3– A Análise das Entrevistas.....	82
CAPÍTULO 4: AS “DANÇAS DO VENTRE” NA ERA DA INFORMAÇÃO GLOBALIZADA	90
4.1 – As Mídias e o Processo de Transformação Cultural.....	90
4.2 – Dança e Tecnologia: Ressignificando a Arte.....	102
4.2.1– A Revolução Informacional.....	102
4.2.2– O Acesso à Dança do Ventre na Era Pré Digital.....	106
4.2.3– O Acesso à Dança do Ventre na Era Digital.....	107
4.3. – O Movimento Infinito: Novas Fusões.....	117
4.3.1 – Ressignificando a Dança: Estilos da Dança do Ventre na Contemporaneidade.....	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
BIBLIOGRAFIA	136
ANEXOS	139

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objeto de pesquisa a Dança do Ventre, uma arte de origem oriental dotada de múltiplos significados e diversidade cultural.

A dança é uma forma de expressão sociocultural que sempre esteve presente nas tradições folclóricas dos diferentes povos, fato este que possibilita um diálogo entre a dança e a Antropologia. Desta forma, o estudo da dança nos permite compreender elementos estruturais de determinada sociedade (ou grupo cultural), além de entender a própria subjetividade e individualidade que compõe a modalidade artística em questão como um objeto duplamente individual e coletivo.

A cultura e o indivíduo se influenciam mutuamente em um processo de constante mutação, relação na qual a dança pode ser entendida como o seu elemento simbólico. Esta foi a compreensão de Mauss (1974) em seu estudo sobre técnicas corporais, quando afirma:

Chamo de técnica um ato *tradicional eficaz* (e vejam que, nisto, não difere do ato mágico, religioso, simbólico). É preciso que seja *tradicional e eficaz*. Não há técnica e tampouco transmissão se não há tradição. Nisso que o homem se distingue, sobretudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral (MAUSS, 1974, p. 217).

Dessa forma, Mauss (op. cit.) compreende o corpo como o primeiro instrumento técnico do homem, instrumento este carregado de simbolismos e valores sociais e morais da comunidade que pertence. Dessa forma, os gestos são dotados de significados distintos, que traduzem conceitos sociais, inibindo determinados hábitos e encorajando outros, por meio da educação e do exemplo. De acordo com esta abordagem, Mauss sugere que a compreensão de um fato social deva ocorrer tanto em âmbito sociológico quanto psicológico, sugerindo um diálogo interdisciplinar entre a Biologia, Sociologia e Psicologia.

No caso da prática da dança, não devemos abordá-la apenas sob o viés técnico ou mesmo cultural, visto que a mesma deve ser compreendida também em seu caráter individual e subjetivo. A partir da compreensão do que Mauss (op. cit.) chamou de “homem total”, podemos conceber o ser humano em sua totalidade, a partir da tríade “corpo /consciência coletiva/ consciência individual”, que se misturam e se

complementam. Sendo assim, ao relacionar o fisiológico, o subjetivo e o cultural, Mauss rompe com o pensamento cartesiano mecanicista e abre espaço para a compreensão simbólica das técnicas corporais, que são transmitidas e perpetuadas culturalmente entre os homens, expressando valores e significados.

A presente dissertação se baseará nesta perspectiva para construir uma abordagem holística da Dança do Ventre, buscando compreendê-la enquanto técnica, manifestação cultural e subjetividade.

O primeiro capítulo aborda criticamente a supervalorização da razão humana no pensamento cartesiano, presente até os dias atuais no intelectualismo ocidental. O foco principal é o engessamento dos dualismos, a saber: mente/corpo, objetividade/subjetividade e todo/parte. Com isto, busca-se demonstrar como estes conceitos não são realidades estáticas. Partindo do pressuposto que cada indivíduo é construído culturalmente em todas as suas esferas e encontra-se em constante transformação e conexão com o mundo que o cerca, utiliza-se as teorias de Merleau-Ponty (2011). Este autor afirma não ser possível se pensar o corpo de uma forma pronta, estática e pré-concebida ou por dualismos que engessam nossa percepção dos fatos.

Esta abordagem também se beneficiará de Bordieu (2007), que compreende a dimensão intelectual conectada com a dimensão física na compreensão da realidade e de Csordas (2008), que constrói uma fenomenologia cultural baseada no paradigma da corporeidade, com o objetivo de compreender a especificidade da existência humana vendo o corpo como a base existencial da própria cultura.

Em consonância, incorpora-se as reflexões de Rodrigues (2010), para quem o comportamento humano está submetido a regras de conduta sociais, e de Costa (2004), que discute o papel da subjetividade individual, segundo o qual o ‘corpo-espetáculo’ da contemporaneidade estaria revelando o ego “narcisístico” do homem, moldando os seus desejos a fim de atender as necessidades midiáticas e a expectativa do outro.

Baumman (2004) aborda a questão do corpo na sociedade de consumo. Segundo o autor, vivemos um período pós-moderno que pode ser classificado como ‘agorista’, marcado pelo excesso e pela aceleração de informação. Neste contexto, os sujeitos são levados a consumir e descartar consecutivamente o que compram em busca de um novo produto a ser consumido.

Com a intenção de trazer a perspectiva biológica para a discussão, aborda-se autores do campo da neurociência para compreender o comportamento do consumidor, como Camargo (2010), que analisa como as heranças genéticas e culturais influenciam o comportamento humano e Silva (2013), que analisa a relação entre o cérebro e o consumo.

Conclui-se o capítulo analisando os diferentes aspectos que levam a população da era moderna a construir a sua corporalidade e, em particular, aquela construída na realidade atual brasileira. Toma-se como foco o predomínio da concepção corporal estética da ‘sociedade agorista’ elucidada por Bauman (op. cit.) e a busca pela ‘eterna juventude’. Por fim, abordarei o tabu do corpo feminino, que chamo de “paradoxo brasileiro”, devido à contradição que este representa em nossa sociedade.

O segundo capítulo abordará a questão da sensualidade dentro da prática da Dança do Ventre, analisando as relações entre o sagrado e o profano por meio da sua ressignificação. A este respeito, Eliade (1992) demonstra que algo da concepção religiosa do mundo se observa ainda no comportamento do homem moderno, embora o mesmo nem sempre se dê conta deste fato, afirmando assim, que essas duas esferas não são estáticas. Por sua vez, Douglas (2012) afirma que os conceitos “puro” e “impuro” revelam a necessidade de se manter um sistema social de crenças em funcionamento. Desta forma, ao se repelir e punir atitudes “impuras” ou “profanas”, nós estaríamos fortalecendo a conexão com o que é considerado “sagrado” e “puro”. Van Gennep (2011) demonstrará como as circunstâncias especiais e sacralizadas da vida em sociedade representam sempre um marco social, demarcando uma condição de *status* do indivíduo, enfatizando, assim, o dinamismo da vida social e do sujeito.

Ao analisar a dimensão coletiva da dança, Ossoona (1988) a compreende primordialmente como uma manifestação emotiva desordenada, que posteriormente assumiria um caráter coletivo de adaptação ao grupo, assumindo assim a característica de rito e cerimônia coletiva. Sendo assim, enquanto expressão corporal, a dança representou não somente um elemento de expressão individual e de compreensão do mundo exterior, mas também um caráter coletivo e cerimonial que fortalecia o sistema de crenças da sociedade. Com a sua posterior popularização pelas tribos nômades e ciganas, ao mesmo tempo em que foi difundida, a dança assimilou características peculiares de cada região, tomando assim, um caráter singular. Foi desta forma que teria surgido a característica da dança enquanto celebração popular e entretenimento.

A partir dessa perspectiva, busca-se compreender a plasticidade cultural presente na Dança do Ventre por meio dos empréstimos e trocas culturais. Como veremos, sua história está repleta de simbolismos que representam as interações entre povos de diversas regiões do Oriente Médio, que transmitiram sua tradição através do nomadismo e das trocas culturais, cada qual ressignificando-a a sua maneira, de acordo com seus costumes e crenças. E ainda, com a sua popularização no Ocidente, a dança sofreu forte influência do Ballet Clássico e do cinema, nas décadas de 40 e 50.

Para embasar essa discussão, utiliza-se Boas (2010) que, ao discutir a miscigenação e o empréstimo cultural, mostra como novas ideias surgiram e as civilizações evoluíram a partir do contato entre os povos, e em Kroeber (1993), que ressalta a plasticidade da cultura e o seu caráter mutável, afirmando ser difícil dizer se ainda nos achamos dentro de um complexo cultural original ou se passamos para outro. Ambos os autores trazem, ainda, a contribuição do indivíduo para o processo de significação cultural, já que, uma vez dotado de agência, o indivíduo possuiria a capacidade de transformar as leis culturais na medida em que interage com outros.

Linton (1967) foi de grande auxílio para a reflexão sobre como a personalidade individual irá influenciar no tipo de experiência que cada indivíduo tem quando interage com outros. Segundo o autor, a prática de uma atividade física pode moldar o corpo de acordo com as funções a que ela se atribui. Esta experiência, que é fruto de contribuições de diversas culturas, também afeta individualmente o praticante, de forma que ele pode, a partir de sua personalidade própria, dar um novo significado para a prática. Finaliza-se este capítulo incorporando a contribuição de Sahlins (1994). Este autor aborda a dimensão da perspectiva histórica e da ação humana para se pensar a cultura. O indivíduo poderia dar significados distintos às coisas, criar novos signos e, inclusive, modificar um sistema de crenças. Sendo assim, proponho o conceito “Danças do Ventre” para compreender a forma múltipla da Dança do Ventre, uma vez que esta é repleta de signos provenientes de diferentes culturas e, ainda, tendo distintos significados individuais atribuídos pelas suas praticantes.

O terceiro capítulo abordará a prática da Dança do Ventre na atualidade, através das transformações ocorridas desde a sua popularização no Ocidente, com os grandes festivais e o cinema. De acordo com Kusunoki (2011), na Dança do Ventre, os movimentos de preservação da tradição ocorrem concomitantemente com os de criação

de novas formas de expressão. Para ilustrar esta ideia, analisa-se o surgimento do *American Tribal Style* – modalidade da Dança do Ventre criada nos anos 90, na Califórnia – com o objetivo de ilustrar a ressignificação desta dança na contemporaneidade. Similar fenômeno ocorreu no Brasil, quando, por influência da exibição da novela ‘o Clone’ em 2000 se deu um aumento significativo da procura pela Dança do Ventre. A partir desta perspectiva, traz-se à tona a teoria do ator social, ilustrada por Goffman (2001), ao trabalhar o conceito de “máscara”, que seria a representação de uma personalidade escolhida pelo indivíduo para incorporar uma qualidade almejada.

A seguir, aborda-se a questão do reconhecimento e da valorização social por meio da dança, tomando como foco principal a questão das profissionais da Dança do Ventre. Honneth (2003) embasará a discussão ao trazer uma reflexão a respeito das distintas formas de reconhecimento social necessárias para a autorrealização pessoal e social do indivíduo.

Por ter escolhido as profissionais da área de Dança do Ventre que atuam em Niterói e no Rio de Janeiro como objeto do meu trabalho de campo, realizei a análise das entrevistas com base na observação participante. No tópico “Métodos: Explorando o Terreno Etnográfico” recorro às teorias de Malinowski (1978), Geertz (2002) e Dias Duarte (2008) para embasar a minha pesquisa enquanto observadora participante de uma realidade próxima. Uma vez que, por ser também uma profissional da área, enfrento o desafio perene de “transformar o exótico em familiar e o familiar em exótico.” (Dias Duarte, 2008, p. 38) Desta forma, foi nesta interação entre subjetividade e objetividade e entre familiaridade e distanciamento que construí minha pesquisa, ou seja, enquanto “nativa” e “pesquisadora” da arte da Dança do Ventre.

O quarto e último capítulo aborda o conceito de “sociedade em rede” de Castells (2005) a fim de compreender a forma como as mídias atuais, em particular a Internet, têm contribuído para a formação de novos padrões sociais e identidades. Mais especificamente no âmbito de meu objeto de pesquisa, discuto como a era da informação digital tem contribuído para a criação de novas categorias e expressões artísticas coletivas e individuais, afirmando, dessa forma o conceito, que introduzo: “Danças do Ventre”.

Yúdice (2006) reflete a respeito da cultura contemporânea, que estaria cada vez mais transnacional, dando como exemplos as indústrias do entretenimento e a sociedade civil global. O autor disserta a respeito do estreitamento que ocorreu entre a esfera

cultural, política e econômica na sociedade. Já Tubella (2005) discute o papel das políticas da comunicação na formação da identidade, tanto coletiva, quanto individual em nossa sociedade. A seguir, faz-se uma análise da “teoria do ciborgue” de Dona Haraway (2009) para complementar a abordagem de como a tecnologia está modificando nossos corpos e visões de mundo.

Analisa-se também a influência das inovações tecnológicas digitais na produção da dança na contemporaneidade. Bittencourt (2005) retrata como as mudanças ocorridas nas tecnologias e nas comunicações têm interferido na vida do homem, com a ênfase na forma como o uso de linguagens como vídeos e computadores têm agregado valores aos espetáculos de dança. Roncari (2012) investiga as formas de conceber a videodança como um caráter coletivo de criação. Através de um processo lúdico de virtualização, a autora compreende cada modalidade como um espaço de criação de corpos híbridos que se “desterritorializam” e se “reterritorializam” ao incorporarem diversas linguagens artísticas. Burke (2006) analisa os processos de hibridismo ocasionados pelas misturas que podem ser observados na música, na religião, na linguagem, no esporte e nas festividades.

Em suma, tenho como focos principais a questão da multiplicidade de informação e conhecimento oferecidos pela Internet e a forma como este fator acelerou o processo de troca cultural entre as bailarinas de Dança do Ventre de diferentes culturas, gerando, com isso, fusões dentro desta modalidade e resultando na construção do que chamo “Danças do Ventre – um Processo Multicultural”.

1. TABU DO CORPO FEMININO : O PARADOXO BRASILEIRO

1.1 Referencial Teórico

Esta dissertação se propõe a enfrentar o desafio acadêmico de lidar com a compreensão corporal como uma forma de inteligibilidade passível de ser analisada, já que, em geral, o estudo do intelecto é muito supervalorizado em detrimento do estudo do corpo.

Desde o século XVII, com a filosofia do *cogito ergo sum* de Descartes (2001), o pensamento ocidental passou por diversas mudanças na esfera da compreensão do sujeito e do conhecimento. Sua máxima “penso, logo existo” influenciou de tal forma as principais teorias ocidentais, que modificou o rumo da maré espiritualista para uma maré racionalista a respeito do que é o homem e, com a força que obteve, se encontra subjacente na esfera intelectual e política até os dias atuais. A teoria cartesiana colocou a consciência humana como a principal, senão única, fonte de exercer a razão e, com a supervalorização da lógica, foram engessados diversos dualismos como: mente/corpo; objetividade/subjetividade; civilizado/primitivo; realidade/aparência; todo/parte; agente/instrumento; ativo/passivo e certo/errado.

Entretanto, alguns autores demonstraram, com suas teorias, que esses dualismos não são estáticos, assim como o conhecimento não o é. E, ainda, que eles podem ser relativizados e transcendidos através da visão de que cada indivíduo é construído culturalmente em todas as suas esferas e encontra-se em constante transformação e conexão com o mundo que o cerca.

Merleau-Ponty (2011) analisa a relação entre a dimensão cultural e corporal, afirmando que ambas as esferas, bem como a psíquica, estão interrelacionadas, compondo uma dimensão biopsíquicocultural. Em decorrência, a percepção do mundo, as ideias e a criação de teorias não só são dependentes da constituição cultural, psicológica e corporal do indivíduo, como também dependem de onde se localizam no mundo, tanto no espaço como no tempo. Por sua vez, será esta localização que irá permitir a idealização de conceitos e a racionalização das ideias. Assim, de acordo com o filósofo, nós não percebemos o mundo “verdadeiramente”; o mundo é aquilo que nós percebemos

enquanto sujeitos de determinada cultura, época e constituição corporal. Esta, por sua vez, também depende dos conceitos implícitos na sociedade.

Esta dissertação adotará o referencial teórico de Merleau-Ponty (op. cit.) ao abordar a dimensão corporal, pois julgo existir uma diversidade de concepções a respeito do corpo, do sujeito e da realidade. Em minha concepção, acredito que as culturas, da mesma forma que ditam padrões corporais e morais, nos esclarecem a sua plasticidade. Minha teoria é que, apesar de vivermos em um mundo onde ainda observamos uma supremacia do ideal intelectual e corporal branco ocidental, a globalização da pós-modernidade já não deixa escapar aos nossos olhos a infinidade de corporalidades e de ideais presentes no mundo, que coexistem e se conectam, mesmo que, muitas vezes, estejam em confronto.

Julgo que a abordagem de Merleau-Ponty é especialmente interessante para o antropólogo estudioso do corpo, pois nos permite evitar tanto a adoção de uma noção de corpo já estabelecida, bem como a supervalorização da visão ocidental de corpo em detrimento da concepção nativa, ou vice-versa. Acredito que o antropólogo deve reconhecer que existe mutabilidade no corpo e que as dimensões corporais variam culturalmente. Da mesma forma, devemos perceber que os conceitos que a sociedade e as instituições criam sobre o corpo nem sempre condizem com o real, pois a variabilidade também está presente na percepção do indivíduo.

Em um estudo de campo, devemos pensar o “outro” de acordo com as formas que ele constrói seus próprios significados, porém isto não significa “ser o outro”. Por mais imersos que estejamos em uma cultura ou grupo de estudo, nossa bagagem corporal e cultural não pode ser apagada. Ao contrário, ela deve ser elucidada, problematizada e reconhecida, para que possamos, assim, reconhecer e melhor compreender o próximo e a nós mesmos através deste contraste.

Merleau-Ponty afirma a respeito da percepção do sujeito em seu contexto histórico:

Até hoje, o *Cogito* desvalorizava a percepção de um outro, ele me ensinava que o Eu só é acessível a si mesmo, já que ele *me* definia pelo pensamento que tenho de mim mesmo e que sou evidentemente o único a ter, pelo menos nesse sentido último. Para que outro não seja uma palavra vã, é preciso que minha existência nunca se reduza à consciência que tenho de existir, que ela envolva também a consciência que dele se possa ter e, portanto, minha encarnação em uma natureza e

pelo menos a possibilidade de uma situação histórica. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 9)

Partindo dessa linha de raciocínio, muitos dos dualismos arraigados em nossa sociedade são colocados em xeque, como, por exemplo, as dualidades entre a mente e o corpo e entre a racionalidade e a subjetividade. Como mencionado acima, a própria corporalidade e a percepção do sujeito são frutos de seu contexto e, portanto, não podem ser analisadas sem considerar o que culturalmente significam essas dimensões. A distinção ocidental entre uma mente que pensa e um corpo que age, ou entre uma racionalidade suprema portadora da verdade e uma intuição relegada à ideia de ilusão, já não pode se sustentar. Ela deve ser relativizada, pois existem diversas outras realidades culturais que invertem ou transcendem essa hierarquia de validação do conhecimento.

Como indica Merleau-Ponty (op. cit.), a própria realidade é uma construção da percepção do sujeito dentro de seu meio:

Ver-se-á que o corpo próprio se furta, na própria ciência, ao tratamento que a ele se quer impor. E, como a gênese do corpo objetivo é apenas um momento na constituição do objeto, o corpo, retirando-se do mundo objetivo, arrastará os fios intencionais que o ligam ao seu ambiente e finalmente nos revelará o sujeito que percebe assim como o mundo percebido. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 101)

Segundo o autor, não há como se pensar o corpo de uma forma pronta, estática e pré-concebida por dualismos que engessam nossa percepção dos fatos. Não cabe mais validar um intelectualismo dual que supervaloriza o exercício do raciocínio prático como a única forma de se obter o conhecimento verdadeiro de algo e desvaloriza outras esferas do saber que possam envolver a subjetividade, a intuição e a sensibilidade. Da mesma forma, não devemos inverter o jogo e supervalorizar o conhecimento por meio da sensibilidade em detrimento do exercício da racionalidade, pois assim estaríamos reproduzindo o dualismo. O exercício do antropólogo deve ser realizado através da reflexividade a respeito de todas estas vertentes.

De acordo com Merleau-Ponty, existe uma relação intrínseca entre a esfera biológica e a esfera psicológica que questiona este dualismo:

Os motivos psicológicos e as ocasiões corporais podem se entrelaçar porque não há um só movimento em um corpo vivo que seja um acaso absoluto em relação às intenções psíquicas, nem um só ato psíquico que não tenha encontrado pelo menos seu germe ou seu esboço geral nas disposições fisiológicas. Não se trata nunca do encontro

incompreensível entre duas causalidades, nem de uma colisão entre a ordem das causas e a ordem dos fins. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 130)

Para o filósofo, os fatos psicológicos e fisiológicos representam um processo vital inerente a nossa existência e, segundo ele, a fisiologia moderna nos demonstra que o acontecimento psicofísico não pode mais ser concebido à maneira da fisiologia cartesiana, pois a união da alma e do corpo se realiza a cada instante no movimento da existência.

Bourdieu (2007), em consonância, afirma que o processo de aprendizagem não se dá na mente e, a posteriori, passa para o corpo. Para o autor, também é possível se aprender através da dimensão corporal, já que o corpo está no mundo e age sobre ele da mesma forma em que se torna suscetível a ele. Desta forma, Bourdieu rompe com o cartesianismo estático pelo qual “a mente pensa e o corpo age”, pois, para ele, o corpo não só atua no mundo como também constrói a sua própria capacidade de pensar.

Bourdieu (op. cit.) também traz importante contribuição ao romper com outro tipo de dualismo, o de gênero. Ao analisar a construção social dos corpos, o autor afirma existir uma arbitrariedade tanto no que se refere à oposição dos padrões masculino/feminino como na atribuição das atividades sociais baseadas nesses padrões. Para o autor, o mundo é permeado por um sistema de oposições homólogas, tais como alto/baixo; frente/trás; direita/esquerda, claro/escuro, entre outras que, em conjunto, representam um esquema de pensamento de aplicação universal que é registrado socialmente como “diferenças de natureza”. Esta divisão encontra-se tatuada no pensamento objetivo ocidental e naturaliza o discurso arbitrário da divisão sexual, que está presente em todas as coisas, legitimando-o, sem levar em consideração as construções sociais que o constituíram.

Segundo o autor, a educação escolar e a familiar, aliadas a influência das demais instituições sociais, colaboram para adestrar ambos os sexos a esses padrões. Ao longo da história da civilização, pudemos observar a predominância do padrão masculino em detrimento do feminino, pois ambos coexistiram em uma relação dominadora/dominado que pode ser observada até os dias atuais na divisão social do trabalho.

De acordo com Bordieu:

A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros e, principalmente; da divisão social do trabalho. (BORDIEU, 2011, p. 10)

Esta naturalização do discurso da diferença está tão arraigada no pensamento ocidental que pode ser observada em quase todas as esferas da sociedade e do discurso a respeito do indivíduo. Entretanto, ela não deixa de representar um obstáculo para a compreensão das diversas potencialidades do corpo e do conhecimento, pois cria barreiras ao demarcar tão fortemente o lugar destes no mundo.

Bordieu atenta para a importância de se conhecer os aspectos históricos subjacentes a essa categorização dual, pois, por meio da compreensão dos limites e da forma como estes aspectos foram construídos, estaríamos assim aptos a desconstruí-los e transcendê-los, criando novas categorias que desafiam as antigas.

Em suma, ao trazer à luz as variantes “trans-históricas” da relação entre os “gêneros”, a história se obriga a tomar como objeto o trabalho histórico de “des-historização” que as produziu e reproduziu continuamente, isto é, o trabalho constante de diferenciação a que homens e mulheres cessam de estar submetidos e que os leva a distinguir-se, masculinizando-se e feminilizando-se. (BORDIEU, 2011, p. 50)

Thomas Csordas (2008) também critica os dualismos de origem cartesiana e, mais especificamente, dentro da antropologia, a distinção feita entre sujeito e objeto. O autor busca compreender a especificidade experiencial da existência humana e constrói uma fenomenologia cultural baseada no paradigma da corporeidade. O paradigma, segundo Csordas, é “uma perspectiva metodológica que visa encorajar a releitura de dados existentes e propor novas questões para a pesquisa empírica” (op. cit, p.100). Neste caso, o paradigma da corporeidade se propõe a entender a relação da cultura e do sujeito por uma nova dimensão: o corpo não seria um objeto a ser estudado em relação à cultura, mas sim o sujeito e a base existencial da própria cultura.

O paradigma da corporeidade, segundo Csordas, redefine padrões e dimensões do corpo e da cultura, pois rompe com os laços da concepção de sujeito do *cogito* cartesiano; ele une o social e o sujeito. De acordo com esse raciocínio, a cultura também é definida

igualmente em termos de sentido, intuição, movimento, paixão e intersubjetividade, e não apenas em termos de símbolos, esquemas, regras e costumes.

Ao colapsar dualidades, o paradigma da corporeidade propõe o diálogo entre a dimensão concreta e a abstrata, e entre a percepção e a prática, a fim de reconhecer a totalidade do sujeito. Da mesma forma, ao focar as relações tanto entre sujeito e objeto quanto entre estrutura e prática, este paradigma representa uma crítica à literatura acadêmica que destaca a dicotomia cartesiana de corpo e mente.

Para problematizar esta discussão, Csordas (2008) introduz o conceito “ambiente comportamental”, utilizado por Hallowell (1955) que, por sua vez, o tomou emprestado da psicologia gestaltiana de Koffka. Tal conceitualização consiste em conceber o meio como lugar não apenas de objetos naturais, mas também de “objetos culturalmente reificados”. Desta forma, Csordas (op. cit.) não só insere o comportamento no mundo objetivo, como também vincula os processos perceptivos a significados culturais.

O conceito de “ambiente comportamental” aliado ao paradigma da corporeidade é utilizado por Csordas com a finalidade de compreender o sujeito culturalmente construído e, através desta compreensão, colapsar as dualidades presentes na teoria da prática antropológica. De acordo com o autor, o entendimento de que nosso corpo é produto da cultura e da biologia pode transformar nossa concepção tanto de corpo quanto de cultura.

Por um lado, se o corpo pode ser mostrado como base existencial da cultura e do sujeito em vez de o simples substrato biológico de ambos, o caminho estaria livre para a compreensão do corpo como não apenas essencialmente biológico, mas igualmente religioso, linguístico, histórico, cognitivo, emocional e artístico. (CSORDAS, 2008, p. 19)

Em consonância, Rodrigues (2010) afirma que o comportamento individual dos corpos está subordinado a códigos culturais. De acordo com o autor, o corpo é socialmente concebido e está ligado a um conjunto de códigos, normas e regras sociais (muitas vezes inconscientes) que interferem no agir em sociedade e que variam em cada contexto cultural.

Desta forma, para Rodrigues a própria natureza do sistema social está impressa nessas formas de agir coletivas, que são legitimadas pelas regras de conduta e reafirmadas pela educação do indivíduo. De acordo com o autor:

“Quando crianças, habituamo-nos a absorver as características de nossa cultura de uma maneira tão inconsciente como aquela pela qual aprendemos o idioma que falamos. De fato, o comportamento social liga-se a uma pauta que está para a consciência do agente de maneira tão sutil e disfarçada como as regras da língua estão para o falante. Desta forma, os contrastes e oposições que se responsabilizam pela constituição do sentido das coisas e do mundo estão muitas vezes implícitos e dissimulados numa região de difícil acesso para a consciência dos indivíduos.” (RODRIGUES, 2010, p. 42)

Assim, para o autor, apesar de buscar evitar o caos social, a educação é em certos casos repressora para os indivíduos, induzindo-os a adequar-se a certos valores sociais e regras de conduta. No entanto, a educação se constitui também na veia do processo civilizatório. Embora o treinamento educativo incute nos indivíduos uma série de regras de conduta que permitirão não só a sua socialização como a própria homogeneização do sistema social, será este mesmo treinamento que permitirá gradativamente aos indivíduos adquirirem coragem para desafiar ou mesmo subverter estas regras.

Rodrigues (op. cit.), ao refletir sobre o desvio e a norma, alega que toda regra, assim como existe para ser obedecida, existe para ser quebrada, pois ela, além de manter a organização social, só é entendida e vivenciada como uma norma porque apresenta uma possibilidade, mesmo que hipotética, de transgressão.

Neste caso, para o autor existiria nas sociedades uma ‘licenciosidade obrigatória’, que poderia ser definida como uma ruptura da rotina cotidiana, em um período socialmente legitimado e determinado, em que certos tipos de comportamento são aceitos, mesmo sendo interditados em situações normais. Este é o caso do carnaval, quando um comportamento mais libertino é socialmente aceito, como, por exemplo, a nudez parcial do corpo feminino, que é exaltada nos desfiles e nas ruas, diferentemente do que ocorre cotidianamente em sociedade. Para o autor:

“A discrepância que há entre o comportamento real e a pauta ideal de procedimento não é, portanto, função da ignorância, negligência ou desinteresse dos indivíduos, mas existe como imperativo estrutural da própria constituição do sistema social. Tanto isto é verdade que as sociedades admitem uma espécie de ‘licenciosidade obrigatória’, que se apresenta sob a forma de situações ou momentos controlados e regulados socialmente pela tradição, em que se permitem determinadas transgressões. Contrariamente ao que acontece em relação ao tabu, em que os indivíduos estão proibidos de fazer o que fazem habitualmente, nesses casos os indivíduos podem fazer o que habitualmente lhes está proibido.” (RODRIGUES, 2010, p. 38)

Contudo, para o autor, esta transgressão licenciada também representaria um aspecto importante para a manutenção da estrutura do sistema social, já que esta transgressão reitera os valores e a ordem social que mantém a vida em grupo, dando sentido às relações sociais e afirmando a definição das normas.

Portanto, a ‘licenciosidade obrigatória’ possui uma função social primordial, pois, além de atuar como mantenedora da ordem e afirmadora das regras que permitem um bom convívio social e, também livra a sociedade do caos absoluto, que é um dos maiores temores da sociedade em geral. Conforme pretendo abordar em minha dissertação, esta colocação irá permitir entender o paradoxo corporal feminino na sociedade brasileira de uma perspectiva mais ampla, compreendendo-o como parte da estrutura social, mesmo transgredindo-a.

Costa (2004) afirma que a sociedade contemporânea vive entre o passado e o futuro no que diz respeito a sua relação com a moralidade. Por mais que tentemos ressignificar nossos valores culturais e morais de acordo com as novas tendências, ainda convivemos sob o vestígio dos princípios morais do cristianismo que permeiam nossas atitudes e ideias.

O autor cita Luckmann para mostrar como aspectos da cultura contemporânea escapam aos hábitos interpretativos comuns e como a moralidade tradicional deslocou o seu centro de atuação das instituições impessoais para a comunicação pessoal variada e renovada. Os valores morais tradicionais permanecem os mesmos, porém adornados pelos coloridos da contemporaneidade. De acordo com Costa (2004):

“Nada disso, entretanto, redundou em desmoronamento dos valores tradicionais. As decisões morais da maioria das pessoas, no Ocidente rico e na periferia pobre ocidentalizada, continuam sendo regidas pelos princípios religiosos do cristianismo, pelos ideais de justiça e decência do Iluminismo e pelos ideais de auto realização do Romantismo filosófico-literário. A tradição não se perdeu. Nós, contemporâneos, é que lutamos para retirá-la de seus nichos seculares, o que é completamente diferente.” (COSTA, op. cit., p.16)

Por sua vez, segundo Rodrigues (op. cit.), o corpo pode ser adestrado dentro de normas sociais e impelido à determinada postura ou reprimido em outra. O corpo é um produto do seu ambiente cultural e a sua análise é de vital importância para a compreensão da estrutura social em que se insere. A respeito do adestramento corporal através da cultura, o autor afirma:

“Ao realizar esse trabalho, a cultura dita normas em relação ao corpo. A estas normas o indivíduo tenderá a custa de castigos e recompensas a se conformar, até ao ponto de estes padrões de comportamento se lhe apresentarem com tão naturais quanto o desenvolvimento dos seres vivos, a sucessão das estações ou o movimento do nascer e do pôr-do-sol. Entretanto, mesmo assumindo para nós este carácter ‘natural’ e ‘universal’, a mais simples observação em torno de nós poderá demonstrar que o corpo humano como sistema biológico é afetado pela religião, pela ocupação, pelo grupo familiar, pela classe e por outros intervenientes sociais e culturais.” (RODRIGUES, 2010, p. 49)

De acordo com o autor, o que coloca o corpo como objeto de estudo das ciências sociais é o fato deste comunicar ou expressar algo a outrem, seja um estado de espírito ou uma ideia. Isto coloca o corpo no campo das representações simbólicas e nos impele a indagar o que determinada ação corporal pode significar, querer dizer ou transmitir.

Costa (2004), ao analisar a dinâmica dos conflitos corporais na atualidade, afirma que os novos ideais corpóreos são marcados pelo antagonismo entre os interesses narcisísticos que, por sua vez, também têm relação com a busca pelo reconhecimento do outro, dentre outros interesses do corpo físico.

O autor atenta para a metamorfose que o corpo sofreu em três áreas da experiência subjetiva: i) o imaginário da perfeição; ii) o imaginário da recalcitrância e da abjeção e a iii) as narrativas sobre as falhas na imagem corporal.

O imaginário da perfeição está relacionado com o desenvolvimento da ciência e da tecnologia, o que vem a refletir na idealização do corpo na contemporaneidade. Costa (op.cit.) destaca que a sociedade sofreu uma transição do “ideal de perfeição sentimental” para o “ideal de perfeição corporal”. Este último está voltado para as novas possibilidades de perfectibilidade física apontadas pelas novas tecnologias médicas, próteses genéticas, químicas, eletrônicas ou mecânicas. Sendo assim, é por meio da idealização da própria imagem que o homem contemporâneo mostra a compulsão do “eu” para obter o desejo do “outro” por si.

O imaginário da recalcitrância e da abjeção está vinculado ao triunfo do narcisismo sobre o esquema corporal. Costa (op. cit.) disserta sobre os aspectos anatomofisiológicos, mostrando que, se antes eram relegados à esfera da competência médica, atualmente fazem parte da agenda das mais triviais conversas e discussões do cotidiano, tais como dos debates sobre alimentação saudável, livre de conservantes e agrotóxicos, das discussões sobre as taxas do colesterol e glicose, sem contar os debates

sobre a busca pela correção postural, entre outras. Costa ressalta que esta agenda não só passou a fazer parte da nossa vida diária, como também a ser crescentemente reforçada pela mídia nos últimos anos.

De acordo com o autor:

“O perigo se deslocou e mudou de aparência. Hoje, é na ‘exterioridade’ do corpo, no semblante da esfera corporal egóica, que o abjeto e o refratário ameaçam irromper. É neste novo lugar, o lugar das rugas, manchas, estrias, flacidez, barrigas; obesidade, textura indesejável da pele, tensão muscular; conformação óssea viciosa, ‘pneus’, pelos e cabelos a mais ou a menos etc., que o abjeto e o recalcitrante são exaustiva e implacavelmente vigiados, esquadrihados e temidos de maneira fóbica, obsessiva, histérica ou persecutória.” (COSTA, 2004, p.78)

Segundo Costa (op. cit.), o ego narcísico não pode ocultar a aparência do corpo e encontra-se constantemente acuado pela dor, pela humilhação e pelo medo de não ser objeto do interesse alheio.

As narrativas sobre as falhas na imagem corporal estão relacionadas à contradição atual entre o desejo de satisfação da imagem narcísica ideal (ou seja, o próprio ideal corpóreo de perfeição) e os obstáculos que os interesses do esquema corporal apresentam ao cumprimento desta satisfação.

Para o autor, o corpo na atualidade tornou-se plástico, pois deve estar preparado para se modificar de acordo com as novas tendências midiáticas e os novos objetos de desejo do outro. Sendo assim, a identidade corpórea está constantemente refém do imprevisível e à espera da palavra de ordem da moda ou dos “mitos cientificistas”, consistindo, portanto, em uma consequência do quadro atual da contemporaneidade, que se encontra imersa na moral do entretenimento e das sensações. O resultado é em um estado psicológico constante de insatisfação e insegurança do indivíduo em relação à sua autoimagem. O autor afirma:

“Na tirania da corporeidade, as exigências de ascese pessoal são mais drásticas. Nem podemos usar a experiência passada, nem temos como adivinhar o que o outro vai querer, nem, por fim, como ocultar as imperfeições que se expõe na superfície dos corpos. O indivíduo, para obter o reconhecimento imaginário da moda-espetáculo, é, então, levado a negociar o inegociável: a vida ou o gozo; a identidade narcísica ou a homeostase física; o outro ou si mesmo.” (COSTA, op. cit., p.84)

Sendo assim, para o autor, o ‘corpo-espetáculo’ da sociedade contemporânea encontra-se cada vez mais voltado para a satisfação de um ideal corporal de perfeição que se modifica de acordo com as tendências da época. Esta mutabilidade, pelo que vimos, gera uma expectativa pautada na imprevisibilidade e na insegurança, o que nos deixa a mercê das novidades da moda e da tecnologia. E como vivemos em um período de globalização e aceleração de informação, tanto a oferta quanto a demandas de produtos são muito grandes, gerando-se com isso muitas expectativas, ansiedades e, conseqüentemente, frustração ou mesmo, a indiferença, todos esses já reconhecidos como sentimentos-símbolos da vida cultural contemporânea.

A insatisfação humana na sociedade moderna também é abordada por Bauman (2008). O autor, em sua obra “Vida para o Consumo”, afirma que a sociedade moderna passou por uma transição de uma “modernidade sólida”, que seria a busca por bens duráveis e por estabilidade (século XIX), para uma “modernidade líquida” (século XXI). Esta última seria caracterizada por uma preocupação social com a satisfação rápida de desejos sempre crescentes e nunca satisfeitos totalmente. Este anseio ocasiona a acelerada substituição, por parte do consumidor, de produtos que deixam rapidamente de satisfazê-lo por outros que buscam atender a necessidade atual e que, por sua vez, serão também substituídos em curto prazo.

Isto se dá pela mudança do próprio conceito de tempo, ocorrida na pós-modernidade. Segundo Bauman (op. cit.), anteriormente, na “sociedade sólida de produtores”, o tempo assumia um caráter mais linear e cíclico. Porém, na “sociedade líquida de consumidores” ele foi renegociado e passou a assumir um caráter de tempo pontilhista, marcado por rupturas, descontinuidades, inconsistências e por falta de coesão entre os fatos. Segundo o autor:

“O tempo pontilhista é fragmentado, ou mesmo pulverizado, numa multiplicidade de ‘instantes eternos’ – eventos, incidentes, acidentes, aventuras, episódios; mônadas contidas em si mesmas, parcelas distintas, cada qual reduzida a um ponto cada vez mais próximo de seu ideal geométrico de não-dimensionalidade.” (BAUMAN, 2008, p. 46)

Para Bauman, vivemos um período pós-moderno que pode ser classificado como ‘agorista’, marcado pelo excesso e aceleração de informação que fazem com que os sujeitos consumam e descartem consecutivamente o que compram em busca de um novo produto a ser consumido. De acordo com o autor:

“O valor mais característico da sociedade de consumidores, na verdade seu valor supremo, em relação ao qual todos os outros são instados a justificar seu mérito, é uma vida feliz. A sociedade de consumidores talvez seja a única na história humana a prometer felicidade na vida terrena, aqui e agora e a cada “agora” sucessivo. Em suma, uma felicidade instantânea e perpétua. Também é a única sociedade que evita justificar e/ou legitimar qualquer espécie de infelicidade (exceto a dor infligida aos criminosos como “justa recompensa” por seus crimes), que se recusa a tolerá-la e a apresenta como uma abominação que merece punição e compensação.” (BAUMAN, op. cit., p.60)

Sendo assim, para o autor, a sociedade de consumo prospera enquanto não consegue satisfazer a necessidade de seus consumidores, uma vez que o mercado se alimenta justamente dessa ‘insatisfação compulsiva’ que transforma o esforço para satisfazer uma necessidade em um vício. Esse quadro também contempla as relações humanas que, na “modernidade líquida”, se tornaram cada vez mais substituíveis. Nela, o sujeito se torna cada vez mais propenso a um processo de individualização inclinado a ‘performances-solo’, focado em uma vida auto centrada, auto referencial e egoísta.

Alguns estudiosos do comportamento humano começaram a apontar pesquisas a respeito da ligação do consumo com a neurociência (Camargo, 2010; Silva, 2013). Tais estudos revelam que o comportamento do consumidor possui suas raízes mais profundas no cérebro primitivo humano e que, portanto está relacionado à suas funções primeiras de manutenção, preservação e reprodução da espécie.

Ao analisar a genética e o comportamento humano, Camargo (2010) afirma que possuímos heranças genéticas e culturais que influenciam o comportamento atual. Contudo, as segundas se transformam de forma mais acelerada do que as primeiras e por isso, mantemos alguns comportamentos instintivos, que são estudados atualmente pelos profissionais de *marketing*, a fim de obter sucesso na venda de seus produtos.

Esta contribuição teórica se torna importante porque, tal como se discutirá mais adiante, ajuda a explicar porque o comércio da estética cresce progressivamente na atualidade. Camargo (2010) nos permite inferir que a busca da perfeição estética, além de relacionada a mudanças na esfera social, também pode ser explicada pela busca da perpetuação da espécie. De acordo com a teoria da psicologia evolutiva e da biologia comportamental, ao investirmos em uma imagem jovem, bonita e saudável, estaríamos aumentando nossa probabilidade de nos relacionarmos com o sexo oposto e, portanto, de reproduzir a espécie. É claro que tudo isso ocorre de forma inconsciente. Isso não

significa que queremos deliberadamente ter filhos o tempo todo, porém é um aspecto importante para o estudo do comportamento consumista, já que estamos lidando com fatores do subconsciente que impelem ao consumo e, no caso abordado, do consumo estético. O autor afirma a respeito do comportamento humano:

“Esse viés biotipológico se aproxima da genética para explicar que esta não está limitada exclusivamente a algumas características do indivíduo, como cor dos olhos ou da pele, estatura, ou seja, características físicas, mas também determina o modo de se relacionar com o mundo: seu temperamento, seus traços afetivos. Nessa visão, a biologia influencia os traços de personalidade, que são relacionados com os genes do sujeito, sem negar a participação do ambiente nessa composição.” (CAMARGO, op. cit., p.125)

Dessa forma, para Camargo, a fórmula da interação que constitui a personalidade do indivíduo pode ser definida da seguinte maneira: FENÓTIPO (estado atual do indivíduo) = GENÓTIPO (patrimônio genético) + AMBIENTE (biótico e abiótico).

Cabe nesse ponto refletirmos sobre uma possível interação entre a ciência biológica e a humana para compreender a totalidade do comportamento humano, evitando-se, assim, assumir um ponto de vista da supremacia de uma pela outra.

De acordo com Camargo (op. cit.), a ideia de se buscar uma explicação fora do homem para compreender o seu comportamento teve ênfase com as teorias de Rousseau, segundo o qual era a sociedade que corrompia o homem, que era naturalmente bom em sua essência. Esse pensamento foi aliado à teoria da tábula rasa de Locke, segundo a qual o homem nascia como uma folha em branco que ia sendo marcada pelas impressões causadas pela sua vida em sociedade. Desta maneira, para Camargo, teria havido uma supervalorização do determinismo cultural nas ciências que estudam o comportamento humano em detrimento da compreensão total do indivíduo. Esta compreensão total, por sua vez, somente seria possível de ser obtida por meio do envolvimento da cultura, da biologia e da inteligência humana. Seria esta última, inclusive, a que permitiria ao indivíduo, por meio do conhecimento das tendências biológicas e culturais que envolvem o seu comportamento, agir em prol de modificá-las ou não, de acordo com o seu bom-senso.

Camargo ressalta que um dos motivos que impedem o homem contemporâneo de aceitar a teoria da psicologia evolutiva é o fato desta indicar que possuímos dispositivos em nossa constituição cerebral que acionam instintos primitivos que, por sua vez, podem

ser comparados aos de outras espécies de animais entendidas pelo homem como ‘menos evoluídas’. Contudo, para o autor, ao se estudar os comportamentos inatos, podemos superar diversos entraves que foram criados, no decorrer do tempo, para o entendimento da natureza do ser humano.

“Auxilia também com a derrubada do preconceito e do antropocentrismo, e, ainda mais, ajuda a superar as concepções das ciências sociais, que comumente separam fenômenos que devem ser vistos de forma única e integral, como: o inato e o aprendido; o humano e o animal; o biológico e o social. É por tudo isso que devemos reconhecer o quanto a etologia tem contribuído para a compreensão do comportamento humano, daquelas atitudes desconhecidas e inicialmente sem sentido.” (CAMARGO, 2010, p. 135)

Silva (2013), ao analisar a relação entre o cérebro e o consumo, afirma que atualmente as grandes empresas de *marketing* realizam pesquisas no campo da neurociência para compreender o que impele o consumidor a comprar e, desta forma, tirar proveito destas pesquisas para aumentar as vendas dos seus produtos.

Segundo a autora, o ato de compra recebe influências de todo o nosso saber não consciente, o que envolve também percepção e sentimentos.¹ Por este motivo, os produtos estão sempre associados a propagandas que interferem diretamente em nossos desejos, fantasias e na nossa imaginação. Silva (op. cit.) afirma que:

“Primeiramente, temos que saber que todo produto ou serviço vendido vem associado a várias características, da mesma maneira que os objetos são armazenados na memória. Tudo tem alguma conotação sentimental, e é por esse meio que o *marketing* tenta nos fisgar. Ele não vende só o produto, mas tudo o que supostamente está associado a ele.” (SILVA, op. cit., p. 117)

Desta forma, podemos compreender que as propagandas não vendem somente os produtos, mas na realidade, todos os sentimentos de liberdade, satisfação, *status* e bem estar que vêm associados a eles. A autora explica que, por este motivo, somos incentivados a comprar os objetos supérfluos e a continuar renovando-os de acordo com os novos lançamentos, em consonância com a teoria da insatisfação contemporânea de Baumann (2008), como discutido anteriormente.

¹Poder-se-ia argumentar que o indivíduo não compra apenas racionalmente, pois caso contrário compraria apenas o que lhe seria necessário. No entanto, em minha opinião, a definição do “necessário” é fruto de uma série de componentes sociais, culturais, psicológicos, físicos e econômicos que o tornam muito difícil de ser definido.

De acordo com Silva (2013), o cérebro, como qualquer outro órgão do corpo humano, atua independentemente da nossa vontade e, por essa razão, somos persuadidos a suprir os seus desejos, muitas vezes inconscientemente. A autora afirma que possuímos células cerebrais, chamadas ‘neurônios-espelho’, que são responsáveis pela nossa capacidade de reproduzir (ou imitar) o comportamento de outras pessoas, dentre outras funções. Sendo assim, ao vermos propagandas de revistas e televisão, expondo belas modelos ou famílias felizes durante o café da manhã em um dia ensolarado, estamos espelhando nossos sonhos de beleza, saúde, felicidade, estabilidade emocional e financeira, por exemplo. As empresas de publicidade se utilizam deste conhecimento para vender seus produtos que automaticamente nos transportam para essas vivências e despertam nossos sonhos e desejos. Segundo Silva (op. cit.):

“Todas as coisas ou situações que nos despertam algum tipo de anseio ou expectativa acionam o sistema de recompensa do cérebro- quanto mais expectativa, mais satisfação e prazer sentimos. Por isso, observamos o caráter extremamente ansioso dos pacientes que apresentam compulsão por compras. As expectativas são extremamente pessoais, variando de pessoa para pessoa, de acordo com seus sonhos, desejos e vontades”. (SILVA, 2013, p. 126)

Costa (2004), em consonância, afirma que a nossa relação com os objetos também está relacionada ao sentimento de afetividade e desejo que eles nos despertam, pelos quais a questão econômica não é o único objetivo, mas também as nossas próprias satisfações sentimentais.

De acordo com Costa (op. cit.), existiria uma falha na crença “economicista”, segundo a qual somos aquilo que a produção econômica nos faz ser. Para o autor, essa crença se equivoca ao identificar qualquer comprador de produtos industriais como “consumidor”, pois esses objetos integram uma vasta gama de sentidos emocionais, sociais e culturais que diferem do simples ato do consumo.

“O ato de adquirir mercadorias tem uma significação diferente para quem simplesmente compra e, para quem, sobretudo, consome. O contraste entre o comprismo dos séculos XVIII e XIX e o comprismo consumista atual mostra que a economia não é o destino, não obstante os economicismos de outrora e de hoje”. (COSTA, 2004, p. 18)

Nota-se que um dos ideais da vida contemporânea é a afirmação da vida e da felicidade a qualquer custo, tal como elucidado por Baumann (2008) em sua análise sobre a sociedade ‘agorista’ de consumidores. Esta reflexão pode ser reforçada pela perspectiva

antropológica de Rodrigues (2010), a respeito da negativa social da morte, a qual abordo a seguir.

Rodrigues destaca que a “negação da morte” seria uma característica comportamental verificada em diversas culturas. O mesmo se pode dizer sobre o ritual da morte, que, embora visto culturalmente como um tabu, pode ser representado de maneira diferenciada em cada contexto cultural. Segundo o autor:

“Todo esse trabalho social ligado à morte diz respeito específico a cada sociedade. Quem pode pronunciar o nome do morto e quando, o que se pode comer e como, como tratar o corpo do morto – vestindo-o, lavando-o, pintando-o, fechando os orifícios corporais, mutilando uma parte de seu corpo, enterrando-o, cremando-o, quem deverá temer, quem deverá chorar. A etnografia nos tem ensinado que tudo isso é função de cada cultura e expressa particularidades de sua própria cosmologia e de sua estrutura social.” (RODRIGUES, 2010, p. 57)

Rodrigues afirma ainda, que os ritos que envolvem a morte na sociedade ocidental buscam mitigar o temor que a mesma traz com a construção das ideias de “ressurreição” e de “vida eterna”.² Esses ideais não se encontram apenas nas religiões, mas também na ciência, que já permite sonhar com a ideia de um congelamento que fará perpetuar a vida. Para o autor,

“o que se teme da morte é exatamente o que ela tem de morte e o que nela se cultua é o amor à vida”. (RODRIGUES, op. cit., p. 62)

Sendo assim, o medo da morte e a afirmação da vida que permeiam a cultura ocidental fazem com que as pessoas busquem prolongar a juventude a todo custo. O corpo, sendo uma expressão social, é o receptáculo destas intervenções.

Os aspectos biológicos do comportamento social ainda são pouco explorados nas ciências sociais. Contudo, esses aspectos não são menos importantes para a compreensão da totalidade do indivíduo e para a abrangência de fatores que podem auxiliar a uma compreensão mais completa do fato social. Desta forma, trarei a seguir a reflexão do tema a partir da teoria do ‘homem total’ de Marcel Mauss.

Mauss (1999), ao estudar o significado da lágrima para as tribos australianas, ressalta a relação entre os fenômenos fisiológico, psicológico e social dos ritos. O autor demonstrou que a lágrima, nestas populações, além de ter um caráter fisiológico, possui

²Segundo o autor, o tabu da morte na sociedade ocidental a faz considerar o morto algo impuro, intocável e misterioso, provocando muitas vezes o nojo do espectador. Rodrigues (2010).

um significado cultural, não sendo apenas a expressão física espontânea de emoções individuais. Ao observar os rituais funerários, Mauss (op. cit.) constatou que os cânticos, os gritos e os uivos têm um caráter coletivo, onde cada indivíduo possui um papel específico que contribui para a eficácia dos mesmos. O autor verificou que todos esses simbolismos representam uma confirmação para a família do morto de que o mal será extirpado do corpo ou de que a vingança contra quem realizou tal malefício será realizada.

Mauss (1999) ressalta ainda que toda esta representação contém um caráter de obrigatoriedade. Por exemplo, parentes ou aliados do morto devem demonstrar o seu pesar não apenas pelo seu sofrimento pessoal, mas também, obrigatoriamente, por relações de troca ocorrida entre eles ou por meio de herança. Sendo assim, o fenômeno cultural funerário se passa no campo sociológico, fisiológico e psicológico. Mauss afirma que:

“Notamos que este convencionalismo e esta regularidade não excluem de modo nenhum a sinceridade. Não menos do que em nossos próprios usos funerários. Tudo é, ao mesmo tempo, social, obrigatório e, todavia, violento e natural; rebuscamento e expressão da dor vão juntas.” (MAUSS, op. cit., p. 330)

“Em suma, o sentimento não está excluído, mas a descrição dos fatos e os temas rituais jurídicos prevalecem, mesmo nos cânticos mais desenvolvidos.” (MAUSS, op. cit., p. 331)

Desta forma, nos rituais funerários orais australianos, a expressão obrigatória dos sentimentos é simbólica, pois se trata de uma forma de linguagem a qual todo o grupo social entende. São sinais de valor moral que exprimem a regularidade de um sistema social, onde as expressões são compreendidas pela coletividade e fazem sentido tanto para o indivíduo que a exprime quanto para a sociedade.

Mauss (op. cit.) atenta para a necessidade de compreendermos o que ele chamou de “o homem total”. Este seria constituído de um corpo, de uma consciência coletiva e de uma consciência individual, que, por sua vez, provém da própria consciência coletiva. Segundo o autor, se torna relevante para o sociólogo que pretende estudar os fenômenos sociais em sua totalidade buscando a complementaridade entre as ciências biológica, psicológica e sociológica, perceber que o homem vive, em corpo e em espírito, em uma sociedade determinada e em um dado momento histórico. A respeito da complementaridade das ciências, o autor afirma:

“Como bem observou M. Dumas, o riso e as lágrimas e, como acrescentarei, os gritos, em certos rituais, não são somente expressões de sentimentos; são também, ao mesmo tempo, rigorosamente ao mesmo tempo, signos e símbolos coletivos; e, enfim, de outro lado, são manifestações e distensões orgânicas tanto quanto sentimentos e ideias. Sociologia, psicologia, fisiologia, tudo aqui deve misturar-se.” (MAUSS, op. cit. 334)

“Não é somente tal ou tal expressão de sentimento, tal ou tal atividade intelectual que supõe a coordenação destes três elementos: o corpo, a consciência individual e a coletividade; é a própria vida, é o homem todo, é sua vontade, seu desejo de viver ele mesmo sua vida, que devem ser considerados do ponto de vista desta trindade.” (MAUSS, op. cit., p. 334)

Mauss (1999) observa ainda que o indivíduo precisa do apoio psicológico, definido por ele como a mola vital que une o homem a sociedade para a manutenção da sua própria vida. Como exemplo, o autor relata casos em que indivíduos que acreditavam estar enfeitiçados, se deixam morrer sem nenhuma doença aparente. Segundo Mauss, não há nada de anormal neste fato, que apenas demonstra a ruptura do elo que havia entre o indivíduo e a sociedade, e que lhe tirou a razão de viver. Estes casos, a que se chamam tanatomania, foram observados em grande quantidade na Polinésia e na Austrália e evidenciam a força vital que a sociedade representa para estes indivíduos. De fato, estes abdicam da própria vida em prol da coerência do seu sistema social de crenças, mesmo que este fato ocorra inconscientemente.

“Assim, é todo seu ser que depende da consciência de ser social, é toda sua vontade e são todos os seus instintos. E não falo dos casos de suicídio. Mas tudo se passa num mundo em que a natureza psíquica como natureza moral e, mais precisamente social é soberana do corpo.” (MAUSS, op. cit., p. 335)

Em linhas gerais, esta sessão buscou ressaltar a importância de se compreender os fatores sociais por meio de uma forma completa e abrangente, englobando as diferentes áreas do saber, tal qual a Biologia, a Psicologia e as Ciências Sociais. Esta abordagem multidisciplinar se torna crucial para a compreensão, em sua totalidade, de qualquer evento social ou individual. Este arcabouço teórico será importante para entender a corporalidade hoje no Brasil, assunto que discutiremos no próximo tópico.

1.2 A Corporalidade na Realidade Atual Brasileira

As reflexões teóricas abordadas anteriormente visam subsidiar a minha análise sobre os diferentes aspectos que levam a população da era moderna a construir a sua corporalidade. Como podemos perceber, existem diversas corporalidades e concepções acerca do que é o corpo e das formas de se relacionar com ele. Na minha concepção, a busca por um ideal estético jovem e saudável permeia grande parte da população e este fator deve ser relacionado a diversos aspectos, tais como culturais, biológicos e psíquicos.

Ao refletir sobre a corporalidade na realidade atual brasileira, mais especificamente carioca, podemos perceber um forte predomínio da dimensão estética corporal. Do lado da demanda, a evidência disto seria a tendência crescente dos indivíduos em se dedicarem a práticas de exercício físico e a buscarem melhores condições alimentares. Do lado da oferta, se percebe o crescimento das feiras de produtos orgânicos, dos restaurantes vegetarianos e das lojas de produtos naturais e estética farmacêutica (IPD Orgânicos, 2011). Esta característica também se reflete no aumento da expectativa de vida da população, que tem sido uma crescente nos últimos anos (IBGE, 2015).³

A busca pela ‘eterna juventude’ também se reflete no crescimento do mercado cirúrgico estético e dos produtos de beleza rejuvenescedores (Rodrigues, 2011). Tudo isso, alimentado e reificado por um apelo midiático de grandes perspectivas de rentabilidade, já que abrange um público extremamente extenso e atualmente ampliado tanto para homens quanto mulheres.

Cabe-nos perguntar: a que se deve tamanha obsessão com a juventude? Será apenas por uma preocupação com a saúde física? Esta parece não ser a resposta, pois muitas pessoas fazem uso de produtos nocivos ou se submetem a arriscadas cirurgias somente por uma função estética. A minha hipótese é que o enorme gasto de tempo e

³A expectativa de vida do brasileiro ao nascer subiu para 74,9 anos em 2013, segundo cálculo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Em 2012, a expectativa era 74,6 anos. O aumento, embora pequeno, mantém a tendência de crescimento da taxa por anos consecutivos. Em 2011, a esperança de vida do brasileiro era de 74,1 anos. Em 2002, há cerca de dez anos, por exemplo, o índice era de 71 anos. Comparando com 1980, o aumento na expectativa de vida do brasileiro ao nascer foi de 12,4 anos, tendo passado de 62,5 anos para 74,9. Fonte: Tábua Completa da Mortalidade, IBGE, 2015.

dinheiro despendidos com produtos estéticos, por parte do indivíduo contemporâneo, são motivados pela busca de *status* social na pós-modernidade.

Esta crescente onda de consumo estético na modernidade, bem como as novas construções a respeito da corporalidade, podem ser explicadas pelas diversas contribuições teóricas discutidas no tópico anterior. Em particular, a abordagem de Camargo (2010), baseada na área da psicologia evolutiva, permite incorporar a perspectiva fisiológica juntamente com a compreensão psicológica desta tendência consumista, sem se esquecer, todavia, da perspectiva cultural que contribui para este quadro.

Tal como apontado por Costa (2004), esta obsessão pela juventude do corpo, entre outros fatores culturais e psíquicos, poderia ser explicada pela busca da perpetuidade da espécie e pela continuidade reprodutiva, que está ligada diretamente à manutenção e afirmação da vida, através de outra pessoa, ou seja, dos filhos. Porém, este fato ocorre inconscientemente; ele tem relação com a biologia e com a liberação de hormônios como o estrogênio nas mulheres e a testosterona nos homens, ligados também à juventude e a reprodução.

Também se beneficiando da contribuição dos autores discutidos no tópico anterior, em minha análise do fenômeno cultural da busca pela eterna juventude, buscarei analisar as raízes do que chamaria de “tabu do corpo feminino”, por mim entendido como um “paradoxo brasileiro” a respeito da forma pela qual o corpo feminino é encarado na sociedade contemporânea brasileira.

Acredito que Brasil lida com a nudez e com a sexualidade de uma forma paradoxal. Por exemplo, no Rio de Janeiro e Niterói, cidades litorâneas, com uma cultura forte do carnaval de escola e de rua, se pode observar muitas mulheres e homens vestidos descontraidamente nas praias e nas ruas. Muitas mulheres, inclusive, utilizam o biquíni “fio dental”, que já se tornou um símbolo brasileiro no exterior e que poderia ser considerado muito mais insinuante do que a própria nudez. Contraditoriamente, no entanto, não se permite a prática do *topless* nas praias cariocas e as mulheres que tentam praticá-lo, em geral, são motivo de chacota, assédio sexual ou mesmo condenação moral.

Chegamos, neste ponto, ao tabu que o corpo feminino representa na sociedade brasileira, que o vivencia em forma de um paradoxo. Em determinadas ocasiões festivas,

como no carnaval, existe uma liberação da nudez parcial feminina, que é inclusive exaltada, com roupas, brilhos e acessórios que enaltecem as partes do corpo. Veja-se, por exemplo, a famosa modelo ‘globeleza’, afro-descendente, representante da típica beleza brasileira, somente separada da nudez total por uma pintura com glíter permeando o seu corpo. E por outro lado, ao longo do ano, apesar da pouca vestimenta no litoral carioca, observamos o pudor com relação à nudez nas praias, enquanto que em outros contextos culturais, como é o caso de alguns países europeus, a prática do *topless* é absolutamente natural e desprovida de uma conotação sexual. Como discutimos anteriormente, em Rodrigues (2011) fica demonstrado que conceitos de decência e indecência variam culturalmente e são socialmente aprendidos, não estando sempre relacionados diretamente a cobertura dos órgãos sexuais.

Em suma, podemos compreender, a partir da perspectiva apontada por Costa (2004), de que forma o paradoxo brasileiro é vivenciado na atualidade; com um olho no futuro, nas novas tendências de consumo, moda e padrões de comportamento, também espelhados na cultura primeiro mundista européia e norte-americana, e um pé no passado, embutido pelos valores tradicionais de uma moralidade cristã que ainda possui uma série de pudores e recatos com relação ao corpo feminino.

O seguinte capítulo abordará mais especificamente a questão da sensualidade dentro da prática da Dança do Ventre analisando as relações entre o sagrado e o profano através de sua resignificação.

2. O SAGRADO E O PROFANO: A SENSUALIDADE NO CORPO E NA DANÇA

2.1 A Esfera do Sagrado e a Esfera do Profano no Contexto Social

Eliade (1992) define o sagrado como algo que se opõe ao profano, que seria a realidade corriqueira das coisas, da vida cotidiana e do mundo natural. Por sua vez, o autor utiliza o termo hierofania, que seria a manifestação das realidades sagradas, para exemplificar a passagem do ambiente profano para o ambiente sagrado, ou até mesmo a sacralização de objetos e pessoas. Isto ocorre através da experiência religiosa que permite que o ser humano atribua um significado sagrado a atos e situações comuns, como o ato de comer ou de relacionar-se sexualmente, que passam a significar, por meio da hierofania, uma comunhão com o sagrado.

Eliade (op. cit.) atenta, ainda, para o fato de que o homem moderno possui uma dificuldade em aceitar esta concepção religiosa em que o sagrado se manifestaria em objetos ou elementos da natureza, como árvores ou pedras. Contudo, o autor afirma que, para as sociedades pré-modernas, a relação com o sagrado corresponde ao poder, à realidade por excelência, onde a oposição sagrado/profano se traduz, muitas vezes como, a oposição entre real e irreal. Segundo o autor,

“Em outras palavras, para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O Cosmos, na sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania.” (ELIADE, 1992, p. 13)

A respeito do homem moderno e não religioso, o autor afirma que a dessacralização do mundo é um acontecimento recente da história e que, por esse motivo, ao assumir uma existência profana, o homem moderno sente uma dificuldade cada vez maior em reencontrar as dimensões existenciais do homem religioso das sociedades arcaicas.

“O leitor não tardará a dar-se conta de que o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da sua história. Esses modos de ser no Mundo não interessam unicamente à história das religiões ou à sociologia, não constituem apenas o objeto de estudos históricos, sociológicos, etnológicos. Em última instância, os modos de ser sagrado e profano dependem das diferentes posições que o homem conquistou no Cosmos e, conseqüentemente, interessam não só ao filósofo, mas também a todo investigador desejoso de conhecer as dimensões possíveis da existência humana.” (IBIDEM, p. 14)

Entretanto, Eliade (1992) elucida que, mesmo para o homem não religioso, existem lugares que são sacralizados no sentido de que possuem um significado distinto dos demais lugares de sua vida cotidiana. Como, por exemplo, é o caso de lugares especiais visitados na infância ou em ocasiões de enamoramento. Estes são os “lugares sagrados” de seu universo privado, como se o homem não religioso experimentasse uma nova realidade, distinta daquela da vida comum. O homem não religioso experimenta um contato com esta realidade metafísica primordial, que se encontra embutida em sua cultura e pode ser observada, de forma mais corriqueira, na linguagem cotidiana. De acordo com o autor:

“Notemos que nos nossos dias ainda são utilizadas as mesmas imagens quando se trata de formular os perigos que ameaçam certo tipo de civilização: fala-se do “caos”, de “desordem”, das “trevas” onde “nosso mundo” se afundará. Todas essas expressões significam a abolição de uma ordem, de um Cosmos, de uma estrutura orgânica, e a re-imersão num estado fluido, amorfo, enfim, caótico. Isto prova, ao que parece, que as imagens exemplares sobrevivem ainda na linguagem e nos estribilhos do homem não religioso. Algo da concepção religiosa do Mundo prolonga-se ainda no comportamento do homem profano, embora ele nem sempre tenha consciência dessa herança imemorial.” (IBIDEM, p. 30)

Desta forma, notamos que algo da concepção religiosa do mundo se observa ainda no comportamento do homem moderno, embora ele nem sempre se dê conta deste fato. Diversos signos e hábitos corriqueiros são carregados de significados, para os quais o “homem comum” atribui sentidos especiais de acordo com suas experiências pessoais. Um exemplo disto seria a noção de desordem atribuída ao caos, que seria a abolição de uma estrutura, de uma ordem. Assim, estaríamos observando a utilização de uma expressão que remete a um espaço sagrado em um contexto contemporâneo, aparentemente profano.

Por outro lado, a devoção do homem religioso representa um resgate de um tempo mítico, uma vontade de retorno à morada sagrada, em seu aspecto original. Para tanto, o seu espaço devocional representa esta comunhão com o divino e, ao mundo ao seu redor, o homem atribui significados especiais que remetem a uma temporalidade sagrada. Segundo Eliade (op. cit.):

“Para o homem religioso, a Natureza nunca é exclusivamente “natural”: está sempre carregada de um valor religioso. Isto é facilmente compreensível, pois o Cosmos é uma criação divina: saindo das mãos dos deuses, o Mundo fica impregnado de sacralidade. Não se

trata somente de uma sacralidade comunicada pelos deuses, como é o caso, por exemplo, de um lugar ou um objeto consagrado por uma presença divina. Os deuses fizeram mais: manifestaram as diferentes modalidades do sagrado na própria estrutura do Mundo e dos fenômenos cósmicos.” (IBIDEM, p. 59)

Então, notamos que as duas esferas, a do “sagrado” e a do “profano”, não são estáticas. São duas dimensões que se misturam e podem ser observadas no homem moderno, tanto no que se dedica a uma vida espiritualizada, sacralizando o mundo a sua volta, quanto no homem comum, criando espaços “sacralizados” de acordo com suas experiências significativas pessoais. O autor observa que:

“É preciso enfatizar, porém, que jamais assistimos a uma total dessacralização do mundo, pois, no Extremo Oriente, o que se chama “emoção estética” conserva ainda, mesmo entre os letrados, uma dimensão religiosa. O exemplo dos jardins em miniatura mostra-nos em que sentido e por que meios se opera a dessacralização do mundo. Basta que imaginemos o que uma emoção estética dessa ordem pode tornar-se numa sociedade moderna para compreendermos como a experiência da santidade cósmica pode rarefazer - se e transformar-se até se tornar uma emoção unicamente humana: por exemplo, a da arte pela arte.” (IBIDEM, p.76)

Segundo Douglas (2012), a ideia de “sagrado” está relacionada diretamente às noções de pureza e também é condizente com a manutenção da ordem social. Para a autora, a sacralidade sempre esteve relacionada a noções de purificação. Neste sentido, a ideia do que é puro e impuro revela a necessidade de se manter um sistema social de crenças em funcionamento. Desta forma, ao se repelir e punir atitudes impuras e profanas se estaria representando uma maior conexão com o que é considerado sagrado e puro.

Durkheim (1942) apud Douglas (2012) aborda a ideia de um consenso em um conjunto de valores ou consciência coletiva ao mostrar que se torna necessário algo mais para se compreender o sistema de religiões e crenças em uma sociedade. Douglas (op. cit.) realça que Durkheim faz ainda uma distinção entre a esfera do sagrado e a esfera do profano. O sagrado estaria relacionado à pureza e ao objeto de adoração da comunidade e poderia ser reconhecido por meio de regras que expressam o seu caráter essencialmente contagioso.

Para Douglas (op. cit.), Durkheim expressa também existir uma oposição entre indivíduo e sociedade, tendo esta um caráter externo ao indivíduo e extremamente poderoso e influente. Em seu conceito de “fato social” o autor aborda a força de coerção

que a sociedade exerce sobre cada indivíduo, ao mesmo tempo em que é por eles influenciada. De acordo com Douglas (op. cit.):

“Logo, achamos Durkheim insistindo em que regras de separação são as marcas distintivas do sagrado, o polo oposto do profano. É então guiado por sua discussão a se perguntar por que seria o sagrado contagioso. Responde a isto se referindo à fictícia e abstrata natureza das entidades religiosas. Elas são meramente ideias despertadas pela experiência de sociedade, meramente ideias coletivas projetadas externamente, meras expressões de moralidade. Assim, não têm um ponto material fixo de referência. Mesmo os ídolos esculpidos dos deuses são somente emblemas materiais de forças imateriais geradas pelo processo social.” (DOUGLAS, 2012, p. 34)

Sendo assim, ao se cruzar fronteiras proibidas, o sagrado possui a necessidade de estar demarcado por rituais de separação e crenças de contágio. E a razão é justamente porque o sagrado possui uma característica fluida e mutável, correndo, por isto, sempre o perigo de perder as suas características distintivas. Neste sentido, observamos que as regras sociais de contágio e de pureza também obedecem a um padrão educacional. Este padrão visa convencer a sociedade, por meio do seu sistema de crenças, a agir de determinada forma considerada socialmente a mais correta ou mesmo mais próxima do ideal de santidade.

Douglas esclarece ainda que este ideal de santidade pode assumir diferentes características de acordo com a cultura em que está inserido. Como exemplo, para Herz (1935) apud Douglas (op. cit.):

“Ambos os conjuntos de leis têm um objetivo comum: santidade. Enquanto os preceitos positivos foram ordenados para o cultivo da virtude, e para a promoção daquelas qualidades mais finas que distinguem o ser verdadeiramente religioso e ético, os preceitos negativos são definidos para combater o vício e suprimir outras tendências e instintos maus que se colocam em oposição ao esforço do homem no sentido da santidade. As leis religiosas negativas determinam, do mesmo modo, objetivos e propósitos educacionais. À frente, entre estas, está a proibição de comer carne de certos animais classificados como “impuros”. Esta lei não envolve nada de totêmico. Está expressamente associada na Escritura, como o ideal de Santidade. Seu objetivo real é treinar os israelitas no autocontrole, como o primeiro passo indispensável para atingir a santidade.” (DOUGLAS, 2012, p. 60)

Notamos, com isso, que este sistema de crenças traduz uma ‘eficácia simbólica’, já que, enquanto que a adoção dos padrões de pureza e santidade promove prosperidade,

infringi-los denotaria perigo. Os homens se conformam a estes padrões de moralidade e comportamento, tamanha a sua abrangência na consciência coletiva da sociedade. Neste aspecto, as ideias de santidade e pureza estão muito mais relacionadas a manter a ordem social e a integridade do sistema do que, necessariamente, a valores morais.

Van Gennep (2011) apud Douglas (op. cit.), em seu estudo a respeito dos ritos de passagem, demonstra como as circunstâncias especiais e sacralizadas da vida em sociedade representam sempre um marco social, definido por Van Gennep como um estado de liminaridade, e esta, por sua vez, demarca uma condição de status do indivíduo.⁴

Van Gennep apud Douglas (op. cit.) compreende a sociedade como uma totalidade dividida internamente. Para exemplificar, o autor utiliza a metáfora da sociedade como uma casa, com os rituais ajudando e demarcando a passagem entre os aposentos por onde circulam as pessoas e os grupos em sua trajetória social. Por enxergar o mundo como um ato de deslocamento no tempo e no espaço, a sociedade introduz um dinamismo no mundo social recheado de contrastes e paradoxos.

Van Gennep rompe com a descrição classificatória e complexificada dos rituais, feita por Frazer e seus discípulos evolucionistas ao introduzir o seu estudo sistemático de sequências e combinações. O autor também flexibiliza o dualismo Durkheimiano em sua noção estática de sagrado e profano, ao trazer a ideia de que estes elementos podem ser relativizados dentro do contexto em que se encontram. Como exemplo, o autor menciona a existência de uma dependência recíproca dos ritos negativos com relação aos positivos, pois “o tabu não constitui por si só um ritual, ele só existe na medida em que é a contrapartida dos ritos positivos” (Van Gennep, 2011, p. 29).

Outro fator que exemplificaria a relativização da ideia de sagrado e profano seria o conceito de rito liminar (ou rito de margem). Van Gennep (op. cit.) o define como a zona neutra entre dois mundos e que marcaria a passagem de uma situação mágico-religiosa ou social para outra.

Van Gennep (op. cit.) estudou os rituais de passagem e lançou luz sobre os modos de reunião formal, criando uma sequência sistemática entre as passagens e deslocamentos

⁴Liminaridade é um estado subjetivo, de ordem psicológica, neurológica ou metafísica, consciente ou inconsciente, de estar no limite ou entre dois estados diferentes de existência. Assim é definido na Neurologia e nas teorias antropológicas sobre os rituais, tal como o define Van Gennep (2011).

que, dialeticamente, podem se combinar anulando, reforçando ou mesmo gerando alternativas que estabilizem a vida social. Sendo assim, neste processo dialético, o autor compreendeu o centro do mundo social como um processo perene de se buscar a “unidade na dualidade (como no casamento); a divisão no contínuo (como nos ritos funerais de separação); a sociedade no indivíduo (na educação moral dos filhos) e o indivíduo como símbolo da sociedade (quando investimos em uma pessoa um cargo que representa o grupo)” (IBIDEM, p. 20).

Segundo o autor, os ritos de passagem possuem uma série de variações, porém só têm influência sobre a complexidade e não sobre a estrutura interna dos ritos. Sendo assim, o autor busca descobrir, na variedade de detalhes, os traços dominantes, que ele chama de categorias. Ao encontrar semelhanças entre os ritos, o autor conclui que essas identificações são marcadas por passagens que se fundam sempre na mesma ideia; qual seja na materialização de uma modificação de situação social. Para Van Gennep (op. cit.), a sistematização dos ritos não é pura construção lógica, mas sim uma correspondência simultânea com os fatos, com as tendências subjacentes e com as necessidades sociais.

Ao catalogar diversos ritos de passagem, Van Gennep (op. cit.) conclui que todas as cerimônias que marcam períodos graves na vida do ser humano diferem-se quanto à forma, mas são semelhantes quanto ao mecanismo. Desta forma, para o autor, as sociedades possuem uma mesma finalidade, o que teria condicionado uma mesma forma de atividade. As séries de passagens humanas podem ocorrer de forma cíclica ou retilínea, mas apresentam-se em todas elas. Podem combinar-se de maneira diferenciada e, portanto, são passíveis de serem interpretadas de maneira diversa ou mesmo de possuírem um mesmo rito com diversos significados.

Segundo o autor:

“Para os grupos, assim como para os indivíduos, viver é continuamente desagregar-se e reconstituir-se, mudar de estado e de forma, morrer e renascer. É agir e depois parar, esperar e repousar, para começar em seguida a agir, porém de modo diferente.” (IBIDEM, p. 157)

A respeito do dinamismo da vida social e do sujeito, Van Gennep (op. cit.) afirma que:

“Finalmente, a série das passagens humanas liga-se mesmo em alguns povos à das passagens cósmicas, às revoluções dos planetas, às fases

da lua. Há nisso a ideia grandiosa de ligar a etapas da vida humana às da vida animal e vegetal, e depois, por uma espécie de adivinhação pré-científica, aos grandes ritmos do universo.” (IBIDEM, p. 161)

Neste sentido, podemos observar o mesmo processo ocorrido com a dança. A dança sempre teve uma característica sacralizada entre os povos da antiguidade e, até mesmo nos dias atuais, em sociedades tribais que preservam este costume associando-o a um caráter ritualístico coletivo.

De acordo com Ossoona (1988), tudo na vida é movimento, desde o movimento dos sistemas pelo universo, até os sistemas que movimentam seus sóis, estrelas, planetas e satélites. Neste contexto, o homem seria uma testemunha da dimensão cíclica da natureza observada nos movimentos das marés, da lua e das estações. Por sua vez, a dança seria sempre realizada como uma forma de representar esta realidade externa e de expressar o assombro e necessidade humana de compreender estes fenômenos.

Desta forma, antes de ascender a um palco e tornar-se artística em um âmbito teatral, a dança foi primeiramente uma forma de manifestação emotiva e desordenada de temores, afetos e ira, sempre acompanhados de um ritmo. Posteriormente, a dança assumiria um caráter mais coletivo de adaptação ao grupo e relacionada ao sentimento de pertencimento a um núcleo social, que, por sua vez, impunha restrições ao indivíduo e estimulava sua atividade ao mesmo tempo. Desta forma, a dança assumiria a característica de rito e de cerimônia coletiva, quando as necessidades do grupo eram demonstradas pelos gestos que, além de invocar os elementos da natureza eram utilizados para fazê-los atuar sobre os seus desejos e necessidades.

De acordo com Ossoona (op. cit.), o homem:

“baseando-se na ideia de que o igual atrai o semelhante, imita aqueles feitos que constituem sua necessidade mais imediata; imitando o trovão mediante o girar no solo acompanhado do rufar de tambores e dando golpes na terra acarretará a chuva, necessária para saciar a própria sede e para as plantações; se por outro lado o que necessita é da parada da chuva, irá provocá-la com ventos que a distanciem, criando-os por meio do balanceio rítmico de leques fabricados com folhas de palmeira.” (OSSONA, 1988).

Ainda segundo a autora:

“Se o que deseja é que o sol brilhe por mais tempo, postergando a chegada das chuvas, a fim de dar-lhe maior margem para a colheita, realizará danças ao redor de uma fogueira e saltará ou caminhará sobre ela para conseguir poder e domínio sobre esse elemento, similar ao sol em luz e calor. Na dança imita as fases da lua para que esta influua benéficamente sobre as mulheres grávidas, as fêmeas prenhes e as sementes. Na puberdade dança, sem descanso, durante numerosos dias e noites consecutivos, para que essa força e esse poder lhe acompanhem durante sua juventude e maturidade, transformando-o em bom guerreiro, caçador, agricultor e progenitor. Nos sacrifícios dança-se para satisfazer os deuses; dança-se ao redor dos anciãos para que transmitam sua sabedoria; dança-se ao redor dos enfermos para afugentar seu mal e ao redor dos mortos para que seus espíritos, satisfeitos, se afastem. A dança imita os passos dos animais com o fim de atraí-los ao perímetro de tiro e simula também seu acasalamento, para que se multipliquem as espécies. Para o homem primitivo não existe a divisão entre a religião e vida, a vida é religião, sua dança é a vida, é uma ação derivada de sua crença. Para o homem primitivo não existe a divisão entre a religião e vida, a vida é religião, sua dança é a vida, é uma ação derivada de sua crença.” (OSSONA, 1988, p. 43)

Sendo assim, enquanto expressão corporal, a dança representou não somente um elemento de expressão individual e de compreensão do mundo exterior, como também um caráter coletivo e cerimonial que fortalecia o sistema de crenças da sociedade. Com a sua posterior popularização pelas tribos nômades e ciganos, ao mesmo tempo em que foi difundida, a dança assimilou características peculiares de cada região, tomando assim, um caráter singular. Surgiu desta forma, a característica da dança enquanto celebração popular e entretenimento.

Este caráter plástico e mutável da dança, externalizado pelo nomadismo cigano, tornou-se muito atrativo para os camponeses das regiões em que os ciganos se estabeleceram. Isto teria se dado de forma tão intensa que, com o tempo, chegaram a confundir-se com elementos intrínsecos das danças folclóricas regionais. Este fenômeno de intercâmbio é facilmente adaptado pela dança e acompanha a sua história até os dias atuais. A explicação está no fato de que a propagação de seu conhecimento ocorre de forma quase que exclusivamente à base da imitação e da transmissão oral. Segundo Ossona (op. cit.):

“Nessa primeira forma, enquanto a dança ainda é uma manifestação de caráter étnico, é quando mais se parece com a “expressão corporal”, nova matéria artística recreativa, que foi ganhando terreno nos esquemas da educação.” (OSSONA, 1988, p. 42)

Por sua vez, a Dança do Ventre possui um legado histórico, repleto de intercâmbios culturais, que foram moldando-a aos padrões estéticos que observamos atualmente. Buscarei a seguir, apresentar o seu histórico, com dois objetivos principais. O primeiro é o de compreender o processo de dessacralização e, por consequência, de profanação da dança ocorrida com as invasões árabes. O segundo é o de estudar como se deu a introdução do Islamismo e os seus conceitos e pudores a respeito da exibição do corpo feminino.

2.2 A Dança do Ventre: Contextualização

A Dança do Ventre é uma arte milenar majoritariamente feminina, que possui um histórico cultural controverso e nebuloso devido à falta de registros por conta da sua proibição no Oriente Médio, onde ainda continua sendo considerada uma prática impura e imoral em alguns países muçulmanos.

A grande ironia com que nos deparamos é que a Dança do Ventre nasceu justamente no Oriente Médio onde, portanto, faz parte da história e da cultura. Hoje, esta dança pode ser encontrada em celebrações de família, como casamentos e aniversários, assim como em apresentações televisivas ou em grandes shows turísticos em hotéis e cruzeiros, como é o caso no Egito.

Em contrapartida, apesar de ser uma manifestação artística cultural comum entre as mulheres do Egito (que é o berço desta dança), as mulheres interessadas em praticar a arte sofrem tantas restrições e preconceitos que, de fato, a dança acaba sendo praticada no âmbito de apresentação ao público, majoritariamente por estrangeiras. Não obstante, em 2011, houve uma tentativa do partido Irmandade Muçulmana em decretar uma lei proibindo apresentações públicas de estrangeiras no país. A justificativa foi que a prática da dança seria mau exemplo para as moças de família de religião muçulmana, associando ainda a Dança do Ventre às práticas de prostituição. De fato, existem dançarinas que a utilizam com esses fins, dançando em casas noturnas ou prostíbulos, sendo muitas, estrangeiras.

Porém, o ponto aqui é entender o percurso que a Dança do Ventre traçou ao longo dos anos, desde quando era praticada de forma ritualística, como culto à Deusa Mãe, em uma sociedade egípcia pré-islâmica, até as diversas influências que sofreu pelas invasões árabes e a posterior chegada ao Ocidente, onde também se transformou, com a presença do balé clássico e do cinema, se associando ainda mais ao estereótipo de “dança da sedução”.

No Egito, assim como em outros países do Oriente Médio, as mulheres aprendem a Dança do Ventre como um aspecto inerente a sua cultura. A música e os movimentos são apreendidos naturalmente por elas desde a infância, fazendo com que dançar entre mulheres ou em reuniões familiares seja um hábito comum. Porém, no caso de uma moça de família egípcia decidir se tornar uma bailarina profissional, ou seja, se ela escolher expressar sua arte e trabalhar profissionalmente com a dança, realizando apresentações e ministrando aulas, ela passa a sofrer toda a sorte de preconceitos. O mesmo ocorre, inclusive, com muitas bailarinas estrangeiras que vivem atualmente no Cairo. Elas também sofrem com este estigma e precisam enfrentar uma série de preconceitos sociais para continuar trabalhando e realizando sua vocação. As bailarinas são obrigadas a esconder sua verdadeira profissão e viver identidades duplas, pois somente dessa forma conseguem moradia e aceitação social.

A grande controvérsia aqui é que, apesar deste tabu, o Egito lucra muito e atrai muitos turistas com as luxuosas apresentações de Dança do Ventre nos principais hotéis do país. As grandes bailarinas do *show business* chegam a lucrar cerca de mil euros por apresentação e são de certa forma, idolatradas pelo povo egípcio. Dentre elas encontra-se a estrela brasileira Soraya Zaied, que vive de suas apresentações de dança no Cairo desde 2000.⁵

Desta forma, amada e odiada, a Dança do Ventre continua a ser uma das maiores expressões culturais de uma sociedade que ainda vivencia tabus internos com relação à exibição do corpo feminino. De acordo com Rodrigues (2010):

O tabu isola tudo o que é sagrado, inquietante, proibido, ou impuro; estabelece reserva, proibições, restrições; opõe-se ao ordinário, ao comum, ao acessível a todos. (RODRIGUES, 2010, p. 31)

⁵ Vide o documentário francês ‘Les Danseuses du Caire’, no qual Soraya Zaied dá um depoimento sobre sua carreira de bailarina no Cairo.

Em contrapartida, a Dança do Ventre no Ocidente, cuja trajetória será analisada mais adiante, não possui restrições legais e pode ser praticada abertamente como qualquer outra expressão artística, o que não significa que ela esteja livre de preconceitos sociais e estereótipos.

2.3 Perspectivas Históricas: Origem e Trajetória

A Dança do Ventre é uma das danças mais antigas do mundo e originalmente pertencia principalmente à esfera do mundo sagrado e do ritual. Seus gestos, movimentos, instrumentos e outros símbolos corporais são produtores e transmissores de histórias e significados que constituem um legado cultural. A arte da Dança do Ventre é tão antiga que atravessou diferentes povos e civilizações, sobrevivendo às guerras e aos preconceitos.

Esta dança é uma arte que representa a comunicação entre o corpo e a natureza, já que seus movimentos foram criados a partir da observação e representação dos elementos da natureza, assim como, por ser uma dança de culto às divindades femininas, dos movimentos do parto e dos ciclos da mulher.

Os registros mais antigos da Dança do Ventre provêm do Egito pré-dinástico, por volta de 5000 a.C. Contudo, formas semelhantes deste tipo de dança foram encontradas em antigas civilizações como a Suméria, a Acádia, a Babilônia e a Pérsia. Sua prática pelas mulheres destas civilizações esteve relacionada ao culto das divindades femininas da lua, da terra e das águas. As sacerdotisas dançavam nos templos sagrados como forma de agradar e se conectar com a energia das deusas. Pediam-lhe saúde, fertilidade e sucesso no parto de seus filhos. De acordo com Bencardini (2002):

Algumas das antigas civilizações do Oriente Médio utilizavam a dança como uma forma especial e direta de cultuar seus deuses. Nos antigos templos, a dança era uma condição propícia ao transe, e que poderia levar a pessoa a um estado de comunicação direta com o mundo espiritual. (BENCARDINI, 2002, p. 25)

Ao passar dos séculos, com as guerras e invasões árabes, a dança, que anteriormente era praticada nos templos, foi sendo popularizada e incorporada aos costumes de tribos nômades e ciganas do Oriente Médio. Com a ascensão do patriarcalismo e do monoteísmo, o caráter sagrado da dança foi deixado de lado, pois sua função de entretenimento era mais interessante e lucrativa para a sobrevivência das

mulheres na época. No Egito pós-islâmico, as bailarinas Ghawazze (ciganas) já dançavam nas ruas em troca de dinheiro.

Os haréns também foram justificados por uma forma de pensamento que via a mulher como um ser frágil e necessitado de proteção contra os invasores. Com isso, a Dança do Ventre perpetuou-se dentro dos haréns e palácios dos antigos impérios orientais. As escravas eram muito valiosas para seus senhores, e as que sabiam dançar podiam apresentar-se em público. Tal fato contribuiu para a popularização da dança.

Os povos antigos do Oriente Médio denominavam a Dança do Ventre como “Raks el Shark”, que significa Dança do Leste, pois esta é a direção em que o sol nasce. “Raks” significa celebração, o que nos permite observar, uma vez mais, o caráter sagrado desta arte, que originalmente simbolizava a celebração da luz do sol nascente e da própria vida.

Posteriormente, com a invasão do Egito pelos franceses, esta dança foi apelidada de “Danse du Ventre”, por ser uma dança que movimenta muito a região do quadril e do ventre. Foi popularizada no Ocidente com o festival de Chicago em 1893, quando foram trazidas dançarinas do Oriente para se apresentarem em público. Foi traduzida para o inglês como *Belly Dance* e posteriormente para o português como Dança do Ventre, como é conhecida atualmente entre nós.

A divulgação da dança pelos pintores do período do Orientalismo (século XIX) expandiu pela Europa a imagem de um Oriente promíscuo e sensual, porém, este fato esteve mais relacionado com uma visão etnocêntrica, que via o povo Oriental como primitivo e atrasado. Sua manifestação artística no Ocidente foi distorcida pelo cinema americano em diversos filmes de Sheiks e Haréns, nos quais seu desempenho sofreu influência de outras artes como a circense, a cinematográfica e os balés clássico e contemporâneo, quando tomou o caráter de espetáculo grandioso. Estas transformações foram incorporadas a sua forma anterior, fazendo com que sua característica original de prática de improvisação desse lugar a um elaborado trabalho de produção, envolvendo ensaios exaustivos. Esta nova tendência foi transferida de volta aos países de origem, onde grandes festivais passaram a ser realizados no Egito, Líbano e Turquia, desde a segunda metade do século XX.

Embora atualmente o caráter sagrado da Dança do Ventre esteja distanciado da sua prática e as mulheres não a pratiquem mais em templos ou em rituais de fertilidade,

o seu legado cultural continua a ser disseminado e pode ser observado nos gestos, movimentos e outros símbolos da dança que são produtores e transmissores de histórias e significados.

Os registros históricos da Dança do Ventre demonstram a passagem que esta dança sofreu na transferência do mundo sagrado para o mundo profano, desde sua prática ritualística até as apresentações públicas em troca de dinheiro. Sua história está repleta de simbolismos que representam as interações entre diversas regiões do Oriente Médio, que transmitiram sua tradição através do nomadismo e das trocas culturais, cada qual ressignificando-a a sua maneira, de acordo com seus costumes e crenças.

Boas (2010) demonstra que, com a miscigenação e o empréstimo cultural, novas ideias surgiram e assim, novos centros civilizatórios floresceram, sempre evoluindo a partir das ideias difundidas através do contato com outros povos.

Em primeiro lugar, devemos ter presente que nenhuma destas civilizações foi produto da genialidade de um só povo. Ideias e invenções passavam de um povo a outro; e, embora a comunicação recíproca fosse lenta, cada povo que participou no desenvolvimento antigo trouxe sua contribuição ao progresso geral. (BOAS, 2010, p. 11)

O mesmo sentido pode ser aplicado à história da Dança do Ventre, que não pertence à cultura de um só povo, mas sim a uma mescla de saberes e experiências de vida advindas das grandes civilizações do antigo Oriente Médio, a saber: Babilônia, Fenícia, Pérsia, Grécia Antiga e Suméria. Todas elas possuíam como característica comum a adoração à Mãe-Divina, representada por diversas deusas dentro destas culturas. Daí remonta a origem ritualística da Dança do Ventre, que era praticada em forma de adoração a estas divindades, realizada por sacerdotisas.

Desta forma, apesar de os deuses e deusas destas civilizações possuírem nomes e aparências distintas, de acordo com a personalidade assumida pelo grupo social que representavam, existem incríveis coincidências dentro das mitologias. Este é o caso, por exemplo, da deusa Hathor no Antigo Egito, que era representada com a cabeça de uma vaca e possuía virtudes em relação às mulheres e a família, e da deusa Parvati na Índia, que é reverenciada em rituais específicos, com a presença de uma vaca (animal sagrado no país), possuindo virtudes semelhantes.

No caso da Dança do Ventre, os movimentos, como as ondulações de quadril, são utilizados da mesma maneira por bailarinas de diferentes civilizações e muitas vezes até com objetivos semelhantes. Este também é o caso das dançarinas de hula, que fazem movimentos com o quadril semelhantes aos feitos pelas dançarinas do Oriente Médio. A principal característica da hula é a de ser uma forma especial de adoração à deusa Maile, garantindo fertilidade às dançarinas. Esses cultos existiram no Havaí e na Polinésia.

Boas (op. cit.) ressalta a semelhança dos tipos culturais encontrados em regiões remotas e diz que, na etnologia, a comparação das descrições dos costumes dos povos antigos em todo o mundo revelou uma série de analogias.

Assim, na medida em que o estudo se aprofunda, torna-se mais difícil precisar a origem verdadeira da Dança do Ventre, mesmo porque hoje esta dança é uma mescla de diferentes movimentos, com diferentes origens e objetivos.

As sociedades se transformaram, assim como os indivíduos, e a dança foi se popularizando e se difundindo, na medida em que outros povos invadiram e dominaram as antigas civilizações, tomando como empréstimo elementos de suas culturas e ressignificando-os a partir deste contato. O mesmo foi feito pelas tribos de ciganos nômades do Oriente Médio, ao misturarem a Dança do Ventre com suas danças populares, constituindo, assim, a dança folclórica árabe que conhecemos hoje.

De acordo com Boas (op. cit.), é mais fácil provar a disseminação cultural do que acompanhar os desenvolvimentos produzidos por forças interiores. Esta disseminação pode ser observada em qualquer fenômeno de aculturação nos quais “elementos estrangeiros são remodelados segundo os padrões que prevalecem em seu novo ambiente” (BOAS, 2004, p.46).

Desta forma, observamos que as interações entre os povos do Oriente Médio permitiram a construção da Dança do Ventre tal como a conhecemos hoje e, embora a dança já não seja mais praticada em templos em forma de adoração, ela representa em seus símbolos uma colcha de retalhos repleta de historicidades e signos de diferentes culturas.

2.4 Danças Folclóricas

Os movimentos da Dança do Ventre foram criados a partir da observação da natureza e simbolizam a terra, as aves, a água, o fogo, o ar e os símbolos sagrados do universo. Dentre estes últimos, temos o símbolo do infinito, que é reproduzido através de ondulações de quadril que desenhavam o número oito de diversas formas (horizontal, vertical, diagonal, lateral, etc.).

Os movimentos das mãos simbolizam os quatro elementos presentes na natureza (a terra, o fogo, a água e o ar), sendo reproduzidos de forma mais suave e ondulatória ou de forma mais rígida, de acordo com o ritmo musical e o propósito do desempenho da bailarina.

De acordo com Bencardini (op. cit.), muitos movimentos surgiram a partir da observação do trabalho de parto e dos movimentos pélvicos realizados de forma inerente pelas mulheres. Trata-se, portanto, de uma dança essencialmente feminina, que surgiu primordialmente com a função de louvar a natureza, a gestação e a vida. As figuras neolíticas de mulheres com seios e ventres fartos já exaltavam o caráter sagrado do útero feminino e são provavelmente os primeiros registros da Dança do Ventre.

A ligação entre esses cultos antigos da Grande Mãe, e a dança, fica cada vez mais clara. Os úteros das mulheres eram reverenciados como sagrados. Acreditava-se que as mulheres grávidas estavam impregnadas, ou possuídas, pela essência divina sendo capazes de produzir uma nova vida. (BENCARDINI, 2002, p. 26)

Existem diversas danças folclóricas tradicionais incluídas na Dança do Ventre. Dentre as mais populares destacam-se as seguintes danças:

- Dança com Sete Véus: é dançada por bailarinas com sete véus coloridos que representam os sete chakras, ou pontos energéticos do corpo. Cada véu é posto em uma região específica do corpo de acordo com o chakra e é retirado à medida que a bailarina faz uma representação da característica deste através da dança. Esta dança representa a transmutação. Posteriormente, com a influência do cinema, esta dança foi sendo associada à prática do *strip-tease* e fortaleceu o estigma de “dança da sedução”, pejorativamente intrínseco à ideia da prática da Dança do Ventre.

- Dança do Candelabro ou Castiçal (Raks el Shemadan): é dançada com movimentos ondulatórios de quadril e giros, acompanhados de uma música instrumental clássica, equilibrando um candelabro de metal com velas em sua cabeça. Por ser uma dança muito comum em casamentos e batizados, simboliza sorte e prosperidade para os homenageados.

- Dança da Espada: representa a astúcia e a inteligência da bailarina, que demonstra força e leveza ao equilibrar a espada em diversas partes do corpo. A mitologia desta dança conta que se tratava de uma forma de as bailarinas interagirem com os soldados ao demonstrarem habilidade e destreza ao dançar com suas espadas.

- Dança do Pandeiro (Daff): é uma dança de caráter alegre, divertido e comemorativo, sendo ancestralmente utilizada para saudar a colheita em festivais de campo. A bailarina dança realizando marcações de ritmo, em uma música folclórica, batendo com o pandeiro em determinadas partes de seu corpo.

- Dança do Jarro: Na mitologia era dançada em homenagem à deusa da lua Ísis e realizada em cerimônias à beira do rio Nilo, para pedir ao rio que inundasse e fertilizasse as terras em suas margens, possibilitando um bom plantio e uma boa colheita. A bailarina dança com uma túnica em estilo beduíno, equilibrando o jarro em diversas regiões do corpo e representando situações de coleta de água, que, por sua vez, é reverenciada nos movimentos da dança.

- Dança da Bengala ou Bastão (Raks el Assaya): é uma dança mitológica pastoril masculina em homenagem ao deus da vida Osíris. No entanto, esta dança foi adaptada pelas bailarinas, que dançam parodiando a dança combativa masculina e demonstram força, beleza e sensualidade. Dançada no ritmo folclórico Said, é uma dança alegre, na qual as bailarinas realizam movimentos de equilíbrio e manipulação do bastão de forma rítmica e acelerada.

- Khaliji: É uma dança folclórica do Golfo Pérsico, que teve origem nos Emirados Árabes. É dançada pelas bailarinas com uma túnica ricamente bordada. As bailarinas se movimentam representando situações de seu cotidiano. Marcada pelo ritmo Saudi, é dançada geralmente em grupo, com uma marcação de passo específica, representando o andar dos camelos no deserto.

- Dança das Flores: simboliza a colheita. A bailarina dança entregando flores ao público.

Embora atualmente o caráter sagrado da Dança do Ventre tenha se distanciado da sua prática e as mulheres não a pratiquem mais em templos ou rituais de fertilidade, o seu legado cultural continua a ser disseminado e pode ser observado nos gestos, movimentos e outros símbolos da dança que, por sua vez, são produtores e transmissores de histórias e significados. Os aspectos históricos da Dança do Ventre demonstram a passagem que a mesma sofreu do mundo sagrado para o mundo profano, desde sua prática ritualística até as apresentações públicas em troca de dinheiro.

Buscarei apresentar em seguida, por meio das contribuições dos autores Bons (2010) e Kroeber (1993), o caráter plástico da cultura e a forma como uma arte tradicional pode assumir novos significados dentro de outro contexto social.

2.5 Plasticidade Cultural e Resignificação

Boas (2010) contesta a supremacia racial dos europeus, que são considerados o povo “mais civilizado”, ao trazer o argumento de que não foi uma aptidão excepcional que levou o europeu norte-ocidental a ser referência a mais alta evolução do gênero humano. Somente uma avaliação retrospectiva da história das civilizações poderia demonstrar como diversos grupos culturais que tiveram grandes avanços em um dado momento histórico, representando o “tipo superior de cultura”, desapareceram em seguida, enquanto outros tomaram seu lugar.

E ainda, com os numerosos conflitos daqueles tempos, o vencedor, ao conquistar o território civilizado, aprendia com os vencidos a arte da vida e continuava a obra deles, dando-a um novo significado ao mesclar com sua cultura.

Boas (op. cit.) demonstra que novas ideias surgiram com a miscigenação e o empréstimo cultural, e, assim, novos centros civilizatórios floresceram, sempre evoluindo a partir das ideias difundidas por meio do contato com outros povos.

“Em primeiro lugar, devemos ter presente que nenhuma destas civilizações foi produto da genialidade de um só povo. Ideias e invenções passavam de um povo a outro; e, embora a comunicação recíproca fosse lenta, cada povo que participou no desenvolvimento antigo trouxe sua contribuição ao progresso geral.” (BOAS, 2010, p. 11)

O mesmo sentido pode ser aplicado à história da Dança do Ventre que, como vimos anteriormente, não pertence à cultura de um só povo, mas se enraíza em uma

mescla de saberes e experiências de vida advindas das grandes civilizações do antigo Oriente Médio.

Boas (op. cit.) ressalta a semelhança dos tipos culturais encontrados em regiões remotas e diz que, na etnologia, a comparação das descrições dos costumes dos povos antigos em todo o mundo revelou uma série de analogias.

Assim, na medida em que o estudo se aprofunda, torna-se mais difícil se precisar a real origem da Dança do Ventre, mesmo porque, hoje em dia, esta dança é um mosaico de diferentes movimentos, com diferentes origens e objetivos. As sociedades se transformaram, assim como os indivíduos, e a dança foi se popularizando e se difundindo na medida em que outros povos invadiram e dominaram as antigas civilizações, tomando como empréstimo elementos da sua cultura e os ressignificando a partir deste contato. Da mesma maneira fizeram as tribos de ciganos nômades do Oriente Médio, ao misturarem a Dança do Ventre com suas danças populares.

Kroeber (1993) aponta para a plasticidade da cultura e o seu caráter mutável, afirmando ser difícil dizer se ainda nos achamos dentro de um complexo cultural original ou se passamos para outro.

“Os seres humanos que influenciam a cultura e fazem nova cultura são, por sua vez, moldados; e são moldados através da intervenção de outros homens que são culturalizados e, por conseguinte, produtos da anterior cultura. Torna-se, portanto, evidente que, embora os seres humanos sejam sempre as causas imediatas de acontecimentos culturais, estas causas humanas são, por sua vez, o resultado de situações de culturas antecedentes, tendo sido adaptadas às formas culturais existentes que encontram.” (KROEBER, 1993, p. 199)

Ambos os autores acima revelam também a função atuante do indivíduo, ou seja, a sua capacidade de transformar a cultura da mesma forma em que é modificado por ela, pois a transmissão da tradição não é algo totalmente assimilado sem a influência do individual. Kroeber (op. cit.) cita quatro níveis sobrepostos presentes na sociedade: corpo, psique, sociedade e cultura. Para este autor não podemos explicar a cultura ignorando as ações humanas, pois elas atuam sobre e dentro da cultura.

Boas (op. cit.) também faz referência a questões da psicologia individual, para a qual o foco encontra-se na percepção do indivíduo enquanto objeto de agência. O indivíduo possuiria a capacidade de transformar as leis culturais na medida em que interage com outros indivíduos. Nesta interação, ele assimila o conteúdo cultural de sua

sociedade de maneira diferenciada e única, assim como a transmite de maneira diferente e, portanto, modificada de acordo com suas percepções.

A Dança do Ventre, na forma como ela foi assimilada e praticada no Ocidente, ainda é fonte de muito preconceito público e de divergência de opiniões entre as próprias praticantes. Como anteriormente mencionado, a passagem da esfera ritual para a esfera do entretenimento trouxe uma série de consequências para a dança. Com a ajuda dos marinheiros britânicos que chegavam a Port Said no Egito e iam aos cabarés onde assistiam a exóticas apresentações de danças com mulheres seminuas por volta do século XIX, das apresentações de Mata Hari que encantaram e assustaram toda a Europa no começo do século XX, e, posteriormente, do cinema Hollywoodiano, a Dança do Ventre se popularizou como a “dança da sedução”, dando asas à imaginação dos leigos que não conhecem sua origem sagrada.

Atualmente, a Dança do Ventre não é mais praticada em rituais de fertilidade e adoração. Esta dança tornou-se uma técnica primorosa e difere-se no uso a que cada bailarina se propõe fazer dela, que vai desde a busca por autoconhecimento e bem estar até a prática de uma atividade física. A mesma pode também ser praticada como facilitadora para a gestação, como sedução, como técnica para a hora do parto, como atividade profissional, entre outras.

2.6 O Corpo Mutável

Partindo do pressuposto de que a cultura interfere diretamente na formação do indivíduo, moldando suas aptidões e seu comportamento, pretendo agora demonstrar a interação entre natureza e cultura, biologia e sociedade, trazendo o conceito de corpo mutável. Para essa discussão, me beneficiarei das contribuições dos autores Boas (2010) e Linton (1967).

Boas (op. cit.) demonstra que a forma corporal não é estática e que as funções fisiológicas, mentais e sociais são variáveis, já que dependem de condições exteriores ao indivíduo, como o ambiente e a cultura.⁶

A fim de comprovar que não existe uma relação estreita entre raça e cultura, o autor relata casos em que ocorre uma mudança completa de língua e cultura sem uma

⁶Ver Boas (op. cit.), capítulo dois.

correspondente mudança de tipo físico, como é o caso dos afro-norte-americanos, por exemplo. Por sua vez, há outros casos em que as características físicas mesclam-se com as dos povos vizinhos, enquanto conserva-se a língua de origem, como é o caso dos árabes na costa africana.

Boas (op. cit.), em seus estudos sobre as percepções alternantes, também demonstrou que não existe o fenômeno do daltonismo sonoro. Segundo o autor, neste caso, o que ocorre são percepções alternantes de um mesmo som. Sendo assim, de acordo com cada sociedade, língua e cultura, existiriam percepções múltiplas que variam de acordo com a sensibilidade individual. Da mesma forma em que a língua é mutável, o corpo também o é.

De acordo com Boas (op. cit.), as formas humanas não são estáveis e respondem de maneiras diversas a ambientes variáveis. Para ele, os traços anatômicos corporais estão sujeitos a modificações conforme o clima e as condições de vida.

“Em resumo, as reações fisiológicas do corpo estão estreitamente ajustadas às condições de vida. Por isso, muitos indivíduos de estruturas orgânicas diferentes, quando expostos às mesmas condições ambientais, assumem um mesmo grau de reações similares.” (BOAS, 2010, p. 76)

Desta forma, a Dança do Ventre é uma arte que se aplica a mulheres de diferentes idades e tipos físicos, pois esta dança, além de trabalhar as formas e curvas femininas de forma natural, modelando o corpo, não requer um tipo ou padrão físico ideal para as praticantes. Existem muitas danças folclóricas que, inclusive, são dançadas com túnicas que cobrem todo o corpo da bailarina e as mulheres podem optar por mostrar ou não o ventre.

Outras características provenientes da prática da dança são a sua elasticidade corporal, tonicidade e fluidez. Isto decorre do fato de que seus movimentos são executados de acordo com a leitura musical de instrumentos que podem ora ser melódicos, como a flauta e o alaúde, e ora percussivos, como o derbak e o pandeiro.

Muitas bailarinas declaram que seus corpos se tornaram mais femininos e arredondados com a prática da Dança do Ventre e, ainda que sua percepção rítmica e de reflexo se aguçaram através da dança. A partir da minha própria experiência enquanto professora e bailarina há dez anos, posso dizer que a prática semanal da Dança do Ventre

durante esses anos fortaleceu minha musculatura, aumentou minha elasticidade, regulou os meus ciclos menstruais e me preparou para o trabalho de parto e para a maternidade.

Desta forma, podemos observar como a prática de uma atividade física pode moldar o corpo de acordo com as funções a que ela se atribui. Esta experiência, que é fruto de contribuições de diversas culturas, também afeta individualmente a praticante, de forma que ela pode, a partir de sua personalidade própria, dar um novo significado para a prática.

De acordo com Linton:

“Já vimos que a personalidade é primordialmente uma configuração de reações que o indivíduo desenvolveu como resultado de sua experiência, a qual por seu turno deriva de sua interação com seu meio ambiente. As qualidades inatas do indivíduo influirão fortemente no tipo de experiência que ele obtém dessa interação.” (LINTON, 1967 p. 131)

Boas (op. cit.) também evidencia a capacidade da experiência em influenciar nossas aptidões e até mesmo nossa capacidade criativa, que seria fruto de nosso momento histórico, nossa cultura e do ambiente que nos rodeia. Kroeber (1993) também aborda a questão do gênio criativo como fruto da cultura.

Embora acreditem que os aspectos culturais prevalecem como modeladores da personalidade e das aptidões, esses autores também questionam o papel da biologia nesta configuração pessoal. Ou seja, perguntam até que ponto os genes e a hereditariedade também influenciam nesta formação.

Linton (op. cit.) realça que nem as capacidades inatas nem o meio ambiente podem ser percebidos como fatores constantemente dominantes na formação da personalidade. Segundo o autor, diferentes combinações destes dois fatores podem produzir resultados semelhantes no que se refere à personalidade desenvolvida.

“Contudo, a configuração de personalidade consta de algo mais do que padrões de reação, pois inclui certos aspectos de organização geral, vagamente designados como temperamento do indivíduo. As correntes definições deste termo implicam que esses aspectos são inatos e fisiologicamente determinados, mas ainda se ignora até que ponto seja isto verdade.” (IBIDEM, p. 132)

Boas (op. cit.), ao buscar entender porque as nações do mundo são diferentes e como se desenvolvem essas diferenças, considera importante não só pesquisar as causas

que provocaram essa diferenciação, como também investigar as peculiaridades anatômicas de grupos que viveram no mesmo ambiente biológico, geográfico e social e que tiveram um passado comum, analisar as influências do clima sobre a constituição corporal e estudar a influência das migrações. O autor considera importante conhecer a anatomia individual, a fisiologia e a psicologia dos indivíduos de um grupo social característico para se ter uma adequada compreensão dessas diferenças entre os países.

“Assim, a gênese dos tipos de homem, considerados a partir de um ponto de vista anatômico, fisiológico e psicológico, parece ser o principal objeto da pesquisa antropológica”. Quando nosso problema é formulado dessa maneira, logo reconhecemos que é impossível separar os métodos antropológicos e os métodos da biologia e da psicologia. (BOAS, 2010, p. 324)

Desta forma, podemos compreender o caráter plástico de uma cultura, que sofre influências diversas de outras culturas com que entra em contato, ressignificando-a e assimilando novas características. No âmbito individual, observamos também o caráter mutável do corpo, que é afetado por sua cultura ao mesmo tempo em que nela atua, em sua característica de agência. Da mesma maneira, as danças étnicas, que apresentam características próprias de cada região, são influenciadas por culturas próximas, gerando assim as analogias que encontramos entre essas danças.

2.7 História, Cultura e Indivíduo

Como vimos anteriormente, a perspectiva histórica da Dança do Ventre demonstra a passagem que essa dança sofreu do mundo sagrado para o mundo profano, desde sua prática ritualística até as apresentações públicas em troca de dinheiro. Sua história está repleta de simbolismos que representam as interações entre diversas regiões do Oriente Médio que transmitiram sua tradição através do nomadismo e das trocas culturais, cada qual ressignificando-a a sua maneira, de acordo com seus costumes e crenças.

Sahlins (1994) faz uma reflexão a respeito da dimensão da perspectiva histórica e da ação humana para se pensar a cultura. Segundo ele, enquanto objeto dotado de agência, o indivíduo pode dar significados distintos às coisas, criar novos signos e, inclusive, modificar um sistema de crenças.

Sahlins é a favor de uma articulação entre as ciências História e Antropologia, afirmando que uma pode potencialmente contribuir para a melhor compreensão da outra.

O autor argumenta que, embora a história seja organizada pela ordem cronológica dos fatos, ela também é organizada por estruturas de significação, que, por sua vez, são categorizadas por indivíduos pensantes, dotados de agência, que percebem os signos de forma diferenciada e os ressignificam de acordo com suas próprias percepções.

O pensamento de Sahlins representa uma crítica ao estruturalismo, que concebe estruturas fixas ao contexto cultural, sem valorizar a ação do indivíduo. O autor faz, ainda, uma crítica ao pensamento objetivo dualista, que engessa e opõe categorias como “passado e presente”, “estático e dinâmico”, “sistema e evento” e “infraestrutura e superestrutura”. De acordo com o autor, é necessário que o antropólogo encontre o lugar conceitual do passado no presente, da superestrutura na infraestrutura, do estático na mudança e da mudança na estabilidade, pois a cultura funciona como uma síntese destas categorias.

Neste sentido, para Sahlins (op.cit.), o esquema cultural seria posto em uma posição duplamente perigosa, a saber: i) subjetivamente: as pessoas usam os signos de acordo com seus próprios interesses; ii) objetivamente: o significado é posto em perigo frente a uma realidade que pode contradizer os sistemas simbólicos.

O autor propõe a utilização do conceito “razão simbólica” ao invés de “razão prática” para se pensar o conceito de cultura, pois, mais do que viver no mundo material, as pessoas vivem de acordo com um esquema de significados criado por elas mesmas e que nunca é o único possível, pois está sujeito a constantes transformações. Para o autor, este é o traço distintivo da humanidade.

A perspectiva proposta por Sahlins traz a dimensão dinâmica dos fluxos e transformações presentes na história e na cultura. Ela atenta para o papel do indivíduo na concepção do próprio conceito de cultura. Enquanto objeto dotado de atuação, o indivíduo participa ativamente destas transformações por meio de diversas interações e do exercício de sua “razão simbólica”. Por fim, o autor ainda rompe com os dualismos clássicos presentes no pensamento lógico das ciências sociais, como, por exemplo, o abismo entre sincronia e diacronia, ao alertar para a importância do estudo da história na compreensão do presente etnográfico.

Como vimos, a Dança do Ventre possui controvérsias em suas origens, se é que é possível afirmar de fato onde ela começou, pois seus registros mais antigos já demonstram

uma mescla de simbologias de antigas civilizações do Antigo Egito e do Oriente Médio. Os símbolos e instrumentos da dança, que em sua mitologia fizeram referência a alguma divindade, foram apropriados por cada região de acordo com as suas crenças. Desta forma, observamos que as interações entre os povos permitiram a construção da Dança do Ventre tal como a conhecemos hoje e, a mesma contém em seus símbolos, uma mistura repleta de historicidades e signos de diferentes culturas.

Além da contribuição das culturas, ainda podemos observar a influência do indivíduo na construção de significados, que são mutáveis e diversificados de acordo com suas percepções individuais. Desta forma, cabe também às bailarinas ressignificarem a prática da Dança do Ventre de acordo com suas experiências de vida e compreensões do mundo e do corpo, atribuindo assim outro valor à prática, que poderia ser mais bem definida agora como “Danças do Ventre”, devido à pluralidade de maneiras como é praticada, ensinada e dotada de significados distintos ao redor do mundo. Nas palavras de Mohamed (1995):

A dança do ventre é uma dança que se situa entre o folclore e a criação pessoal, porque por um lado possui uma estrutura básica constante e por outro, existe também um componente importante de improvisação que oferece à dançarina uma liberdade ampla para realizar seus movimentos num extraordinário equilíbrio entre regra e liberdade, sujeição e criatividade pessoal. É através dessa improvisação que se pode exteriorizar todas as suas qualidades expressivas e alcançar a distinção artística a que chegam as grandes dançarinas da atualidade. (MOHAMED, 1995, p. 10)

O próximo capítulo abordará a prática da Dança do Ventre na atualidade, assim como o material coletado em meu trabalho de campo com bailarinas profissionais do Rio de Janeiro e Niterói, em forma de observação participante, realizando entrevistas abertas e semiabertas dentro do contexto etnográfico.

3. A DANÇA DO VENTRE ENQUANTO PROFISSÃO

3.1 A Dança Hoje: no Palco e na Vida

Muitas transformações ocorreram na Dança do Ventre, desde a sua popularização no Ocidente, com os grandes festivais e o cinema. A dança virou uma forma lucrativa para as bailarinas que se dedicavam a esta arte profissionalmente e muitas delas foram bem reconhecidas e aclamadas pelo público, influenciando todo o estilo artístico da dança.

Uma das características desta mudança foi o hábito de dançar de salto alto, que surgiu com os grandes espetáculos de Dança do Ventre no Egito e no Líbano, sendo talvez uma demonstração de *status* e diferenciação na dança. Hoje em dia, isto se tornou uma prática comum em grandes eventos e casas de chá no Ocidente. Entretanto, originalmente, a dança era praticada descalça e muitas bailarinas ainda preferem manter esta tradição.

Algumas dançarinas egípcias que fizeram história e deram início à formação da atual Dança do Ventre são: Badia Masabni, Naima Akef, Hager Hamdy, Taheya Carioca, Samya Gamal e Nagwa Fouad.⁷Elas criaram os primeiros espetáculos nas casas noturnas egípcias, com figurinos e cenários de palco e a participação de músicos renomados. Eram muito reconhecidas pelo público de seu país e participaram da divulgação da dança no mundo, através do cinema egípcio nas décadas de 1940 e 1950 e também de Hollywood e Bollywood simultaneamente. Foram também as primeiras bailarinas egípcias a se influenciarem por outras danças como balé, flamenco e dança de salão, a fim de se aprimorarem e ampliarem suas possibilidades de estrelar em filmes estrangeiros. Desta forma, a Dança do Ventre, tal como a conhecemos hoje, é também uma mescla destas outras danças e manifestações artísticas.

Na contemporaneidade, a aceleração do tempo, bem como o encurtamento dos espaços e a rapidez do acesso à informação são características globalizantes que influenciaram enormemente a transformação ocorrida na Dança do Ventre. De acordo com a pesquisadora Sandra Kusunoki (2011):

⁷ Ver fotos no anexo. Imagens 1, 2 e 3.

“Sobre a dança do ventre e suas tradições, observa-se que ocorrem atualmente esses movimentos de preservação da tradição, concomitantemente com outros, de criação de novas formas de expressão. Ocorrem também influências externas, incitando algumas alterações nos costumes locais”. (KUSSUNOKI, 2011, p. 52)

As características de modificação e ressignificação da tradição foram detalhadas no capítulo anterior e se aplicam à trajetória da Dança do Ventre. Esta trajetória vai desde a influência árabe e a difusão da dança pelos ciganos nômades, que constituíram as danças folclóricas, até a modernidade, com a influência do cinema e a constituição da característica de apresentação artística da dança em grandes espetáculos e casas de show.

Uma característica influente da globalização foi a introdução da música eletrônica na música árabe. Originalmente, esta era constituída por uma orquestra clássica composta pelos instrumentos melódicos (qanun, buzuk, alaúde, violino, flauta e flauta dupla) e os percussivos (derbake, tabal, daff, mazhar e snuj). Porém, atualmente a música árabe conta com a presença de guitarras, contrabaixos elétricos e teclados desde os anos 70, que substituíram alguns instrumentos tradicionais pela sua semelhança sonora.⁸

Os Estados Unidos e o Brasil são os países ocidentais com maior número de praticantes desta dança no mundo e têm contribuído para a corrente crescente de novos estilos na arte da Dança do Ventre. Este é o caso da Dança Tribal, que representa uma fusão da Dança do Ventre com a Dança Flamenca, Indiana e Contemporânea, entre outros passos de livre expressão. Esta dança conta com uma indumentária diversificada e a presença de estilos musicais contemporâneos, como o eletrônico.⁹

Penso que a Dança Tribal representa de maneira bem clara o aspecto multicultural da Dança do Ventre que venho discutindo, pois em seu desempenho podemos observar elementos distintos advindos de diversas manifestações artísticas, assim como uma liberdade maior no uso da indumentária e dos passos, o que a diferencia da Dança do Ventre Clássica. Apesar de ser uma modalidade contemporânea, este estilo de dança talvez demonstre a necessidade de ressignificar a Dança do Ventre, principalmente pelas bailarinas que não se adaptaram ao estilo *Belly Dance Superstars*, que culminou em um

⁸Ver fotos da orquestra no Anexo. Imagens 4 e 5.

⁹Ver fotos no Anexo. Imagens 6 e 7.

modismo que buscava uma padronização da dança, por meio de um estereótipo corporal e estético que dita peso, idade, cabelo, indumentária, maquiagem e desempenho específicos.¹⁰

O estilo *Belly Dance Superstars*, em alta nos anos 2000, foi criado pelo produtor e empresário norte americano Miles Copeland. Este estilo é composto por uma trupe de bailarinas profissionais, possui a característica de espetáculo grandioso coreografado e utiliza movimentos de balé clássico e jazz em suas coreografias, além da utilização de músicas com elementos modernos. Copeland produz DVDs de seus shows, assim como vídeos-aula e sua companhia já percorreu diversos países da União Européia com seus espetáculos, sempre televisionados pelas principais redes norte-americanas e européias.

Já a *Tribal Fusion* ou Dança Étnico-Contemporânea são nomenclaturas utilizadas para um estilo de dança que possui como base a Dança do Ventre, porém afastada da categoria de show.

Ao final dos anos sessenta, a bailarina norte-americana Jamila Salimpur criou o Grupo Bal Anat (Dança da Deusa Mãe), inovando o estilo da dança com elementos artísticos de danças étnicas trazidas de seu tour pelo Oriente Médio, que foram, assim, incorporadas ao estilo nascente.

Nos anos 90, a partir dos estudos da bailarina norte-americana Carollena Neruccio foi criado um novo estilo, chamado “*American Tribal Style* de Improvisação Coordenada”. Apesar de seus passos constituírem movimentos e posturas corporais específicas, este estilo não adota a característica da coreografia tal como observamos no estilo *Belly Dance Superstars*. Ao contrário, o *American Tribal Style* exhibe uma improvisação que coordena combos de movimentos através de “sinais-chave” transmitidos pela líder do grupo, que por sua vez, alterna a liderança de acordo com a mudança de posição do grupo.¹¹

Tendo participado do primeiro Tribes Brasil, como bailarina e espectadora, em 2005, que é um Festival de Dança Tribal que ocorre anualmente na cidade do Rio de Janeiro, pude observar seu estilo inovador, especialmente para o Brasil na época. O festival contou não somente com apresentações que se inspiraram no estilo norte-

¹⁰Ver fotos no Anexo. Imagens 8 e 9.

¹¹Ver fotos no Anexo. Imagem 10.

americano (*American Tribal Style*) como também com grupos e bailarinas que utilizaram a liberdade do estilo Tribal Fusion para inovar e mesclar a dança com elementos de danças brasileiras, como a Indígena e o Maracatu, assim como com outros tipos de dança, como o Tango e a Dança Cigana.

Em minha opinião, este fator tanto representa uma quebra no paradigma artístico que prioriza a legitimação de um estilo a partir da fidelidade a sua “origem”, como também abre espaço para a criatividade e a produção de novas “Danças do Ventre”, conceito que venho discutindo nesta dissertação. Neste sentido, tanto a subjetividade dos indivíduos quanto a influência de suas culturas constroem uma gama de signos ao entrarem em contato com uma modalidade de dança específica, resignificando-a e atribuindo a sua prática um sentido totalmente novo.

3.2 A Dança do Ventre no Brasil

Madeleine Iskandarian, palestina, nascida na cidade de Belém, é descendente de armênios e foi a precursora na difusão da Dança do Ventre no Brasil. Seu envolvimento com a dança iniciou-se aos sete anos de idade, após refugiar-se no Líbano por conta da criação de nabka (Israel). Chegou ao Brasil em 1957, onde primeiramente dedicou-se ao trabalho de cabeleireira durante dezoito anos. Nos anos 70 voltou a se dedicar à dança e em 1979, com o nome de Shahrazad Sharkey, começou a se apresentar no Bier Maza, em São Paulo. Sharazade se apresentava dançando e cantando e, além de pioneira na divulgação da música e da dança árabe no país, também foi a professora de grandes nomes na área da Dança do Ventre como Lulu Sabongi e Suheil.

Atualmente, no Brasil, a área de maior concentração de praticantes encontra-se em São Paulo, onde existe um grande número de imigrantes e descendentes árabes. Na capital paulista está situada a famosa casa de chá Khan El Khalili, que se constitui um ponto turístico de cultura árabe, inaugurado por imigrantes libaneses em 1982, onde acontecem diversos espetáculos de Dança do Ventre e música árabe. Esta casa funciona também como uma das escolas de Dança do Ventre mais tradicionais do país desde 1990.

Essa casa de chá foi inaugurada pelo descendente sírio-libanês Jorge Sabongi que, além ser economista e administrador da casa, também é músico e já gravou cerca de 20 CDs em árabe, incluindo composições próprias e obras dos mais renomados músicos árabes. Sabongi foi casado com a famosa bailarina paulistana Lulu Sabongi (atualmente

Lulu from Brazil), com quem fez parcerias profissionais durante 20 anos, tornando-se, ambos, referências da Dança do Ventre no Brasil. Juntos produziram CDs, DVDs, materiais exclusivos para estudo além de terem feito apresentações diárias na casa de chá Kan El Khalili.

No ano de 2000, o casal criou um programa de seleção de bailarinas, que seria uma espécie de selo de qualidade do padrão desenvolvido pela casa. Este sistema de provas acontece até hoje e as bailarinas que visam a receber o selo de qualidade da Kan El Khalili se submetem a exames de provas práticas para uma banca de jurados da área. Esta banca avalia seus desempenhos técnicos, harmônico e estético na prática da Dança do Ventre.

Vale ressaltar que este selo de qualidade se diferencia do registro oferecido pela Delegacia Regional do Trabalho, que se torna necessário para ser reconhecida como profissional da dança junto ao Ministério do Trabalho. O registro pode ser obtido através de um exame junto à banca examinadora do Sindicato dos Profissionais da Dança. Desde 1978, a profissão foi reconhecida pela lei nº 6.533, decreto 82.385, de outubro do mesmo ano. A banca geralmente é composta por profissionais do Ballet Clássico e irá avaliar conhecimentos de Ballet e da área específica do candidato.

Já no caso do selo de qualidade Kan El Khalili, a banca examinadora é composta por profissionais da Dança do Ventre e as provas são específicas e relativas à avaliação rítmica, clássica e folclórica desta modalidade. O selo de qualidade permite apenas que a bailarina melhore o seu currículo e não é garantia de contratação para apresentações de dança na casa de chá.

Lulu Sabongi continua a ser um dos nomes mais conhecidos quando o assunto é Dança do Ventre no Brasil, mesmo depois da adoção do nome Lulu from Brazil após a sua separação em 2005. No início de sua carreira, Lulu era conhecida como “aquela que dança com o coração”. Sua trajetória de dança se iniciou aos dezessete anos, quando começou a estudar dança com a bailarina e professora Shahrazad. Posteriormente, passou a ministrar aulas por todo o país e percorreu o mundo em busca de aperfeiçoamento, tendo aulas com grandes nomes internacionais da Dança do Ventre como Farida Fahmi, Mahamoud Reda, Souhair Zaki, Nagwa Fouad, Dina, entre outros. Lulu viajou o mundo como profissional da Dança do Ventre e atualmente seu nome é conhecido nos trinta países nos quais apresentou sua arte. Em 2008 se afastou profissionalmente da casa Kan

El Khalili e atualmente direciona a casa de cultura Shangrilá, onde criou seu próprio padrão de qualidade “Lulu from Brazil”.¹²

A popularização da dança aumentou no Brasil desde a exibição da novela “O clone” em 2001, quando se percebeu um acréscimo na procura por aulas, *shows* e apresentações. Mesmo representando-a de maneira superficial e pouco aprofundada, muitas vezes destacando apenas o aspecto da sedução presente nesta arte, a mídia não deixou de ser um elemento catalisador para a proliferação da dança, que passou a representar um ideal almejado por muitas mulheres.

É dentro deste contexto que eu gostaria de trazer a contribuição de Goffman (2001), para pensar a forma como o ser humano se espelha em outros para construir uma “máscara”. Para o autor, esta representa a sua personalidade desejada que, por sua vez, é simultaneamente sustentada por uma platéia que possui suas próprias expectativas quanto à representação alheia e sustenta, assim, o espetáculo do ator social no cenário da vida.

Segundo Goffman (op.cit.), grande parte do comportamento cotidiano é semelhante ao de atores num palco, pois os indivíduos estão sempre representando uns para os outros. As pessoas se dissimulam para transmitir às outras a impressão que querem transmitir e, estas impressões, são representadas através da ação corporal e verbal. Porém, nem sempre quem as representa tem consciência plena deste fato. A razão disto é que a pessoa almeja e se esforça tanto para ser o ideal que está representando que ela acaba por se transformar na sua própria realidade, no seu verdadeiro eu.

Park (1950, p.249) *apud* Goffman (op. cit.) afirma que:

“Não é provavelmente um mero acidente histórico que a palavra “pessoa”, em sua acepção primeira, queira dizer máscara. Mas, antes, o reconhecimento do fato de que todo homem está sempre e em todo lugar, mais ou menos conscientemente, representando um papel. São nesses papéis que nos conhecemos uns aos outros; é nesses papéis que nos conhecemos a nós mesmos”. (GOFFMAN, 2001, p. 27)

Em todo caso, nem sempre esta representação mútua entre ator e expectador é livre de conflitos e disputas de poder ou *status*. No caso do estudo apresentado, podemos

¹²Ver fotos no Anexo. Imagens 11 e 12.

observar que a Dança do Ventre também se constituiu, no Brasil e no mundo, dentro de um cenário de representações, tal qual cita Kussonoki (2011):

“As dançarinas brasileiras que atuam no exterior dançam com sapatos de saltos altos para acompanhar a tendência daqueles países, tal como se fosse uma etiqueta de elegância a ser seguida. E são respeitadas por conseguirem se igualar às dançarinas locais, e em alguns casos, até mesmo as superam em reconhecimento público por sua dança, como foi o caso de Gisele Bomentre, na década de 1990 e agora, o de Soraia Zayed, desde 2000, ambas paulistanas, já citadas anteriormente”. (KUSSONOKI, 2011, p. 46)

Assim, de acordo com Goffman (op. cit.), o comportamento da bailarina estaria tão endereçado em realizar uma demonstração que condiz com sua reputação profissional, que deixaria de atentar ao curso completo das diferentes práticas que executa. Isso pode ser observado no caso dos grandes espetáculos televisivos que acontecem no Líbano e Turquia, por exemplo, onde são exibidos concursos de Dança do Ventre em programas de auditório, porém a ênfase é dada na técnica corporal da bailarina, que acaba perdendo em expressão pessoal e espontaneidade.

Contudo, a Dança do Ventre é uma prática tão tradicional entre as mulheres do Oriente Médio que ainda se pode observar sua presença nos momentos especiais da vida cotidiana. Esta presença se dá tanto em festividades sociais, como casamentos e aniversários, quanto em seus círculos familiares e de amigos, nos quais as mulheres se sentem mais livres e espontâneas, não tendo que ter uma preocupação exacerbada com a técnica e a estética indumentária e artística.

3.3. Reconhecimento e Valorização Social por meio da Dança

Hoje em dia sabemos que, apesar de todas as transformações ocorridas na sociedade ocidental e das conquistas conseguidas pelos movimentos sociais em prol dos direitos e da liberdade das mulheres, estas, enquanto profissionais da arte da Dança do Ventre, ainda sofrem preconceito social e falta de reconhecimento.

Como vimos, a Dança do Ventre foi fruto de profundas transformações dentro do Ocidente e mesmo nos países em que ela faz parte da tradição cultural. A transição de seu caráter ritualístico da antiguidade para a esfera do entretenimento público deixou marcas e divergências de opiniões quanto à reputação das bailarinas. Por ser uma dança sensual, muitas mulheres a praticaram em casas de *strip-tease* e bordéis a fim de torná-la lucrativa. A vulgarização da arte e a exacerbação deste aspecto pela mídia fez aumentar a desvalorização e a intolerância social em relação à dança e às bailarinas.

Como analisado no capítulo anterior, exercer a dança profissionalmente nem sempre foi fácil. Mesmo no seu país de origem, o Egito, somente as bailarinas profissionais que se apresentam em hotéis de luxo, casas de chá renomadas ou em grandes espetáculos orquestrados conseguem viver dignamente nesta profissão. Existem diversos relatos de mulheres nativas e estrangeiras que, para trabalhar com a Dança do Ventre, têm de mentir a respeito de sua profissão, pois, caso contrário, não conseguiriam casa para alugar ou mesmo outro emprego por conta do preconceito.

Como vimos, “ser bailarina”, ou seja, ser uma profissional desta arte que se apresenta em eventos e casas de show, se tornou sinônimo de prostituição e, conseqüentemente, não é uma prática bem quista na maioria dos países árabes. Nestes países se permite que as mulheres dancem no seio familiar, porém não é considerado digno para uma “moça de família” se apresentar em outro ambiente. O documentário francês “*Les Danseuses Du Caire*”, por exemplo, mostra a vida de três bailarinas de classes sociais distintas vivendo da dança no Cairo. As duas primeiras, de classe média e baixa, vivem entre a vergonha social e o segredo, escondendo sua profissão da família, do proprietário do apartamento e da sociedade. Ambas relatam que procedem assim porque, em seu país, algumas pessoas relacionam a profissão de bailarina de Dança do Ventre com prostituição. A terceira delas, a bailarina brasileira Soraia Zaied, relata não sofrer tanta pressão da polícia e do Estado, pois é uma das mais famosas bailarinas do Cairo e se apresenta em hotéis de luxo para a classe alta e para turistas.

Este documentário também relata o depoimento do político Moussa Rahdi, líder do partido que prega o Islã radical e que quer a proibição total da Dança do Ventre. De acordo com ele, é inaceitável que uma menina que se torne mulher exerça a profissão de bailarina, pois esta dança estimularia os mais baixos instintos sexuais e não estaria de acordo com “a verdadeira natureza da mulher”. Como mencionamos no capítulo anterior,

recentemente houve uma tentativa do partido Irmandade Muçulmana de proibir bailarinas estrangeiras de realizar apresentações profissionalmente, pois muitos egípcios, apesar de desejarem manter a tradição, não querem que suas filhas nela se espelhem e se influenciem, ou seja, escolham trabalhar com esta arte.

O curioso, neste caso, é notar como a forma de repressão de uma atividade artística ocorreu de “cima para baixo”. Em outras palavras, um homem tentou justificar o seu argumento dando sua opinião sobre a natureza da mulher, que a meu ver, deveria partir das opiniões das próprias mulheres. Contudo, esta é uma ampla discussão que foge ao escopo desta tese, visto que o ponto aqui é compreender o preconceito com a dança que se aflorou com a crescente Islamização do Egito, desde a queda do regime Mubarak em 2011. No Egito, a maioria das pessoas se tornou muçulmana e as mulheres passaram a aderir ao uso do véu integral, enquanto que somente algumas cristãs recusavam-se a cobrir a cabeça. Tal preconceito não era tão observado na década de 50, quando a cidade do Cairo não só se incendiava com as apresentações de estrelas da dança e do cinema, como Samia Gamal e Tahia Carioca, como as mulheres que lá viviam ainda podiam transitar com saias curtas e cabelos soltos, e a se espelhar nas estrelas do cinema.

Contudo, mesmo no Ocidente, onde teoricamente existe uma aceitação maior quanto à exposição corporal das mulheres (o que não necessariamente está relacionado com sua liberdade), ainda existe um preconceito social em relação à Dança do Ventre. Isto ocorre devido à falta de esclarecimento a respeito desta arte e do pouco conhecimento que se possui sobre sua origem, além de toda a discussão a respeito do tabu do corpo feminino, evidenciada no capítulo 1. Desta forma, as profissionais do campo têm de enfrentar uma série de barreiras sociais ao escolherem trabalhar nesta área, além de sofrerem do baixo reconhecimento artístico da dança.

De acordo Honneth (2003), o indivíduo não é capaz de atuar sobre si próprio sem o reconhecimento do parceiro da interação social. Segundo o autor, quando reconhecemos o outro pela interiorização das suas atitudes, reconhecemos a cooperação social, a consciência das obrigações e dos direitos de cada um. Este reconhecimento recíproco é um fator importante para a existência do auto-respeito, entendido como o reconhecimento da distinção individual entre os sujeitos, das suas singularidades e da capacidade que cada um possui de alcançar sua realização pessoal, visto que cada personalidade é única e insubstituível.

O autor disserta a respeito das três formas de reconhecimento propostas por Hegel: o reconhecimento da Família, do Estado e da Sociedade civil, que estão relacionados à esfera do amor, do direito e da valorização social, respectivamente. Honneth (op. cit.) vê os três modelos de Hegel como possibilidades de alcançar uma forma de auto-relacionamento positivo, em que o indivíduo reconhece a si mesmo e aos outros. Segundo ele, enquanto a esfera do amor está relacionada à autoconfiança, o reconhecimento jurídico está relacionado ao auto-respeito e à solidariedade social. Por sua vez, a valorização social permite aos indivíduos se autorrealizarem pelo fato de se saberem reconhecidos socialmente.

Neste tópico, busquei contextualizar a Dança do Ventre no mundo na atualidade, tomando, como foco central da discussão, a questão do preconceito da dança. Honneth (op.cit) refletiu a respeito do tema “lutas por reconhecimento social”, o que evidenciou ainda mais a necessidade, por parte das praticantes desta arte, de se comprometerem com o estudo da Dança do Ventre a fim de proporcionar um melhor entendimento desta e promover a quebra do preconceito que constrói barreiras para a autorrealização pessoal e social do indivíduo.

Foi pensando na questão da propagação da Dança do Ventre por meio das aulas e das apresentações em espetáculos e restaurantes que decidi realizar o meu trabalho de campo com as profissionais da área na cidade do Rio de Janeiro e Niterói. Meu objetivo foi o de compreender o ponto de vista destas profissionais e como funciona esta profissão no contexto carioca.

3.4. Métodos: Explorando o Terreno Etnográfico

3.4.1. O Método Etnográfico

Malinowski (1978) levanta questões sobre a validade do método etnográfico. Segundo o autor, para que um trabalho etnográfico seja válido, é preciso que ele contemple a totalidade dos aspectos social, cultural e psicológico da comunidade estudada, pois eles são interdependentes. Por isso, o autor enfatiza a descrição extensiva dos fatos observados.

Segundo Malinowski (op. cit.), a sinceridade e a clareza metodológica devem ser componentes indispensáveis da pesquisa, já que o pesquisador deve coletar os dados da comunidade em questão sem manipular os fatos da observação. Desta forma, o antropólogo não só deve evitar generalizações, como ainda precisa apresentar aos leitores os seguintes aspectos: suas experiências concretas, as condições sob as quais obteve as informações do nativo e, ainda, como chegou às suas conclusões.

Para o autor, existe uma distância imensa entre o material bruto da pesquisa e o resultado final, ou seja, as conclusões do autor. Torna-se crucial que o pesquisador mantenha um distanciamento de seus preconceitos e opiniões sedimentadas a fim de obter uma visão objetiva e científica da realidade do outro. Com este intuito, Malinowski (op. cit.) apresenta um método de pesquisa que envolve a interação do pesquisador com o meio etnográfico estudado a fim de promover um contato que possa melhor harmonizá-lo com o ambiente de pesquisa.

Já Geertz (2002) aponta para a necessidade de administrar a relação entre o mundo do observador e o do observado a fim de se evitar a manipulação dos fatos por meio do ponto de vista do observador. Buscando diminuir o abismo entre esses dois mundos, o autor almeja nos convencer de que se nós também estivéssemos na posição dos nativos, teríamos não só visto o que eles viram, mas também teríamos sentido o que eles sentiram e concluído o que concluíram. Em sua diferenciação entre o autor e o escritor, Geertz (op.cit.) cita Malinowski como o autor da observação participante, para o qual a etnografia seria um assunto voltado pra dentro, em forma de auto-revelação e de autotransformação.

Geertz, assim como Malinowski, considera essencial escrever uma etnografia de forma clara. Para ele, a questão deve ser representar o processo de pesquisa no produto da pesquisa. Geertz (op. cit.) afirma que o antropólogo oscila entre os papéis de “antropólogo como peregrino” e o de “antropólogo como cartógrafo”. De um lado, o pesquisador perambula com o nativo e adentra sua cultura. De outro lado, ele registra uma realidade social bem demarcada. Geertz (op. cit.) aponta para a abordagem do “eu-testemunho”, que é a de negociar a transição do que se passou “estando lá” com o que se diz “estando cá”. Segundo o autor, “a questão não é pensar e agir como os nativos do lugar, mas sim “viver uma vida múltipla: navegar em vários mares ao mesmo tempo.”

Dias Duarte (2008) aborda o tema da dupla condição de nativo e antropólogo ao etnografar a própria família. Neste trabalho aparecem as controvérsias e reflexões metodológicas do autor ao escolher um tema tão familiar como objeto de pesquisa. Strathern (1987) *apud* Dias Duarte (op. cit.), reflete sobre o conceito de “*auto-anthropology*”, que é definido como sendo o trabalho etnográfico realizado sobre a própria sociedade do observador. Segundo Strathern, em o que ela chama de “atividade produtiva”, a relevância da analítica antropológica seria a de buscar o “reconhecimento do sentido das experiências originais, em sua radical diferença do sentido que “nós” próprios viemos eventualmente a atribuir-lhes.” (Strathern (1987) *apud* Dias Duarte (op. cit. p.27).

No caso do meu trabalho de pesquisa, este aspecto do significado subjacente à minha prática de mais de nove anos com a Dança do Ventre torna-se relevante para um maior reconhecimento desta arte. A Dança do Ventre sofreu transformações desde que sua prática saiu da esfera ritualística e passou para a esfera do entretenimento, com a ocidentalização e mercantilização da dança. Refletindo a respeito disto, concluo que sua prática foi-se distanciando de seu aspecto original e este fato a fez, muitas vezes, vítima de preconceitos sociais de homens e mulheres que, por desconhecerem a sua origem e por estarem distanciados da cultura oriental, não a compreendem como arte.

Como professora de Dança do Ventre há seis anos, posso afirmar que meu envolvimento com o grupo, no que diz respeito às aulas, ensaios e apresentações, me fez perceber que o resgate da tradição, por meio da prática da dança e do estudo teórico, auxilia as mulheres a se reconhecerem enquanto tal em toda a sua potencialidade e se orgulharem disso. Além disso, este resgate traz muitos benefícios físicos e mentais que

promovem uma maior autoestima e autoconfiança para lidar com as circunstâncias da vida.

Esta auto-reflexão, proveniente da familiaridade com o objeto de pesquisa em minha imersão no Grupo Ostara como professora e amiga das bailarinas, foi explicitada por Dias Duarte (op. cit.) em sua pesquisa com registros familiares:

“Assumir a disposição de modelizar e apresentar publicamente informações consideradas como tão próximas e íntimas e obtidas através de uma radical, mas inexplícita e heterodoxa “observação participante” só parecia ser permissível tendo em vista a densidade do material assim obtido, mesmo que à custa de uma reflexão constante sobre as peculiaridades de uma pesquisa desse tipo.” (DIAS DUARTE, 2008, p. 32)

No caso da minha pesquisa, por ser um profissional da dança, busquei estreitar os laços entre o “antropólogo cartógrafo” e o “antropólogo peregrino”, realizando uma coleta de dados em forma de entrevistas com minhas alunas de dança. Estas entrevistas me foram muito válidas para melhor ilustrar a questão da auto-afirmação da identidade por meio da prática da Dança do Ventre, trazendo assim à tona o ponto de vista das praticantes.

3.4.2. Minha Trajetória de Dança e a Escolha do Tema de Pesquisa

Minha trajetória na Dança do Ventre iniciou-se no ano de 2005 quando comecei a fazer aulas com a professora Leilah Nuray na academia Luna Llana, em Icaraí, Niterói (atualmente, academia de dança Fernando Brasil).

Ao longo das minhas aulas na academia, aprendi as técnicas desta arte, conheci as danças folclóricas e realizei apresentações. Minha professora na época se tornou uma grande amiga, assim como outras bailarinas do grupo. Leilah Nuray ministra aulas de Dança do Ventre há mais de dez anos, é formada em Letras pela UERJ e é profissional de Yoga e arte terapia. Suas aulas sempre foram permeadas por momentos de meditação e estudo a respeito da tradição da Dança do Ventre. Com o tempo e com o aperfeiçoamento da técnica, me tornei profissional desta dança, assim como outras

colegas de turma na época. Em 2009, eu já possuía um grupo de seis alunas, de diferentes faixas etárias, sendo a mais nova de onze anos e a mais velha de setenta e nove.

A Dança do Ventre sempre se mostrou muito democrática e inclusiva, pois não exige um tipo físico padronizado, como é o caso do Ballet Clássico, com corpos esguios e compridos. Ao contrário, ela permite que mulheres de diferentes biótipos e idades pratiquem; além disso, a exposição do ventre é um aspecto opcional e não obrigatório da dança, como muitas pessoas acreditam ser. Como exemplo, temos a dança tradicional do Golfo Pérsico Khaliji, onde as mulheres portam uma túnica bordada e dançam representando movimentos e situações de sua vida cotidiana.

Em 2011, enquanto cursava a faculdade de Pedagogia na UFF, fui bolsista de extensão do projeto “Muito mais do que as mil e uma noites: um diálogo com a cultura árabe”, orientado pelo diretor da Faculdade de Educação Jorge Najjar. Durante o projeto, tive a oportunidade de difundir a arte e a cultura da Dança do Ventre ministrando aulas na Faculdade de Educação Física para mais de 30 alunas da UFF. Como culminância do projeto, realizamos um seminário de três dias que contou com a presença de diversos professores doutores das áreas de antropologia, artes e letras que enriqueceram as discussões a respeito das culturas e políticas do Oriente Médio. Também aconteceram apresentações culturais ao final de cada dia do evento, no qual pude realizar uma amostra da Dança do Ventre com as alunas da UFF em companhia de bailarinas convidadas, como Leilah Nuray, que, inclusive, participou de uma mesa redonda palestrando sobre a tradição da Dança do Ventre.

Foi nesta mesma época que nasceu o Grupo Ostara, no qual ministrei aulas na academia Halternativa, em Niterói. Neste mesmo ano, concluí minha dissertação de final de curso em Educação com um trabalho sobre a dança. Foi quando decidi estudar para o mestrado, sendo que a escolha da Antropologia foi motivada justamente pela vontade de continuar estudando diversas culturas e formas de vida, bem como pelo desejo de escrever sobre a Dança do Ventre, abordando seus aspectos cultural, social, psicológico e físico.

Com o conhecimento adquirido no curso Métodos em Antropologia, pude estudar autores como Malinowski e Dias Duarte que buscaram justamente esta aproximação e interação com o objeto de pesquisa. O primeiro autor viveu entre os nativos para melhor conhecer sua percepção de mundo e assim retratá-la de forma clara e sincera em comunhão com sua própria subjetividade. Por sua vez, o segundo o fez em seu próprio

contexto familiar, onde a pesquisa foi permeada de recordações e vivências pessoais. Ambos os autores abordam o tema da familiaridade do observador com o observado e levantam questões metodológicas a respeito de se criar uma familiaridade para entender o outro e ao mesmo tempo um distanciamento que permita uma visão clara e isenta dos fatos.

A respeito do olhar do antropólogo nativo, Dias Duarte (op. cit.) atenta:

“As discussões metodológicas foram desencadeadas em diferentes momentos, com variados níveis de aceitação, envolvendo nódulos metodológicos tais como a relação sujeito-objeto, o tema da pesquisa “*experience-near* versus *experience-distant*, o do “observar o familiar”, ou o do transformar o “exótico em familiar” e o “familiar em exótico””. (DIAS DUARTE, 2008, p.38)

E a respeito da análise distanciada dos fatos, Malinowski (op. cit.) contribui:

“Em relação ao método adequado para observar e registrar estes aspectos imponderáveis da vida real e do comportamento típico, não resta dúvida de que a subjetividade do observador interfere de modo mais marcante do que na coleta dos dados etnográficos cristalizados. Porém, mesmo nesse particular, devemos empenhar-nos no sentido de deixar que os fatos falem por si mesmos.” (MALINOWSKI, 1978, p. 35)

Desta forma, foi nesta interação entre subjetividade e objetividade, e entre familiaridade e distanciamento, que construí minha pesquisa enquanto “nativa” e “pesquisadora” da arte da Dança do Ventre.

Em consonância com as teorias de Malinowski, minha observação participante enquanto bailarina e professora de Dança do Ventre demonstra uma facilidade na coleta de dados. Justamente pelo fato de participar ativamente das práticas, isto muito me auxiliou na compreensão do tema, já que estou, ao mesmo tempo, participando ativamente do objeto de pesquisa. Como afirma o autor:

“Nesse tipo de pesquisa, recomenda-se ao etnógrafo que, de vez em quando, deixe de lado máquina fotográfica, lápis e caderno, e participe pessoalmente do que está acontecendo.” (Malinowski, 1921, p. 35)

O desafio abordado por Geertz (2002) entre o antropólogo que oscila entre peregrino e cartógrafo também está presente em minha pesquisa, já que alcançar um distanciamento neutral dos fatos em uma realidade tão próxima e significativa para o pesquisador é uma tarefa deveras delicada. Espero que, caso não consiga contemplá-la por completo, ao menos deixe claro minha dificuldade. Segundo o autor,

“Para começo de conversa, descobrir onde se situar num texto do qual, ao mesmo tempo, espera-se que seja uma visão íntima e uma avaliação fria é quase tão desafiador quanto chegar a essa visão e fazer a avaliação”.
(GEERTZ, 2002, p. 22)

Por fim, Dias Duarte (op.cit.) complementa a abordagem dos dois autores acima ao demonstrar a necessidade de se buscar diferentes interpretações a respeito de um mesmo tempo para enriquecer a pesquisa. Velho (1978:39, 45) *apud* Dias Duarte (op.cit.) sobre sua terminologia conhecida como multivocidade, na qual busca distinguir “distância social” de “distância psicológica”. Em suas próprias palavras, Dias Duarte define que:

“o processo de estranhar o familiar torna-se possível quando somos capazes de confrontar intelectualmente, e mesmo emocionalmente, diferentes versões e interpretações existentes a respeito de fatos, situações.” (DIAS DUARTE, 2008, p. 47)

Desta forma, ao longo da minha pesquisa etnográfica, pretendi buscar novas vozes e espaços que trabalham a prática e a teoria da Dança do Ventre a fim de enriquecer o trabalho e buscar a multivocidade que permitirá revelar diferentes pontos de vista a respeito de um mesmo tema. Ao entrevistar alunas e professoras da Dança do Ventre, pude observar a pluralidade de vozes e sentidos que as mesmas atribuem à dança, assim como a diferença de objetivos, percepções e intenções que uma bailarina manifesta ao se apresentar, caracterizando assim, mais uma vez, as “Danças do Ventre” intrínsecas a uma mesma modalidade a que se atribuem diversos significados.

3.5. O Corpo que Cria e Comunica

De acordo com a antropóloga e pesquisadora em dança Lynne Hanna (1987), o corpo na dança é o *locus* de memória e identidade, além de ser um meio de comunicação

que transmite a tradição de uma cultura ancestral por meio da performance pública. Segundo a autora, a dança representa, pelo menos, sete tipos de comportamento humano, a saber: físico, cultural, social, psicológico, econômico, político e comunicativo, todos ligados à corporeidade humana.

De acordo com o material coletado nas entrevistas com bailarinas em meu trabalho de campo, pude perceber que, hoje em dia, a dança é um meio de trabalho e sustento para muitas profissionais. As pessoas buscam este serviço por vários motivos: buscar uma identidade, praticar um exercício físico, conhecer pessoas, se distrair, se profissionalizar ou ainda para aperfeiçoar o autoconhecimento. Desta forma, podemos observar as representações do comportamento feitas por Lynne Hanna (op. cit.), que se misturam nas esferas política, econômica, social, física, psicológica, comunicativa e cultural. É importante ainda ressaltar que a autora resgata a tradição de uma dança ancestral feminina oriental de caráter primordialmente sagrado.

A seguir apresentarei alguns relatos de minhas alunas de dança a respeito do significado da Dança do Ventre.

Durante as aulas que ministro, as práticas acontecem uma vez por semana com duração de uma hora e meia. Além das aulas e apresentações de dança que ocorrem trimestralmente para celebrar a entrada das estações do ano, promovemos um estudo teórico onde, em cada ocasião, uma aluna fica incumbida de apresentar uma breve pesquisa para a turma, que pode estar relacionada tanto à dança quanto a qualquer aspecto da vida feminina que possa acrescentar à prática e promover autoconhecimento.

Este diálogo entre a teoria e a prática promove um trabalho reflexivo, tanto para a minha prática enquanto professora, quanto para as alunas. Tendo em vista o aperfeiçoamento da pesquisa, construí um roteiro de entrevista que distribuí para minhas alunas com questões a respeito da construção da identidade por meio da dança, da relação entre esta e o feminino e como a prática influenciou suas visões de mundo.

Seguem alguns breves relatos:

“A Dança do Ventre é um encontro consigo mesma, a Deusa que fala com a gente, o universo que se move junto com as manobras corporais, um contato com a natureza, um entendimento mais amplo da vida como um todo”. É a nossa essência, é o que há de mais oculto em nós aflorando

a todo o momento, onde todos os nossos segredos são desvendados pouco a pouco. Em minha opinião, é o milagre da vida”. (ROSEANE FERNANDES, 34 anos, esteticista, bailarina há cinco anos)

“No mundo contemporâneo em que vivemos é forte a dominação da natureza pelo ser humano. Em consequência dessa dominação, o sentido da unicidade da vida e da percepção espiritual do universo vem-se perdendo ao longo do tempo, caracterizando a cosmologia moderna como materialista, mecânica, dualista e reducionista. O poder e a dominação marcam nossa trajetória, submetendo a Terra, utilizando seus recursos e ignorando os demais seres vivos. O ser humano, conseqüentemente, vem-se afastando de sua casa, a Terra. Daí surge a emergência da religação com a Mãe Terra, e do resgate do feminino, que tem sido marginalizado pela figura do homem, pelo patriarcalismo, regido pelo espírito de controle. A Dança do Ventre, como dança tipicamente feminina, traz consigo a magia do poder feminino, proporcionando nosso (re) encontro com nosso corpo, mente e espírito.” (CAROLINA SULIS, 25 anos, nutricionista, bailarina há quatro anos)

“A dança do ventre na minha vida me fez perceber a beleza e as virtudes do ser feminino, da feminilidade e descobrir as diversas facetas da Deusa presentes em mim e em minhas companheiras de dança, nos dando a oportunidade de trabalhá-las e aceitá-las através dessa percepção. A conexão com os elementos da natureza e o resgate das tradições ancestrais também estão presentes na prática dessa dança, que nos faz descobrir um sentido maior na vida quando nos sentimos parte desse todo. Por meio da dança, exercito em mim uma arte que me faz criar, sonhar, levitar, voar, penetrar na terra, descobrir o que sou, o que quero ser e o que fui. Com intensidade, força, leveza e delicadeza sinto a preparação do meu corpo para a maternidade, da minha mente para criar e lidar com os desafios da vida e do meu espírito para evoluir e transcender este plano.” (LIA PUPPIM, 27 anos, geógrafa e bailarina há dois anos)

“O feminino na Dança do Ventre encontra-se nos movimentos sinuosos, no destaque que determinadas posições dão às formas do corpo da mulher e ainda, de um ponto de vista mais histórico, na expressão ritualística da mulher guerreira e protetora. Minha iniciação na Dança do Ventre foi ao

acaso. Quis incentivar minha filha, na época com 10 anos, a fazer uma atividade física e por isso iniciamos juntas. Minha escolha em permanecer na Dança foi devido aos benefícios causados pelos exercícios e a prática saudável que estimula corpo e mente. A Dança do Ventre para mim é uma forma de expressão artística e de relação com o mundo que atravessa diversas civilizações ao longo da História, elemento importante de rituais e de construção de memória coletiva. Pessoalmente, é uma atividade que me ajuda a relaxar e a manter uma relação saudável com meu corpo, além de ser verdadeiramente prazeroso compartilhar os momentos da dança com outras mulheres. Sem dúvida alguma, modificou minha vida e em muito contribuiu. Também se transformou em uma inspiração em meu trabalho artístico além aumentar a autoestima. Na carreira - uma inspiração. Na família - uma relação mais relaxada e tranquila. Com amigos - posso dizer que se estou bem comigo, fico bem com os outros. No amor - tudo isso junto e ainda o aumento da libido. Na visão do mundo - não seria exagero resumir em uma palavra: alegria.”(IVANA GREHS; 53 ANOS, professora universitária, mestra em História da Arte)

Estes relatos nos demonstram como as praticantes da Dança do Ventre enriqueceram suas vidas e suas percepções a respeito de si mesmas e de seus corpos, criando uma maior segurança e orgulho perante sua condição de mulher e de seu papel na sociedade.

A interação entre as alunas também facilita esse processo, pois em uma turma de Dança do Ventre, as diferenças são valorizadas, não existe um padrão, a beleza é única e pessoal. O singular é muito valorizado e, quando tomamos consciência disto, nos sentimos uma parte especial de um todo que se completa em si mesmo. Todas possuem algo importante a compartilhar e a aprender com as outras, e isto é muito bonito e enriquecedor. O sentimento de respeito e admiração por si mesma e pelas colegas de turma são um dos maiores tesouros adquiridos pela prática da Dança do Ventre.

3.6. Por Trás do Véu: Profissionais da Dança do Ventre

Este tópico pretende abordar a visão de diferentes profissionais da Dança do Ventre a respeito de como percebem os seus corpos e a profissão. Para isto construí um roteiro de perguntas que visa a abranger o entendimento desta arte por parte das profissionais. Busco ainda captar tanto a motivação que as levou a escolher esta profissão, bem como seus objetivos dentro dela.

3.6.1. O Roteiro de Entrevistas

O roteiro de entrevistas constou com as seguintes perguntas:

1- Identificação:

- Nome

- Idade

- Profissão

2- Sempre quis ser profissional da Dança do Ventre?

3- Quais são os prós da profissão?

4- Quais são os contras?

5- Já sofreu algum tipo de preconceito social por ser uma profissional de Dança do Ventre?

6- O que, em sua opinião diferencia a categoria “bailarina” de “dançarina”? E em qual se encaixaria a Dança do Ventre?

7- De que forma o conceito de “feminino” é representado através da Dança do ventre?

8- Como a Dança do Ventre atua no plano fisiológico?

9- Que mudanças observou no seu corpo desde que começou a praticar a Dança do Ventre?

10- Há quanto tempo pratica esta arte?

11- Já praticou outras danças?

12- Por que escolheu a Dança do Ventre? Qual foi a sua motivação?

13- Quais os benefícios da prática?

14- Considera que a prática da Dança do Ventre influenciou a sua sociabilidade?

15- Qual o seu objetivo com a Dança do Ventre?

16- Quando está se apresentando no palco, você representa uma personagem ou coloca mais a sua personalidade na dança? Que aspectos da sua personalidade são trabalhados no palco?

17- Como a prática da Dança do Ventre interferiu na sua forma de ver o mundo?

18- Do seu ponto de vista existe algum padrão estético característico da Dança do Ventre? Qual seria?

19- O que para você representa a indumentária na Dança do Ventre e a maquiagem?

20- Como se dá a comunicação com o público expectador?

3.6.2. O Perfil das Entrevistadas

A primeira bailarina profissional entrevistada foi Karine Ferreira, 28 anos, mestranda em Psicologia pela UFRJ, musicista e bailarina de Dança do Ventre há 15 anos. Karine é filha de dançarinos de Dança Cigana e desde os três anos de idade vivencia o ambiente artístico das apresentações e espetáculos de dança. Formou-se na Dança do Ventre Clássica, contudo iniciou seus estudos na Dança Tribal e foi uma das percussoras desse estilo no Rio de Janeiro. Realizou uma série de apresentações em teatros, eventos e restaurantes, participações em festivais e shows no Rio de Janeiro.

A entrevista foi realizada em sua própria residência, em Niterói, de uma forma amistosa e descontraída. Karine contou-me que está afastada da profissão de bailarina há dois anos por conta do foco necessário nos estudos e também pelo pouco reconhecimento daquela em nossa cidade.

A segunda entrevistada foi a bailarina de Dança do Ventre Melina Goulart, 30 anos, estudiosa da arte há 16 anos. Melina trabalha como Engenheira Florestal e produtora de cosméticos naturais e ministrou aulas de dança durante muitos anos no espaço Flor da Terra, em sua própria residência em Itaipu, Niterói. Já se apresentou em eventos e restaurantes, assim como já participou de diversos *workshops* em Niterói e no Rio de Janeiro. Possui uma formação clássica de Dança do Ventre. Entretanto, ela desenvolveu seu estilo próprio trabalhando com a fusão desta com músicas do repertório nacional, além de confeccionar o seu próprio figurino, abrindo espaço, dessa forma, para a criação pessoal na Dança do ventre. A entrevista foi realizada no espaço Flor da Terra, em Itaipu, Niterói.

A terceira bailarina entrevistada foi Graziela Calis, 41 anos, bailarina de Dança Tribal há 16 anos. Ela iniciou seus estudos na Irlanda, onde se tornou professora e criadora da Companhia de Danças Orientais e Tribais *Hip Circles BellyDance*. Em suas viagens, muitas delas como instrutora de Dança do Ventre *Tribal & Fusion* da *Royal Caribbean International* desde 2009, Graziela buscou e levou conhecimentos em países como Inglaterra, Itália, França, Espanha, Grécia, Turquia, Egito, Ilhas Canárias, Sérvia, República Tcheca e Portugal. Graziela recebeu ensinamentos em vários estilos e de várias das mais conceituadas bailarinas do mundo, entre elas Tamalyn Dallal, Amel Tafsout, Rachel Brice, Sharon Kihara, Samantha Emanuel, Amar Gamal, Bozenka (coreógrafa da Shakira), entre outras, além de aulas de percussão com os legendários Issam Houshan, Jeremiah Soto, Tim Rayborn, Ruben van Rompaey, Aharon Wheels Bolsta, Clive Gash e Rajinder Singh. Ela recebeu vários desses ícones como convidados especiais para *workshops* e muitas vezes dividindo palco com eles em eventos apresentados na Irlanda.

Em 2013, Graziela voltou ao Brasil e percorreu o país em diversas turnês promovidas pela produtora Culturavista Produções Brasil. Logo depois, teve uma breve passagem pela cidade de Paraty, no Rio de Janeiro, e a criação de um novo projeto, Casa CURA, visando à cura física, mental e espiritual do ser humano por meio da natureza, arte, saúde e cultura. Em 2015 Graziela Calis dá continuidade aos seus trabalhos, agora residindo na cidade de Niterói, em Itaipu. A entrevista foi realizada no espaço Casa Cura, em Itaipu, Niterói.

3.6.3. A Análise das Entrevistas

Seguem abaixo alguns pontos que considere mais marcantes para a análise das entrevistas.

Segundo Karine, o início da carreira de professora de dança ocorreu por acaso, quando sua professora pediu para que ela, já em estágio avançado da dança, desse uma aula para substituí-la. Desta forma, ela percebeu através da prática, que gostava de dar aulas e iniciou sua carreira como professora e bailarina solo.

Para Karine, a Dança do Ventre potencializa as formas femininas e promove uma aceitação maior do corpo “como ele é”. Sendo assim, a dança atua diretamente de forma positiva na autoestima das mulheres e esse é um dos maiores pontos positivos da dança. Contudo, os pontos negativos da profissão são a falta de remuneração adequada, apesar

de haver um grande mercado de oferta e demanda nesta área. Ou seja, para a bailarina, o retorno financeiro não compensa a quantidade de investimento e tempo de trabalho dedicado à sua prática. A bailarina disse também que esta é uma das maiores queixas de suas companheiras de profissão. Segundo ela, dificilmente alguém consegue subsistir apenas sendo professora de dança em nossa sociedade, ao menos que possua uma profissão paralela, uma academia de dança ou se envolva com a produção de eventos.

Com relação à pergunta a respeito do preconceito social na profissão, Karine afirma que o mesmo esteve presente durante todo o tempo em sua carreira, seja em comentários como: “Ah, você faz dança do ventre? Hum, vai dançar a dança dos sete véus?” ou como, “hum, vai dançar pro seu marido?”; ou até mesmo em comentários com relação à sua aparência física, tais como: “ah, mas para dançar tem que ter essa barriguinha?” ou “para dançar tem que ser bonita e magra, senão fica feio?” Karine afirma, ainda, que até mesmo as reações do público espectador são variadas, podendo-se encontrar tanto uma valorização e admiração da arte por parte deles, como um olhar depreciativo ou, mesmo de desaprovação.

Para a bailarina, o conceito de feminino na dança foi testemunhada da seguinte forma: “cada bailarina lida com isso subjetivamente, cada uma trabalha com o seu próprio charme pessoal, independentemente dos padrões de beleza exaltados pela mídia e pela sociedade.”

No âmbito fisiológico, Karine afirma que a postura da Dança do Ventre é um exercício possível para a maioria das idades, pois exige uma postura mais fácil de ser reproduzida do que a maioria das outras danças. Para ela, a dança permitiu uma capacidade de lidar melhor com a sua própria criatividade, assim como entender os seus limites corporais e aceitar e valorizar o seu corpo da maneira que ele é.

No âmbito da sociabilidade, a dança foi o seu primeiro trabalho. Como a coletividade e o trabalho em grupo são características da dança, isto lhe desenvolveu desde cedo o senso de compromisso social. Para Karine, foi muito gratificante se perceber a potencialidade de cada bailarina e entender que todas têm algo a contribuir para a dança. A bailarina ainda ressalta o sentimento de união e apoio entre as mulheres que dançam, visto que sofrem de uma maneira ou de outra, um preconceito social. Ela relata que a dança a fez perceber o que há de comum em toda mulher, assim como o que há de particular em cada uma.

Seu objetivo maior como dançarina, para além do aperfeiçoamento técnico do trabalho, é o prazer de dançar por si só. “Eu me satisfazia dançando sozinha, tendo plateia ou não tendo plateia”, testemunhou.

Karine relata que ao interpretar uma personagem, ela coloca um traço de sua própria personagem:

“Quando eu estou no palco, eu empresto o meu corpo para a arte que estou fazendo e eu empresto também a minha personalidade, porque empresto um sentimento, algo que é mais aflorado naquela música, que pode ser algo mais dramático, ou mais feliz, às vezes mais complexo. Quem está no palco é um corpo servindo a uma ideia, uma ideia artística, estética, de uma energia que vai ser transmitida.” (KARINE FERREIRA, 28 anos, musicista e bailarina)

A bailarina afirma ainda que a Dança do Ventre ampliou a sua concepção a respeito das capacidades da mulher. A dança a fez perceber um senso muito maior de coletivo, de sociabilidade e de conhecimento de si mesma, assim como de seus limites e de suas possibilidades físicas, sem falar dos estímulos ao seu lado intelectual e à capacidade de criar. Nas palavras de Karine, a prática da dança “me possibilitou um empoderamento feminino, que é algo muito especial, quando você pode dar asas a sua imaginação e tem a liberdade de fazer o que gosta e de criar.”

A bailarina Melina Goulart relata que sua primeira atividade profissional foi ministrando aulas de Dança do Ventre. Contudo, esta não era a sua ideia inicial quando começou a praticar a atividade. Segundo ela, um dos principais benefícios da profissão é o equilíbrio do corpo físico, emocional e espiritual. Porém, a falta de valorização da arte e o preconceito são dois dos principais obstáculos da profissão de bailarina, que dificultam a difusão da dança, além da baixa remuneração, que não permite dedicação completa a esta profissão.

A bailarina afirma que, apesar de uma vez ter sofrido assédio por parte de comentários do público espectador masculino, nunca sofreu muito preconceito nesta profissão por conta de sua postura. Segundo ela, sempre buscou contextualizar a Dança do Ventre e explicar o significado desta dentro dos eventos que participou. Para ela, o preconceito vai além da Dança do Ventre, pois o mesmo está presente na ideia da mulher

que se enfeita, se adorna e é sensual, pois estas características são definidas como “mulher da vida” ou “piriguete” pela sociedade, demonstrando o preconceito que assola a mulher em geral. Em suas palavras, “na Dança do Ventre, as pessoas confundem muito o sensual, o erótico, o vulgar. Mas, para mim, o preconceito vai muito além da dança, ele envolve a mulher”.

Para Melina, a categoria bailarina dá o *status* de profissional, e ser dançarina envolve a prática de dançar. Segundo ela, a valorização das curvas do corpo da mulher, assim como a pintura e os detalhes da indumentária, são características da Dança do Ventre que lidam diretamente com a energia feminina. O mesmo acontece com as atividades em grupo, que fazem com que as mulheres compartilhem ideias e experiências.

“No âmbito físico, a Dança do Ventre ajudou a moldar o meu corpo de forma curvilínea e a fortalecer os músculos da perna e quadril, assim como melhorou muito minha postura ao sentar e andar. Além do aumento da sagacidade e da capacidade criativa” (MELINA GOULART, 30 anos, bailarina)

Melina conta que seu primeiro contato com a Dança do Ventre foi por meio de uma curiosidade, ao assistir a um filme com uma amiga, já que há dezesseis anos não possuíamos a facilidade de acessar mídias online como o YouTube, onde podemos assistir danças de diversas bailarinas do mundo todo atualmente.

A bailarina conta também que a prática da dança a ajudou muito a romper com a timidez e aumentar a socialização, principalmente com as mulheres.

Ela ainda afirma que já passou por diversas etapas dentro da profissão de bailarina profissional, desde estar sempre se apresentando em festivais e shows, até a fase de melhorar a qualidade das suas aulas e divulgar o seu trabalho. Atualmente diz:

“O meu objetivo, hoje, é sempre praticar a Dança do Ventre, da maneira que for possível. É manter a prática porque ela me faz muito bem”.Durante as apresentações sinto uma força mágica que me impulsiona a dançar, posso transmitir tanto o meu lado mais delicado e brincalhão ao interagir com as pessoas e fazê-las sorrir, quanto transmitir uma mensagem de poder, ao dançar uma música mais forte.”(MELINA GOULART, 30 anos, bailarina)

A respeito da sua percepção do mundo através da dança Melina afirmou que:

“Mudou completamente minha visão de mundo ao perceber a capacidade que a dança possui de contagiar as pessoas à volta. Também a dar muito valor à mulher, entender o meu corpo, o funcionamento dele; os fluxos, ciclos, as emoções. E perceber como o mundo é machista e reprime de diversas maneiras estas características da mulher, tanto na educação, como no trabalho.” (MELINA GOULART, 30 anos, bailarina)

A respeito da parte estética da dança:

“Para mim não existe um padrão estético a ser seguido, apesar de existirem grupos de dança que tentam criar uma linha estética na dança. Para mim o importante é a pessoa ser saudável, feliz, cuidar de seu corpo, da alimentação. Não acredito na definição de padrões.” (MELINA GOULART, 30 anos, bailarina)

Segundo a bailarina, a roupa e a maquiagem servem para realçar as melhores características do corpo e as cores escolhidas transmitem o que se quer passar naquele momento de apresentação. A maquiagem também ajuda a realçar o olhar, as expressões faciais e o sentimento que se quer expressar com a dança.

“Eu sinto que a Dança do Ventre consegue se expressar muito através da postura do corpo, dos gestos das mãos, do olhar. Essa para mim é uma das características da bailarina profissional, quando ela é capaz de se comunicar com o público. Tudo isto casado com a sincronia com a música e o sentimento que ela lhe remete, possibilitando sua expressão.” (MELINA GOULART, 30 anos, bailarina)

Segundo a bailarina Graziela Calis, a intenção da Dança do Ventre sempre foi trazer saúde para o corpo, seja para facilitar o trabalho de parto, regular os ciclos menstruais ou até mesmo como terapia. A dança é um instrumento fortíssimo de cura de doenças, e a dança Tribal vem enfatizando essa característica, que se perdeu um pouco com a dança Clássica, que ressalta mais a técnica e a estética nos espetáculos de dança. Segundo a bailarina, é por isso que o seu espaço Casa Cura busca integrar a prática da dança com outras atividades como meditação, yoga e cura através da alimentação. De

acordo com Graziela, a sociedade inteira está doente e necessita da cura em doses diárias para os problemas que enfrentamos.

Para a bailarina, existe a dança de palco e a dança como prática de vida, por isso não acredita que exista um padrão estético para dançar. O mais importante, segundo ela bailarina, é trabalhar com a emoção e reinventar a dança.

Segundo Graziela, a profissão de professora lhe traz muito prazer e satisfação. Considera uma profissão muito holística, na qual se pode estudar, se reunir com mulheres e trocar experiências. Em contrapartida, a insegurança financeira da profissão, por conta do rodízio de alunas e da impermanência, são um aspecto negativo, que impossibilita viver somente da arte. Graziela conta que nunca sofreu preconceito em suas apresentações, porém relata que existe uma ironia que a incomoda nos comentários das pessoas a respeito da dança e por conta disso, devemos ter certo “jogo de cintura” para lidar com esses comentários. Por exemplo, quando ela fala que é bailarina e as pessoas perguntam: “Mas você vive de que?” Para ela, o maior preconceito é a falta de reconhecimento da profissão.

Segundo a bailarina, existe um estigma, uma vez que a imagem da Dança do Ventre foi “prostituída”, e isso ocorreu por conta do próprio histórico da dança, a saber, quando as bailarinas foram levadas para se apresentarem na noite, quando se erotizou a dança e quando se criou o estigma de “dança da sedução”. Graziela narra que, assim como toda profissional da área, ela também carrega este estigma. Ela afirma que, fora do país, não existe a diferenciação da categoria bailarina/dançarina na Dança do Ventre, todas são denominadas *dancers*. Porém, no Brasil, prefere utilizar a categoria bailarina, por conta do status artístico que atribui à dança.

O feminino na dança, para Graziela, é trabalhado quando aprendemos a reconhecer nossos ciclos naturais. Este reconhecimento ajuda a retomar o nosso poder enquanto mulheres, ao nos libertarmos dos julgamentos, principalmente os internos. A prática da Dança do Ventre nos permite aflorar uma autoestima que nasce de dentro para fora. Trata-se de um momento de despertar, que irá desencadear em uma série de escolhas que as mulheres irão fazer em sua vida.

“O maior benefício é a autoestima, o seu reconhecimento como mulher, como um ser perfeito. É uma autoafirmação que permite que a mulher se imponha na sociedade e não aceite o que a mídia diz que ela precisa ter

ou fazer para se sentir bela”. A dança permite o despertar de uma divindade que existe dentro de cada uma de nós. “A mulher se reencontra, ou talvez se encontre pela primeira vez.” (GRAZIELA CALIS, 41 anos, bailarina)

No plano fisiológico, Graziela relata que o ponto mais importante se trata da melhora da postura. E no caso da Dança Tribal, há o fortalecimento muscular e pélvico. Ela ainda destaca o exercício da prática meditativa, que talvez a mulher só pratique no momento da aula. Isto regula os hormônios e os ciclos menstruais da mulher, melhorando seu equilíbrio, sua memória e sua flexibilidade. No âmbito pessoal, Graziela afirma que dezesseis anos de prática da dança afinaram o seu corpo, melhoraram a sua postura e a sua concentração. Diz também que a dança melhorou muito a sua sociabilidade e valorização das mulheres com que convive. A bailarina afirma que seu objetivo atual na dança, mais do que ensinar a tocar um instrumento e transmitir informações culturais, é de oferecer um espaço feminino para suas alunas, espaço este que envolve o despertar de cada uma e que não existe na sociedade atual. Em suas palavras, “posso dizer que o meu maior objetivo com a dança é despertar as Deusas nas mulheres.”

Graziela relata que o momento da dança permite que se coloque na personagem muito da nossa personalidade e do que estamos passando. Este momento permite que exploremos uma infinidade de aspectos que residem em nós mesmos. No âmbito da Dança Tribal, as tribalescas, por meio de seus metais, adereços, maquiagem e postura transmitem uma imponência e uma força, que são percebidas na precisão de seus movimentos.

“A dança Tribal me trouxe uma consciência, uma filosofia de vida, de ser uma com a natureza. E também uma segurança maior como mulher, que posso afirmar meus valores na sociedade.” (GRAZIELA CALIS, 41 anos, bailarina)

Segundo Graziela, a pintura e a indumentária na Dança Tribal remetem ao ritual das mulheres guerreiras tribais. Ao se prepararem coletando e produzindo a sua própria roupa, as bailarinas criam um simbolismo carregado de história e significado. A livre expressão que a dança permite, acaba funcionando como uma ferramenta de catarse, onde

podemos expressar um sentimento que estamos vivenciando e transformá-lo naquele momento através da dança.

Graziela não acredita que exista um padrão estético, no sentido de corpo, idade ou capacidade que impeçam alguém de dançar. Contudo, a bailarina prefere trabalhar com mulheres adultas, por conta dos assuntos mencionados na aula. Diz também que um dos maiores desafios da profissão é realizar um bom *marketing* pessoal, por meio da divulgação e das redes sociais. Estas atividades são vistas como fundamentais para impulsionar as turmas e lhe permitir continuar com as aulas.

A bailarina também afirma que o maior conceito transmitido ao público em uma apresentação é o de coragem, por estar se apresentando e não saber que reação esperar dos espectadores. Tal fato é muito estimulante para ela devido ao alcance que uma única apresentação pode ter. Pessoalmente, isto ocorreu com ela, pois começou a se encantar com a dança a partir de uma apresentação realizada por uma amiga, e tal fato influenciou toda sua carreira na área. Segundo suas palavras, “se trata da expressão da liberdade, de poder ser o que se quiser ser.”.

Estas entrevistas me permitiram compreender como a criatividade e a sociabilidade são impulsionadas por meio da dança. No caso de meu objeto de estudo, percebo que a prática da Dança do Ventre estimula ainda um auto-reconhecimento e valorização da mulher em seu papel na sociedade, tal como abordado anteriormente com as teorias de reconhecimento social de Honneth (2003).

Este reconhecimento de si mesma permite uma atuação mais íntegra e segura das mulheres em um contexto particular ou coletivo, que se reflete ao longo de sua vida, em suas ações e escolhas. No âmbito profissional, apesar das barreiras geradas pelo estereótipo que envolve a Dança do Ventre em nossa sociedade, a dança ainda possibilita uma fonte de renda complementar e de prazer para estas profissionais. Embora não se possa viver somente da arte, as três profissionais da área entrevistadas, em seus diferentes contextos e campos de atuação, concordam que a satisfação de ministrar aulas vai além do retorno financeiro. Todas as bailarinas entrevistadas concordam que o estudo tem de ser complementar à prática e deve ser transmitido para as alunas e para o público, a fim de romper com o preconceito que envolve a arte da Dança do Ventre.

4. AS “DANÇAS DO VENTRE” NA ERA DA INFORMAÇÃO GLOBALIZADA

O presente capítulo pretende abordar o conceito de “sociedade em rede” a fim de compreender a forma como as mídias atuais, incluindo a Internet, têm contribuído para a formação de novos padrões sociais e identidades. Ainda, refletindo a respeito da aceleração das transformações culturais gerada pela reconfiguração da categoria tempo-espaço e a rapidez da comunicação em nível global, busco abordar, mais especificamente no âmbito de meu objeto de pesquisa, como a era da informação digital contribui para a criação de novas categorias e expressões artísticas coletivas e individuais, inserindo desta forma o conceito “Danças do Ventre”, que proponho discutir nessa dissertação.

4.1 As Mídias e o Processo de Transformação Cultural

Vivemos em uma época que os cientistas sociais reconhecem como sendo a da “Revolução Informacional”. Trata-se de um processo de transformação estrutural que está acontecendo a duas décadas por meio da emergência de um novo paradigma tecnológico e de inovações no campo da informação e da comunicação. Este fato relaciona o crescimento das tecnologias da informação com as diversas esferas da sociedade, a saber: economia de mercado, política, organização social, produção e transmissão de conhecimentos, limites geográficos, entre outros. Dessa maneira, a sociedade se articula através de um sistema de redes sociais que envolvem tecnologia, conhecimento e comunicação entre as culturas.

De acordo com Castells (2005), não é a tecnologia que molda a sociedade e sim o oposto, pois é esta última que dá forma às tecnologias de acordo com os valores, necessidades e expectativas das pessoas que as utilizam. Segundo o autor, a revolução não se dá por conta da busca pela informação por si só, fato este que sempre ocorreu ao longo da História. Ao contrário, a revolução ocorre por conta de esta informação ocorrer no âmbito da microeletrônica, desafiando completamente as noções de tempo-espaço e fronteiras geográficas, sendo este o grande diferencial de nossa era. E, ao fazê-lo, ela possibilita uma nova organização social, baseada no sistema de redes, muito mais flexível e adaptável. Sendo assim, ao possibilitar um acesso mais democrático à tomada de decisões do que ocorria anteriormente na sociedade de produção, a sociedade em rede permitiu uma horizontalização do poder em contraposição àquele que ocorria de forma vertical controlado por autoridades centrais, como igrejas, exércitos e empresas.

“As redes de tecnologias digitais permitem a existência de redes que ultrapassem os seus limites históricos. E podem, ao mesmo tempo, serem flexíveis e adaptáveis graças à sua capacidade de descentralizar a sua *performance* ao longo de uma rede de componentes autônomos, enquanto se mantêm capazes de coordenar toda esta atividade descentralizada com a possibilidade de partilhar a tomada de decisões.” (CASTELLS, 2005, p. 18)

Para o autor, a sociedade articulada em redes está associada à globalização. A comunicação dentro deste sistema ocorre de forma global, conectando a todos os países por meio de redes globais de capital, bens, informação, serviços, comunicação, ciência e tecnologia. Contudo, embora todos os países sejam afetados pela sua lógica e pelas relações de poder de sua organização social, ela não inclui todas as pessoas e de fato, grande parte da humanidade ainda não tem acesso a esta imensa gama de informações e conhecimentos oferecida pelo sistema de sociedade em rede, na era da informação digital. O conhecimento tornou-se matéria prima na era da informação globalizada. Porém, este conhecimento é concentrado nas mãos de países mais desenvolvidos que, por sua vez, possuem mais recursos para pesquisas e práticas na área da tecnologia.

Segundo o autor, devemos conhecer os limites da sociedade em rede, pois ela não representa necessariamente um estágio superior da evolução da humanidade, como muitos tendem a pensar. Devemos analisar esta mudança organizacional morfológicamente e nos afastar do juízo valorativo de que a sociedade em rede tende naturalmente para o bem estar da sociedade.

Segundo Castells (op. cit.):

“A questão é reconhecer os contornos do nosso novo terreno histórico, ou seja, o mundo em que vivemos. Só então será possível identificar os meios através dos quais, sociedades específicas em contextos específicos podem atingir os seus objetivos e realizar os seus valores, fazendo uso das novas oportunidades geradas pela mais extraordinária revolução tecnológica da humanidade, que é capaz de transformar as nossas capacidades de comunicação, que permite a alteração dos nossos códigos de vida, que nos fornece as ferramentas para realmente controlarmos as nossas próprias condições, com todo o seu potencial destrutivo e todas as

implicações da sua capacidade criativa.” (CASTELLS, 2005 p. 19)

Para o autor, não se pode negar o fato de que a simultaneidade temporal gerada pela era da informação globalizada ter influenciado enormemente a configuração das relações interpessoais e da própria cultura. As redes *wireless*, além de diminuírem as distâncias temporais e espaciais, ampliaram o acesso à informação e à cultura. Da mesma forma, os avanços das telecomunicações mudaram os conceitos de presença e distância e criaram a necessidade de que o ser humano passe a lidar com um mundo em constante transformação e em acelerado tempo de comunicação. Os impactos produzidos na sociedade por meio das novas tecnologias (satélites, Internet, televisão digital, etc.) trouxeram profundas modificações na conduta e nas expectativas humanas. O ser humano passa a conviver com uma supervalorização do conhecimento e com a necessidade de se adaptar à enxurrada de informações que chegam até nós diariamente.

Segundo Castells (op. cit.), a sociedade de informação é composta por empresas, cidadãos e poder público. Nela, seus membros têm a capacidade de obter e compartilhar informações, instantaneamente e em escala mundial. Nesta sociedade, as pessoas têm capacidade de gerar e armazenar suas próprias informações, bem como transmiti-las e ter acesso às informações de terceiros. Essa mudança comportamental pode desencadear uma série de transformações sociais, gerando mudanças nos valores, nas atitudes, e no comportamento, mudando com isso também a cultura e os costumes da sociedade, pois a informação é um instrumento facilitador que potencializa as transformações sociais e culturais.

Contudo, ressalta o autor, o desafio atual é saber filtrar todas as informações que recebemos, checar suas fontes e avaliar se seus conteúdos são válidos e confiáveis. De fato, a outra face da era da informação digital é a manipulação de informações, já que qualquer pessoa tem a possibilidade de criar o seu próprio *site* e compartilhar informações que quiser em qualquer hora e lugar do mundo.

Yúdice (2006), por sua vez, faz uma reflexão a respeito da cultura contemporânea. Segundo o autor, a cultura está cada vez mais transnacional, e cita como exemplo as indústrias do entretenimento e as organizações não governamentais que fazem parte da sociedade civil em nível global. O autor disserta a respeito de como a globalização

interferiu no conceito de cultura e no que se faz em termos culturais, assim como a respeito do estreitamento que ocorreu entre a esfera cultural, política e econômica da sociedade.

O autor afirma que o processo de globalização produz um discurso democrático segundo o qual “culturas não podem mais ser examinadas como se fossem ilhas num arquipélago” ((UNESCO (1998) *apud* Yudice (op. cit.). De acordo com o autor, esta complexidade cultural poderia ser aproveitada “criativamente” para gerar um maior desenvolvimento social e democracia. Apesar de toda a crítica de cunho anti-imperialista acerca da globalização, no caso, da influência norte-americana na cultura global, Yúdice (op. cit.) argumenta que a troca de ideias, informações, conhecimentos e trabalhos multiplicam o número de permutas e gera novas culturas a partir deste contato. Um exemplo disto seria a música *rap* que a juventude artista brasileira incorpora em suas próprias iniciativas anti-racistas e de afirmação da cultura negra, criando, assim, uma cultura autêntica.

“Esses argumentos sugerem que existe uma relação de conveniência entre a globalização e a cultura no sentido de que existe uma adequação ou pertinência entre elas. A globalização comporta a disseminação (principalmente a comercial e a informática) dos processos simbólicos que conduzem a economia e a política de maneira crescente.” (YUDICE, 2006, p. 51)

Para o autor, na era globalizada, a cultura não é propriedade de ninguém. A cultura representa um processo estratificado de embates, no qual diferentes classes sociais possuem seu conjunto de valores e crenças que refletem um senso de comunidade. Embora algumas correntes teóricas defendam a ideia de que a globalização contribui para a estratificação das classes sociais, principalmente por conta da “cultura de massa” difundida pela mídia e idealizada pela sociedade de consumo, Yúdice (op.cit.) argumenta que, ao contrário, a globalização abriu portas e conexões entre diversas culturas e grupo de pessoas que lutam por espaço e voz na sociedade.

De acordo com o autor:

“Enquanto a maioria das visões esquerdistas de globalização é pessimista, a virada para a sociedade civil no contexto das políticas

neoliberais e dos usos das novas tecnologias que possibilitam a globalização facilitou novas estratégias progressistas que concebem o cultural como a área diletta de negociação e de lutas. O movimento Viva Rio, criado no Rio de Janeiro, Brasil, por exemplo, que abarca todos os estratos sociais, transformou a maioria das áreas da vida social abandonadas pelo Estado neoliberal – assistência à saúde, empregos, desenvolvimento da vizinhança pobre, meninos-de-rua e desabrigados etc., - numa agenda para organizar a sociedade civil.” (YUDICE, 2006, p. 129)

Dessa forma, podemos compreender o processo de transformação cultural gerado pela sociedade informatizada como a evolução de um multiculturalismo que conecta as diversas culturas ao redor do mundo em uma vasta rede de comunicações. Certamente, esta nova concepção interfere diretamente na construção de identidades e nas relações interpessoais, permeando todos os aspectos da vida: lar, lazer, psique, sexo, política, educação e religião, criando assim um novo *ethos* no qual os indivíduos de uma sociedade em rede passam a atuar.

Para Castells (2005), as tecnologias de informação estão integrando o mundo em redes globais de comunicação. A tendência da sociedade globalizada seria de construção de um mundo cada vez mais multicultural, que interage mutuamente com tudo e com todos. Para o autor, seria justamente a inovação descentralizada, aliada a uma cultura de criatividade tecnológica, que permitiriam que as novas tecnologias prosperassem e que a informação e o conhecimento circulassem com maior facilidade.

“A informação como matéria-prima das novas tecnologias, é parte integrante de toda atividade humana e todos os processos da existência individual ou coletiva são moldados pelo novo meio tecnológico. O atual processo de convergência em que se encontra a informação (computadores, telecomunicações e redes sociais) leva a uma lógica aparente; toda informação produzida num sistema de informação avançado alcança novas fronteiras de velocidade, armazenamento e flexibilidade no tratamento da informação vinda de múltiplas fontes.” (CASTELLS, 2005, p. 10)

Para o autor, a sociedade em rede, cujos membros operam em âmbito local, nacional e internacional, tem um Estado com um caráter cada vez mais virtual, e com

estruturas e processos cada vez mais dependentes de sistemas de informações e comunicação digitais. Exemplo disto é o cruzamento de sistemas e relações interinstitucionais que, além de acelerar o processo de obtenção de conhecimento, o democratizou, melhorando a relação entre tecnologia da informação e aprendizagem, possibilitando uma educação profissional contínua, trazendo avanços na educação superior, proporcionando melhorias no acesso da população à informação médica e, por fim, facilitando as articulações sociais.

Castells (op. cit.) ressalva, no entanto, que a sociedade em rede precisa aprender a lidar com os seus limites e a quantidade de informação circulada. O autor afirma que se não houver uma mudança de base na qualidade da educação e na informação passada aos alunos, não será suficiente colocar Internet nas escolas. Em outras palavras, tudo depende de como se usa e para que fins se desejem utilizar as novas tecnologias de informação.

Na atualidade, sabemos que a aceleração do tempo por conta das tecnologias de informação e comunicação gerou uma necessidade de adaptação por conta dos indivíduos a essa nova realidade de supervalorização do conhecimento. Dentre essas modificações, se destacam a redução da leitura impressa em detrimento da digital e a intensificação do uso de materiais musicais como os CDs e DVDs. Outro ponto que precisa ser destacado é a mudança nas relações interpessoais, que estão se tornando cada vez mais informatizadas, tanto no âmbito pessoal quanto no âmbito profissional.

Castells (op. cit.) argumenta que a sociedade em rede não está acabando com as relações face a face, mas sim possibilitando novas formas de articulação e gestão, como o aumento da capacidade de trabalho autônomo, por exemplo. Segundo o autor:

“A sociedade em rede é uma sociedade hipersocial, não uma sociedade de isolamento. As pessoas, na sua maioria, não disfarçam a sua identidade na Internet, exceto alguns adolescentes a fazer experiências de vida. As pessoas integraram as tecnologias nas suas vidas, ligando a realidade virtual com a virtualidade real, vivendo em várias formas tecnológicas de comunicação, articulando-as conforme as suas necessidades.” (CASTELLS, 2005, p. 23)

O autor afirma, ainda, que a difusão e a expansão das novas tecnologias de informação na sociedade em rede criam uma crescente onda de redes horizontais de comunicação, totalmente independentes de governos e empresas de mídia. Ou seja,

estamos diante de um fenômeno totalmente novo na história da humanidade que seria o de autogestão dos indivíduos, que passam a ter a oportunidade de produzir, gerenciar e divulgar o seu próprio conteúdo (ou serviços) com um alcance global. Esta rede também permite que os grupos de interesse se articulem, tanto no âmbito da política, dos direitos humanos, do meio ambiente, da educação ou do entretenimento, em todas as partes do mundo e esfera sociais. O resultado é uma visibilidade cada vez maior para cada engajamento social assim como a potencialização de trocas culturais.

De acordo com Castells (op. cit.):

“Com a difusão da sociedade em rede, e com a expansão das redes de novas tecnologias de comunicação, dá-se uma explosão de redes horizontais de comunicação, bastante independentes do negócio da mídia e dos governos, o que permite a emergência daquilo a que chamei comunicação de massa auto comandada. É comunicação de massas porque é difundida em toda a Internet, podendo potencialmente chegar a todo o planeta. É auto comandada porque geralmente é iniciada por indivíduos ou grupos, por eles próprios, sem a mediação do sistema de mídia. Se dá pela explosão de blogs, vlogs (vídeo-blogs), podding, streaming e outras formas de interatividade. A comunicação entre computadores criou um novo sistema de redes de comunicação global e horizontal que, pela primeira vez na história, permite que as pessoas comuniquem umas com as outras sem utilizar os canais criados pelas instituições da sociedade para a comunicação socializante.”
(CASTELLS, 2005, p. 24)

Tubella (2005) discute o papel das políticas da comunicação na formação da identidade. A autora sugere que enquanto os canais de comunicação tradicionais (as televisões em especial) têm um enorme papel na construção da identidade coletiva, a Internet influencia mais a construção da identidade individual. Tubella (op.cit.) analisa como, cada vez mais, os indivíduos contam com os seus próprios recursos para construir uma identidade, coerente para eles próprios. Este é um processo aberto de autoformação, um projeto simbólico, através da utilização de matérias simbólicas disponíveis. A autora afirma, ainda, que as tecnologias digitais transformaram a organização da vida social, reconfigurando as noções de espaço e tempo, e criando novas formas de relacionamento com os outros e com nós mesmos.

Tubella (op. cit.) propõe repensarmos os conceitos de comunidade e identidade dentro das novas formas de interação da sociedade digital, pois a Internet propicia uma comunicação intercultural jamais observada anteriormente. Sendo assim, a autora sugere duas identidades, uma “coletiva” e a outra “individual”. Enquanto a primeira se refere a um sentimento de inclusão a um determinado grupo social, a segunda se refere a um aperfeiçoamento pessoal propiciado pela Internet, que seria um canal aberto de formação do *self* de acordo com os materiais simbólicos oferecidos, que vão desde a facilidade de aprender um novo idioma a trocas culturais com pessoas dos mais diversos locais do mundo. A autora defende a ideia de que a identidade é um processo em progressão e não uma realidade cimentada. Com isso, a mesma está sempre em formação e é impulsionada pelo contato com os demais indivíduos, através do processo de identificação e de inclusão a um grupo.

“As novas formas de interação social, favorecidas pela Internet obrigam-nos a reconsiderar o significado dos conceitos de comunidade e identidade. O enorme impacto da Internet na expressão e percepção das identidades sociais é relativamente claro: expande as esferas culturais e as fronteiras geográficas e permite a comunicação de «muitos para muitos». A verdadeira diferença entre a Internet e as formas precedentes de mídia, é o papel que confere às pessoas: milhões de pessoas conectadas representam muitos relacionamentos e interações. Na Internet, o espaço comum é o resultado direto da sinergia e da conectividade.” (TUBELLA, 2005, p. 281)

Ao refletir a respeito de como as tecnologias de informação, em especial a Internet, estão afetando indivíduos e comunidades, a autora questiona sobre o que seria uma comunidade no mundo da mediação eletrônica e sobre quais seriam essas novas forças mediadoras. Para Tubella (op. cit.), o uso da Internet se diferencia do da televisão no sentido em que a construção da identidade nesta última se dá de um para muitos, enquanto naquela, a formação do *self* implica uma utilização horizontal, de muitos para muitos.

Em sua pesquisa na Catalunha na Espanha, Tubella (op. cit.) desenvolveu a teoria de que o uso da Internet fortaleceu o processo de afirmação da identidade Catalã, ao não só contribuir para a difusão e afirmação da sua língua e da cultura, mas também para a

criação de grupos de cooperação e articulação de pessoas, possibilitando um processo de identificação cultural por meio das redes sociais.

Segundo a autora:

“Atualmente, posso afirmar que o uso de tecnologias de informação na Catalunha está a transformar a construção da identidade, passando do conceito de destino, no qual a televisão desempenhou um papel importante enquanto ferramenta de coesão e representação, para um conceito muito mais dinâmico que envolve a ação coletiva e cooperativa, onde o papel da Internet, dos tele móveis e das tecnologias de informação são centrais.” (TUBELLA, 2005, p. 288)

Dessa forma, notamos o quão influente são as organizações em rede, combinadas com as inovações tecnológicas, tanto no nível da formação da “identidade coletiva” quanto da “identidade individual”. Atualmente, isso pode ser observado na criação crescente de blogs e vlogs (vídeo-blogues) com discussões abertas de opiniões, que afirmam o exercício da liberdade de expressão e da tolerância das diferenças.

A sociedade informatizada vem contribuindo para diversas transformações socioculturais e individuais e os teóricos dos estudos humanos estão se voltando cada vez mais para as influências desta em uma nova configuração de cultura e indivíduo. Todos nós somos consumidores de informação e entretenimento, seja por meio da música, cinema, livros, revistas ou artigos. Da mesma forma, as tecnologias da informação estão presentes na nossa vida o tempo todo, construindo nossa identidade e a forma como percebemos o outro e o mundo, dentro deste ambiente simbólico.

Os sistemas midiáticos desempenham um papel significativo em nosso processo de socialização e as redes sociais têm exercido forte influência na formação da personalidade e identidade dos jovens em nossa sociedade. A criação de perfis em redes sociais representa o símbolo da personalidade criada pelo usuário, ou seja, seus gostos pessoais, artísticos, políticos e interesses demonstram de forma virtual o que seria a identidade criada por uma pessoa. Da mesma forma, a quantidade de amigos, ou seguidores, estaria revelando a popularidade de uma pessoa ou a relevância de um assunto abordado, demonstrando, assim, a importância dada também à socialização dentro destas redes, mesmo que somente virtuais.

Estes aspectos da sociedade informatizada revelam uma mudança cultural que está ocorrendo na pós-modernidade com o crescente avanço das tecnologias e dos meios de comunicação, que influem tanto em âmbito coletivo quanto pessoal. Esta transformação demonstra que as identidades não são estáticas e se encontram em constante construção, sendo ainda impulsionadas pela socialização e pelo contato com diferentes realidades no mundo pós-moderno, no qual as opiniões e estruturas podem ser modificadas a qualquer momento. Da mesma forma, notamos que as mídias sociais possibilitam não só que os indivíduos construam a sua própria identidade constantemente, mas também que dêem vazão às suas múltiplas identidades. De fato, dentro do sistema das redes sociais, o usuário tem a possibilidade de criar um ou mais perfis diferentes, possuindo assim a capacidade de revelar ou ocultar aspectos de sua personalidade ou identidade.

Muitos autores contemporâneos têm escrito a respeito da forma como as tecnologias estão modificando nossos corpos e visões de mundo. Csordas (2008) reflete sobre como, na atualidade, a biotecnologia está cada vez mais envolvida em transformar as condições corporais. Segundo o autor, “elaborar as consequências culturais das aplicações biotecnológicas do computador em relação a ter e habitar os mundos requer uma fenomenologia cultural que enfatize esse entrelaçamento”. (CSORDAS, 2008, p. 396)

De acordo com o autor, o “ser no mundo” do sujeito é alterado constantemente com as novas tecnologias e, desta forma, precisamos refletir a respeito das consequências deste fato para a corporeidade. Csordas (op. cit.) afirma que o ciberespaço não chega a ser um “domínio cultural”, todavia ele deve ser encarado como um “terreno etnográfico”.

É com a intenção de alimentar essa discussão que farei uma reflexão a respeito da teoria do ciborgue, criada por Haraway (2009). Haraway et al (2009) utilizam o conceito\imagem do ciborgue para problematizar nossa relação com a natureza e a tecnologia, bem como as dicotomias que fundamentaram o pensamento ocidental, a saber: corpo/mente; organismo/máquina; racionalidade/subjetividade; natureza/cultura; natural/artificial. Desta forma, os autores promovem uma reflexão crítica que busca transcender essas fronteiras, entendidas como sendo herança de um pensamento cartesiano dualista a respeito do homem e do mundo que o cerca.

Tomaz Tadeu (2009) reflete sobre o papel do sujeito e da subjetividade, indicando que estes não existem fora da cultura e das relações de poder. O autor equipara a

existência do sujeito ao seu pensamento e propõe que se repense o conceito de alma humana e do próprio sujeito que, desde a filosofia do cogito, foi concebido como um ser fundamentalmente racional e complexo.

"Mais do que a metáfora, é a realidade do ciborgue, sua inegável presença em nosso meio ("nosso"?), que põe em xeque a ontologia do humano. Ironicamente, a existência do ciborgue não nos intima a perguntar sobre a natureza das máquinas, mas, muito mais perigosamente, sobre a natureza do humano: quem somos nós?" (TOMAZ TADEU, 2009, p. 11)

Ao utilizar o conceito ciborgue, Haraway (2009) busca relativizar a dicotomia natural/artificial ao refletir a respeito da influência da tecnologia no corpo humano, questionando se mesma não seria também parte do desenvolvimento da natureza humana. A autora admite, ainda, que o ciborgue coloca o sujeito em segundo plano, pois pensa primeiro os fluxos, as intensidades, os circuitos e o devir.

Kunzru (2009), em confluência, aborda as ideias de que o conceito ciborgue pertence ao momento presente, de que corpo é uma máquina de alta *performance*, de que o tempo não é linear e de que o mundo é composto por redes entrelaçadas, que são em parte humanas, em parte máquinas.

"A tecnologia não é neutra. Estamos dentro daquilo que fazemos e aquilo que fazemos está dentro de nós. Vivemos em um mundo de conexões – e é importante saber quem é que é feito e desfeito." (Kunzru, 2009, p. 32)

A teoria do ciborgue, criada por Haraway (2009), pode ser vista como um argumento político feminista, que visa unir as mulheres principalmente por meio da afinidade e não por terem uma "identidade natural" feminina. Segundo a autora, ao se "essencializar" o conceito mulher, se estaria ignorando as diferenças entre os indivíduos. De acordo com a autora, não existe uma identidade natural e nenhuma construção é uma totalidade. Assim, o feminismo ciborgue nos daria a oportunidade de repensar os conceitos e a nós mesmos, além de criar a própria realidade que nos cerca.

Ao abordar a teoria do ciborgue, o principal argumento de Haraway et al (2009) é o de colocar em xeque a própria ontologia do humano, imerso em um mundo pós-moderno repleto de fusões. Neste mundo, não se poderia encontrar um estado "puro" das coisas, pois nele existiria uma inextrincável confusão entre tecnologia e sociedade,

natureza e cultura e ciência e política. Segundo os autores, o foco primário deste mundo seria um complexo de redes e circuitos no qual os indivíduos estão conectados, sendo que os mesmos são apenas subsidiários. Desta forma, o próprio sujeito se dissolve enquanto unidade.

Os autores apresentam também um argumento político relevante, ao contestar toda e qualquer teoria totalizante, como é o caso da teoria racionalista cartesiana e antropocêntrica que está presente nas principais teorias sociais e políticas ocidentais. Entretanto, esta teoria tem a limitação de acreditar que a imagem do ciborgue representaria o presente e o futuro da humanidade, sem levar em consideração outros contextos culturais presentes no mundo, que não se encaixam neste perfil mutante constituído de tecnologia e informação.

Apesar disto, a antropologia do ciborgue contribui para ampliar nossa visão enquanto antropólogos ao problematizar os dualismos mais arraigados no pensamento ocidental, a saber: eu\outro; mente\corpo; cultura\natureza; macho\fêmea; civilizado\primitivo; realidade\aparência; todo\parte; agente\instrumento; ativo\passivo; certo\errado; verdade\ilusão e Deus\homem. Assim, ao contestá-los, podemos destruir e construir conceitos que anulem qualquer hierarquia de dominação e de validação teórica na qual um ponto de vista possa ter autoridade sobre outro, democratizando, com isso, o exercício da alteridade.

Ainda assim, é extremamente relevante para o antropólogo compreender as transformações culturais ocorridas na contemporaneidade causadas pela revolução digital e informacional. Caber-nos-ia compreender as novas configurações de tempo e de espaço, de construção de identidades e da subjetividade dentro de um sistema novo de relações causado pela globalização e pelo que Castells (2005) chamou de “a sociedade em rede.” Como vimos, esta transformação cultural estreitou as barreiras entre as nações e acelerou o processo de interculturalismo, no qual as trocas de informação e conhecimento entre diferentes culturas são impulsionadas pela Internet e pelos meios de comunicação digitais. Sendo assim, este fenômeno acarretou diversas transformações nas relações de trabalho e nas relações interpessoais, bem como nas diferentes esferas sociais que estão cada dia mais sendo afetados pela revolução tecnológica, tais como a política, a econômica, a acadêmica e a artística.

Dentro deste contexto, o próximo tópico irá abordar a influência das inovações tecnológicas digitais na produção da dança na contemporaneidade. Terei como foco principal a questão da multiplicidade de informação e de conhecimento disponibilizada pela Internet bem como a forma como a mesma acelerou o processo de troca cultural entre as artistas de diferentes culturas e resultou na construção do que chamo “danças do ventre – um processo multicultural”.

4.2 A Dança e a Tecnologia: Resignificando a Arte

Vimos inicialmente que a Dança do Ventre, apesar de ser uma prática endêmica de países do Oriente Médio e norte da África, desenvolveu-se para além dessas fronteiras por meio das trocas culturais geradas pelo nomadismo dos ciganos e do contato com o Ocidente. Atualmente, a dança demonstra contornos transnacionais, pois é praticada em diversos países de todos os continentes, sempre incorporando elementos artísticos dos diferentes espaços onde é praticada.

Este processo de integração de experiências culturais múltiplas advindas das mais variadas fontes ocorre em grande parte pela influência midiática dos principais meios de comunicação, como, por exemplo, a televisão e a Internet.

4.2.1. A Revolução Informacional

No início do novo milênio observamos uma grande evolução da era digital com a criação do famoso site da Internet YouTube. Este foi criado em 2005, por três funcionários da PayPal, que se trata de um *site* da Internet que trabalha com o gerenciamento de transferência de fundos via e-mail. O *site* do YouTube foi comprado pela empresa Google em 2006 e atualmente é o maior *site* virtual de compartilhamento de vídeos profissionais e caseiros. Contendo uma grande quantia de videoclipes, filmes e vídeos amadores, o *site* do YouTube permite que qualquer pessoa crie seu próprio canal, o gerencie e o divulgue em outras redes virtuais, se autopromovendo e divulgando o seu trabalho desta forma. O nome vem do inglês “you: você e tube: tubo”; no caso uma gíria utilizada para designar a televisão. Neste caso, *you television* remete a ideia de que “você transmite”, “você televisa”.

Na edição de 13 de novembro de 2006, a revista norte-americana Time elegeu o YouTube a maior invenção do ano por, entre outros motivos, “criar uma nova forma para

milhões de pessoas se entreterem, se educarem e se chocarem de uma maneira como nunca foi vista".

E, de fato, houve uma revolução neste sentido, pois jamais havíamos presenciado a possibilidade de se entrar em contato, tão fácil e rapidamente, com o material artístico e cultural de diversas áreas, produzido nos mais diferentes países. Além disso, as pessoas criam canais no YouTube para os mais diversificados fins, seja para a divulgação de um trabalho artístico ou seja para a promoção de vídeos-aula e tutoriais didáticos dos mais variados temas. Isto sem contar da possibilidade de se exercer a própria liberdade de expressão, com a geração de fóruns de discussão e articulação de pessoas em todo o mundo.

O YouTube gerou um forte impacto social ao permitir uma ampla gama de compartilhamentos de materiais culturais e com isso, promoveu uma série de artistas novatos que tiveram o seu trabalho (re) conhecido por conta desta ferramenta de divulgação virtual. Posteriormente a empresa lançou seu *site* móbile, o YouTube Móbile, além de um canal de televisão, que permitem não só o acesso aos vídeos publicados no *site*, o You Tube TV Chanel, como também a atualização de um *software* gratuito na Apple TV, iPhone e iPod touch, ampliando desta forma a sua repercussão e acesso. Além disso, o site possui ainda o recurso “convide seus amigos”, onde o usuário pode enviar convites para seus amigos acessarem através de uma conta de e-mail, com o objetivo de aumentar o número de usuários do YouTube.

Contudo, existem diversas críticas negativas a alguns aspectos do *site* em questão, como é o caso das propagandas que são colocadas antes dos vídeos mais populares. Existem também controvérsias a respeito da quantidade de acesso aos vídeos do *site*, já que foram feitas alegações a respeito da existência de alguns meios automáticos de se burlar o sistema de visualizações do *site*. Com isso, um mesmo vídeo poderia ser automaticamente acessado a cada minuto, gerando assim, um número grande de visualizações de forma a promovê-lo. Em decorrência disto, o YouTube desenvolveu medidas de segurança para garantir a veracidade das estatísticas e monitorá-las. Assim que os administradores do site são avisados das suspeitas, se dá a imediata remoção do vídeo ou canal da área pública.

Devido a questões legais de segurança, o *site* já foi removido diversas vezes por vários países como Austrália, Indonésia e Tunísia por conta da censura a conteúdos

adultos publicados no site. Brasil, China e Marrocos, por exemplo, já chegaram a bloquear o *site*, por conta da publicação de conteúdos censurados, porém logo em seguida o bloqueio foi desfeito. Há casos também em que existe o bloqueio parcial, como é o caso dos Emirados Árabes Unidos, onde somente algumas páginas são banidas e o da Turquia, que atualmente tem o *site* bloqueado por conta de controvérsias envolvendo vídeos que insultavam o líder militar Mustafa Kemal Atatürk. Porém, em um vídeo de entrevistas da Fox News Atlanta, foi mencionado que "uma substancial porção da população da Turquia" usa *proxies* para contornar essas restrições. A entrevista mencionou especificamente um exemplo de *proxy*, o site VTunnel.com, que recebe mais de um milhão de visitas por dia só da Turquia.

Segundo o *site* Alexa, o YouTube está na 4ª posição no ranking dos *sites* mais acessados no Brasil. Está atrás da versão internacional do Google (google.com) na 3ª posição, Facebook (facebook.com) na 2ª posição, e da versão em domínio brasileiro do Google (google.com.br) na 1ª posição.

Por conta da alta visibilidade e pela facilidade do acesso, o YouTube passou a ser utilizado por políticos como um instrumento de propaganda de suas candidaturas. Abaixo dos vídeos existe a parte de comentários, na qual qualquer pessoa que possua uma conta no Google pode compartilhar sua opinião a respeito do vídeo exibido, fato que gera uma série de discussões, debates ou mesmo réplicas em forma de outros vídeos.

Nos Estados Unidos, nas eleições de 2008, a CNN apresentou um debate onde os candidatos respondiam a uma série de perguntas selecionadas de uma lista de questões levantadas por usuários do YouTube. Por conta disto, tal evento foi considerado um dos atos eleitorais mais democráticos da história do país. Vale dizer que o YouTube já havia demonstrado seu impacto por ocasião da derrota do senador George Allen nas eleições governamentais do Estado de Virginia em 2006. As pesquisas de opinião atribuíram sua derrota ao vazamento de um vídeo no YouTube em que o candidato, na época líder nas pesquisas, fazia alegações racistas ao cineasta que o estava filmando.¹³

¹³Segundo Vargas (2007), "se não fosse o vídeo hostil e os blogs, Allen teria tido uma vitória esmagadora. Mas o vídeo chegou no YouTube, e depois para as redes de TV, acabando assim com as esperanças de Allen se reeleger." Ver também Kantor (2006), Budof (2007) e Sullivan (2007).

Em 2008, o *site* passou a ter a opção de se fazer transmissões ao vivo. Em alguns países, como os Estados Unidos e o Brasil, programas de televisão e shows de música passaram a ser disponibilizados ao vivo no YouTube Live.

Outra inovação ocorreu em 2013, quando, em parceria com o Google e o Instituto Lemman, o *site* lançou o YouTube EDU, se tratando de um projeto exclusivo de conteúdo educativo, que conta com vídeos-aula de professores de áreas variadas, tais como biologia, matemática, línguas, física e química, com foco no Ensino Médio.

Existem também os YouTubers, que são pessoas que ganham dinheiro gerenciando seu próprio canal de vídeos no YouTube. Geralmente são pessoas que atingiram espontaneamente um número enorme de visualizações em seus posts, cujos temas variam entre discussões políticas, sexualidade, dicas do cotidiano e entretenimento.

Em linhas gerais, podemos notar que novas ferramentas de comunicação, tais como o YouTube, Twitter e o Facebook impulsionam milhares de pessoas a se articularem e se expressarem sobre diversos assuntos. Estas ferramentas virtuais extrapolaram sua função de serem redes sociais, atuando hoje como plataformas de expressão, denúncias e articulação política. Estas mídias alternativas têm amplo acesso e sofrem pouca censura e, por conta disso, se tornaram poderosas ferramentas de afirmação das liberdades democráticas e de expressão na contemporaneidade.

Dessa forma, vemos a sociedade atual se reinventando a cada dia com os avanços tecnológicos dos meios de comunicação, principalmente a Internet. Como afirma Tubella (2005), estes avanços influenciam diretamente tanto a construção da identidade individual e a formação do *self*, quanto à construção da identidade coletiva, por meio do sentimento de inclusão a uma comunidade ou grupo virtual. Estes são fatores presentes na sociedade em rede, tal como evidenciada por Castells (2005), que a define como uma sociedade intercultural conectada por meio das mídias virtuais e em constante processo de interação e transformação.

A partir desta perspectiva, busco refletir a respeito das transformações no campo artístico, mais especificamente na dança, que foram ocasionados pela revolução informacional dos anos 2000.

4.2.2. O Acesso à Dança do Ventre na Era Pré Digital

Até meados dos anos 90, dificilmente podia-se conseguir material audiovisual a respeito da Dança do Ventre no Brasil, sendo a maioria em VHS e posteriormente em DVD. Muitos eram vendidos em festivais ou eventos de dança que ocorriam nas grandes capitais como Rio de Janeiro e São Paulo. Até então, a cultura árabe e a Dança do Ventre eram pouco difundidas no país e materiais como vinis, VHS, roupas e acessórios eram comprados fora do país e comercializados nos centros de difusão da dança, como nas casas de chá e clubes sírio-libaneses.

Muitos profissionais da música árabe no Brasil contam que, até meados dos anos 70, não havia música árabe no Brasil, pois aqui não se produzia e nem se vendia material audiovisual relacionado a esta cultura. De acordo com Jorge Sabongi, proprietário da Casa de Chá Khan el Khalili, no início dos anos 70 havia alguns poucos restaurantes árabes como Bier Maza, Porta Aberta e Semíramis, que atualmente não existem mais. Eles contavam com algumas apresentações de Dança do Ventre e alguns músicos árabes, porém o público era composto basicamente por imigrantes das colônias árabes no Brasil, pois a cultura árabe não era muito popular nesta época. Os primeiros CDs produzidos no Brasil vieram da família de músicos Mouzayek, liderada pelo cantor e produtor Tony Mouzayek. A coleção de CDs intitulada “*Belly Dance Orient*” encontra-se atualmente em seu 41º volume e contém músicas árabes clássicas e folclóricas, dançadas por diversas bailarinas brasileiras. Estes CDs também são comercializadas no exterior.

A família Mouzayek veio da Síria na década de 70 e fixou moradia no Brasil, contribuindo, assim, para a divulgação da cultura árabe, principalmente da Dança do Ventre. Além de músicos, são proprietários de uma loja no centro de São Paulo, a Casa Árabe, que existe há mais de quarenta anos e onde se vendem diversos artigos para Dança do Ventre, como CDs, DVDs, roupas, acessórios, livros e instrumentos musicais. Um importante evento de Dança do Ventre que ocorre anualmente no país é o Mercado Persa. Ele ocorre na cidade de São Paulo desde 1995 e é caracterizado por promover muitas apresentações de dança oriental, sejam amadoras ou profissionais, e por vender diversos artigos especializados às suas praticantes.

Na década de 80, surgiram as primeiras bailarinas de Dança do Ventre brasileiras, que podem ser consideradas como a primeira geração de bailarinas profissionais no Brasil. Foram elas: Shahrazad, Samira, Rita, Selma, Mileidy e Zeina, que se apresentavam

nas principais casas de chás e clubes árabes do país. Posteriormente, na década de 90, Lulu Sabongi, atualmente Lulu from Brazil, se tornou a primeira professora de Dança do Ventre na casa de chá Kan El Kalili e colaborou com a difusão da dança no país, pois produziu diversos vídeos-aula, ensinando a prática da dança de uma forma bem didática, possibilitando a prática de qualquer aluna, mesmo que iniciante.

Na mesma época surgiu a rede de escolas Luxor, na cidade de São Paulo, gerenciada pela Samira Samia, que desde 1993 vem contribuindo enormemente para a difusão da Dança do Ventre no país. Por meio da criação de um curso de formação para iniciantes da prática da dança, composto por módulos de quatro meses, as praticantes recebem aulas práticas e teóricas e aprendem sobre as diversas modalidades e ritmos da dança. A rede Luxor também organiza Festas Árabes mensalmente além de eventos e de dança internacionais e excursões anuais ao Cairo.

Dessa forma, muito material audiovisual foi produzido, desde a década de 90, por conta da profusão da Dança do Ventre no Brasil. Mesmo assim, o acesso ao que acontecia no mundo da dança ainda estava restrito a vídeos e CDs comercializados nos grandes festivais das capitais do país e pouco conhecimento se tinha do que era produzido no exterior.

4.2.3. O Acesso à Dança do Ventre na Era Digital

Como vimos anteriormente, o acesso à dança ocorria basicamente com a ida a espetáculos de rua ou festivais, teatros e eventos específicos de apresentações. Materiais audiovisuais, como VHS e posteriormente DVDs, eram vendidos nos festivais ou em lojas especializadas.

A introdução de ferramentas virtuais como o YouTube rompe fundamentalmente com isso, já que passamos a poder assistir a espetáculos de dança produzidos em todo o mundo, sejam com artistas tradicionais famosos, nacionais e internacionais, sejam com grupos recém-formados e inovadores. Além disso, passa-se a ser possível fazer a recopilação de vídeos antigos de dançarinos das décadas de 20, 30, 40 e 50. Com a sua transformação de VHS para a Internet passam a fornecer uma fonte de pesquisa para estudantes da área, que curiosamente passam a ter maior acesso a este material cultural do que os próprios pesquisadores contemporâneos dos artistas destas épocas.

Fora a questão da acessibilidade ao material produzido, a evolução tecnológica tem influenciado o campo da dança no sentido de produção da arte. Bittencourt (2005) retrata como as mudanças nas tecnologias de comunicações têm interferido na vida do homem, com a ênfase na forma que o uso de linguagens como vídeos e computadores tem agregado valores aos espetáculos de dança. A autora toma como exemplos, as seguintes companhias de dança: a norte-americana Mercê Cunningham Dance Company, a francesa Magalie e Didier Mulleras Compagnie e a brasileira Grupo Cena 11 de Santa Catarina.

Bittencourt (op.cit.) mostra como a dança vem sendo influenciada pelo avanço tecnológico, analisa como este avanço modificou as percepções e capacidades de fruição dos espectadores, e discute como as ferramentas como vídeos e computadores estão criando novas linguagens relacionadas à dança. Segundo a autora, a tecnologia sempre esteve presente na dança dos palcos, haja vista a importância da iluminação e das aparelhagens de som, que dão um significado específico ao espetáculo apresentado, De fato, segundo a autora, a dança tem se desenvolvido em conjunto com a própria evolução tecnológica.

Bittencourt (op.cit.) contextualiza historicamente a relação entre dança e tecnologia, que teve como ponto de partida a Revolução Industrial, no século XVIII, que trouxe inúmeras transformações no contexto social, dentre elas a urbanização e a sociedade de consumo. Culturalmente, inclusive, somente quando os meios de comunicação de massa dos séculos XIX e XX ganharam espaço é que as “belas artes” e as “belas letras” foram perdendo o *status* social que tinham no século XVIII.

Santaella *apud* Bittencourt (2005):

“Santaella refere-se ao processo reprodutivo, resultante da Revolução Industrial, dizendo que este processo não é comparável a uma experiência que só foi inaugurada no século XX, em que bilhões de indivíduos estão expostos, cotidianamente, a um espectro de meios de massa. Nesse contexto, a dança que era uma arte de elite, foi sendo divulgada através da “cultura de massa”, havendo então um crescimento quanto ao número de apreciadores e consumidores. No Brasil, somente as pessoas com melhor nível econômico, social e cultural tinham acesso a espetáculos de dança. (BITTENCOURT, 2005, p. 3)

Bittencourt (2005) afirma que, após a Revolução Industrial, outra grande revolução foi a da microinformática, que permitiu a milhões de pessoas terem acesso a realidades jamais imaginadas. Sem sair de casa, o homem muda completamente a forma de se relacionar consigo e com os demais seres humanos, sim como com as máquinas, as ciências e as artes. A autora afirma que, muito embora as tecnologias tenham sempre causado impacto na forma como o homem vivencia as categorias de tempo e espaço, isto foi ainda mais marcante no que se refere à Internet e às tecnologias virtuais, e em particular no que se refere ao tempo presente. Assim como todas as demais inovações tecnológicas ao longo da história, a microeletrônica também representa um assombro para o homem, que busca se adaptar a esta nova realidade, porém sem estar livre dos conflitos trazidos por essas mudanças.

Por sua vez, as mudanças provocadas pelos avanços da era da tecnologia e da comunicação afetaram também a forma do homem ver, sentir e fruir a dança, uma vez que a evolução desta como a das demais artes (teatro, cinema, artes plásticas, música, etc.) está diretamente relacionada ao processo de crescimento e desenvolvimento humano.

O coreógrafo e bailarino norte-americano Merce Cunningham (1919-2009) é uma referência na pesquisa que busca compreender a relação entre dança e tecnologia. Cunningham começou a fazer trabalhos para a televisão na década de 60 e, posteriormente na década de 80, em parceria com Elliot Caplan, continuou desenvolvendo suas coreografias para vídeo.

Cunningham possuiu uma carreira intensa como bailarino de dança contemporânea, fundando a sua própria academia de dança aos 34 anos, a Merce Cunningham Dance Company. Após diversas turnês nos Estados Unidos, fez a sua primeira turnê internacional aos 45 anos e cinco anos depois assumiu a direção da Companhia de Dança Moderna de Nova York. Sua grande inovação foi trazer a dimensão do tempo presente e do acaso na dança, valorizando o momento e a liberdade de expressão dos bailarinos. Podendo variar desde a instrumental até a eletrônica, a música representava até então apenas um acompanhamento sonoro, não sendo selecionada em função da harmonia com o movimento dos bailarinos. Cunningham rompeu com isto, abrindo caminho para jovens coreógrafos e dando origem a duas tendências da dança moderna norte-americana: a *Nouvelle Dance* e a *Postmodern*.

O bailarino, ao completar setenta anos de idade, começou a desenvolver coreografias através do computador, ampliando suas possibilidades criadoras. Em entrevista a revista *Época*, Cunningham afirma que o uso do computador lhe permite não só desenvolver melhor suas ideias, como melhor transmiti-las aos bailarinos.

“ÉPOCA - Há mais de dez anos o senhor começou a usar um programa de computador para desenvolver coreografias. Isso não é uma heresia?
Cunningham - Talvez no passado, mas não agora. Com o computador, posso desenvolver mais claramente minhas ideias. Sempre foi um grande problema demonstrar o que queria, em especial agora, que tenho artrite e me canso facilmente. Como o computador mostra a passagem de um movimento para outro de maneira tátil, posso avançá-lo rapidamente ou vagorosamente. Isso me ajuda a ver o movimento sob nova perspectiva.

ÉPOCA - O senhor acredita que o computador vai alterar a dança?
Cunningham - Ao contrário do que sempre se filosofou, o uso de computador nas artes não criou uma grande revolução. O que aconteceu é que ganhamos uma ferramenta importante, que ajudou a ampliar as possibilidades. “O processo de *motion capture* pode ajudar tanto o diretor de *O Senhor dos Anéis* a criar um personagem fictício quanto tornar possível que eu crie movimentos sem cansar meus dançarinos”
REVISTA EPOCA (2004).

De acordo com Bittencourt (2005), a relação entre a dança e o computador se iniciou na década de 60. A partir daí foram criados os primeiros *softwares* para notação do movimento, composição coreográfica e análise dos movimentos. Segundo a pesquisadora, Cunningham, mais uma vez, surge como um pioneiro ao utilizar um *software* chamado *LifeForms* como ferramenta para composição de movimentos coreográficos em 1966. O mesmo foi desenvolvido pelo departamento de Dança e Ciência da Simon Fraser University.

Em sua turnê pelo Brasil em 2004, Cunningham apresentou uma obra de coreografia virtual na qual o movimento, e não a aparência física dos bailarinos foi transportada para imagens digitais. O espetáculo foi executado em parceria com Paul

Kaiser e Shelley Eshkar e se chamava BIPED.¹⁴ O mesmo foi uma representação da exploração de possibilidades que um cenário pode ter dentro das tecnologias de animação em captura de movimentos.

“É importante ressaltar que sem a parceria de artistas da dança e cientistas ou “artistas das máquinas”, unindo forças com os patrocinadores, esta obra (BIPED), ficaria inviável.” (BITTENCOURT, 2005, p. 6)

Atualmente existe uma série de companhias de dança que trabalha com este conceito de interação entre o movimento e o computador desenvolvido por Cunningham. A videodança é uma iniciativa que surgiu no início dos anos 70 e trabalha com a montagem de coreografias em parceria com recursos virtuais, mais especificamente uma câmera de vídeo, que posteriormente transmite a gravação para o computador, permitindo, assim, a edição e utilização de outros recursos virtuais e de som.

Uma característica desta expressão artística é a interação entre câmera e movimento, quando o vídeo deixa de ser apenas um instrumento utilitário e passa a ser parte componente de uma criação. Um dos percussores desta criação foi novamente Cunningham, que em parceria com Charles Atlas, criou sua primeira videodança *Westbeth*, lançada em 1975. *Westbeth* é uma colagem audiovisual de seis partes e foi baseada na concepção de que a televisão modifica a nossa relação com o tempo e a nossa forma de olhar. Contudo, a diferença entre uma videodança e a reprodução audiovisual de uma dança é que, na primeira, o artista se apropria da mídia utilizada a partir de seus valores estéticos e poéticos. Neste caso, o uso do vídeo passa a ser um componente artístico.

O desenvolvimento da videodança pode ser compreendido pela evolução tecnológica em nossa sociedade e pelo fácil acesso a computadores, Internet e meios de comunicação. Assim, a videodança representa a interdisciplinaridade entre diferentes linguagens artísticas, o que se torna cada vez mais evidente na contemporaneidade, como por exemplo, a interação entre arte, a dança, o teatro e o cinema.

Segundo Spanghero (2003), a terminologia videodança engloba três tipos de prática. O primeiro tipo seria o registro audiovisual de uma dança realizada em um estúdio

¹⁴Este trabalho foi parcialmente custeado pelo Nacional Dance Residency Program, um programa mantido pelo The Pew Charitable Trusts e administrado pela New York Foundation for The Arts.

ou palco, onde a câmera registra ângulos que o espectador não observaria da plateia. Nesta prática, no entanto, a dança não sofre modificações significativas. O segundo tipo é a interação entre dança e imagem por meio da adaptação de uma coreografia para o computador. Por fim, o terceiro tipo seria a dança concebida especialmente para a tela. Tal recurso é chamado de *screen choreography* e sua *performance* virtual está carregada de simbolismos que agregam novos conceitos à noção de corpo, tempo e espaço, tudo isto em interação com o olhar do telespectador. Existe, ainda, uma série de subcategorias da videodança como a experimental, a narrativa, a comercial, os videogames, e as webdanças. Todas elas são vistas quase sempre em plataformas de mídias para o cinema, animações e comerciais de televisão.

A videodança tem utilizado os avanços da tecnologia digital para tornar acessível o desenvolvimento e divulgação de artistas independentes. Atualmente, existem diversos festivais de videodança no mundo todo como é o caso do San Francisco Dance Film Festival, que organiza anualmente apresentações de videodanças, *workshops* de filmagem e produção, palestras de representantes de universidades e escolas de dança, com o foco na *performance* direcionada à tela.

De acordo com Spanghero:

"Como na prática anterior, o que interessa primordialmente é que a câmera dance com o bailarino e que o bailarino se coloque no espaço e no tempo da câmara, no olhar da câmera. Quando a dança é captada pelo olho da imagem, ela ganha outra existência. Na realidade, este jogo adaptativo permite o florescimento de novas práticas para a dança e a modificação do corpo."(SPANGHERO, p. 38, 2003)

No Brasil, as primeiras interações entre dança e tecnologia remontam às experiências da bailarina Analívia Cordeiro, nos anos 70. A bailarina foi pioneira ao estabelecer a relação interativa entre a tecnologia e o movimento, criando coreografias exclusivas para a câmera, sem que tenham passado anteriormente por um palco. Analívia criou um livro-vídeo que mostra coreografias feitas por computador, videodanças e ainda,

uma demonstração do “Nota-Anna”, um *software* de notação para visualização do movimento.¹⁵

O Grupo Cena 11 de Santa Catarina, dirigido por Alejandro Ahmed, é uma referência da evolução da dança em interação com a tecnologia. Em 1994, o grupo apresentou um inovador espetáculo, chamado Respostas sobre Dor, utilizando linguagens tais como: histórias em quadrinhos, poesias, músicas em cena, vídeos, próteses e máquinas. Suas coreografias eram compostas basicamente de Ballet Clássico, Jazz e movimentos de risco, como quedas, paradas de mão e encaixes corporais arriscados. Estes encaixes foram aprimorados ao decorrer do desenvolvimento do grupo.

Em 1997, O Grupo Cena 11 lançou o espetáculo “In Perfeito”, trazendo à luz a concepção do homem-máquina, que seria um mutante decorrente da sua relação com as tecnologias pós-modernas. Com a utilização de vídeos, óculos, microfones e próteses nos corpos dos bailarinos, o espetáculo trazia o questionamento da fusão ocorrida entre o homem e a tecnologia, tornando visível a mudança da linguagem corporal através da dança readaptada às novas mídias.

Em 2002, o Grupo Cena 11 apostou na interação com o público e na utilização de robôs no palco junto com as bailarinas no espetáculo *SKR Procedimento 1*. Este espetáculo fez referência à “caixa de Skinner”, instrumento este criado para estudar animais em laboratório, que serviria de base ao estudo do comportamento humano. Os robôs, que se moviam por controle remoto controlando o espaço dos intérpretes, questionavam “quem era o sujeito” e “quem era o objeto”. Este projeto levou o Grupo Cena 11 a estabelecer uma parceria com a Universidade Federal de Santa Catarina.

De acordo com Spanghero:

“Vídeos, slides, movimentos, músicas, próteses: não há economia na hora de chamar a atenção. E as palavras interface, videogame, videoclipe – em geral associadas a computadores e televisões – ganham fisicalidade, como se o palco fosse uma terceira dimensão e os bailarinos, holografias. Sim, eles não parecem gente: são pós-humanos.” (SPANGHERO, 2003, p. 91)

¹⁵O livro se chama “Nota-Anna – A Escrita do Corpo Baseada no Método Laban”, editado em 1998.

Esta abordagem foi anteriormente discutida neste capítulo com a apresentação da teoria do ciborgue de Haraway. Vemos, que, desta forma, a concepção de homem-máquina abrange todas as esferas do homem contemporâneo, pois a tecnologia evolui juntamente com o desenvolvimento humano e engloba tanto a esfera social, quanto a individual, se refletindo no campo artístico e em qualquer área do conhecimento, como podemos observar com estes exemplos.

Segundo Bittencourt:

“Os corpos do Grupo Cena 11 misturam gente com criaturas virtuais: são peças artificiais como as próteses que tornam seus corpos mais altos, mais fortes, assimétricos, amplificados e lhes garantem superpoderes para a dança ser feita. Os superpoderes são como os corpos dos videogames. E os bailarinos parecem “passar de fase” como em um jogo. Mas a maior e mais sutil violência é de vigiar e ser vigiado, manipular e ser manipulado. O “Big Brother” já estava sendo questionado em 2000, através da dança do Grupo Cena 11.” (BITTENCOURT, 2005, p. 8)

A autora ressalva ser necessário filtrar a explosão de informações que vem da rede, já que “qualquer pessoa pode fazer um trabalho pirotécnico de tecnologia dizendo ser trabalho de dança.” (Bittencourt, 2005, p.9) Segundo a autora, as interações entre dança e tecnologia trazem a convergência das categorias corpo-tempo-espaco em um processo em que as diferentes categorias se encontram sem perder o seu contorno próprio. Segundo a autora, chegará o momento em que o espectador poderá escolher o modo como deseja fruir a dança, decidindo se quer ver, ouvir ou participar *online*, seja por meio de ideias gráficas ou mesmo da tela do computador.

Sendo assim, Bittencourt (2005) acredita que a democratização da captura do movimento poderá abrir novas possibilidades para o ensino da dança, uma vez que os instrumentos tendem a se multiplicar e evoluir, tornando-se cada vez mais acessíveis. Como exemplo, a autora cita o caso de um robô criado no Japão, em 2005, com a finalidade de reproduzir os movimentos de danças tradicionais japonesas para que estas não se percam ao longo do tempo. A autora prediz que, no futuro, a dança poderá estar também em redes celulares, em *softwares* 3D de fisiologia, de anatomia, de cinestesia e de biodinâmica e quem sabe, em jogos educativos, fazendo com que as crianças (re) inventem o movimento, dançando com holografias e outras novidades.

Menicacci (2004) *apud* Bittencourt (op. cit.):¹⁶

“A identidade não é apenas o que você herdou, mas o que você faz, como você se transforma, como você se comporta; o jeito que você arruma o cabelo, que você atua. O corpo não é mais uma forma, mas um ciclo de formações. Tudo o que você faz torna-se o seu corpo. Então, existe um *loop* entre ação e forma, todo gesto está inventando um novo corpo e a tecnologia é uma maneira de sentir diferente, de construir um novo gesto, um novo corpo e também de construir um novo mundo. (...) E não temos que ter medo porque podemos construir um novo corpo, uma nova identidade. Podemos construir um novo caminho e usá-lo não apenas da maneira passiva que a televisão propõe, mas como uma ferramenta para construir um novo mundo, uma nova percepção. Para mim, o centro de tudo é a percepção, o significado que você dá para o que você vê. Identidade é uma performance, temos milhares delas”. (BITTENCOURT, 2005)

No Rio de Janeiro acontece anualmente o festival Dança em Foco que se encontra na sua décima quarta edição e conta com a participação de produtores nacionais e internacionais na área. O evento é patrocinado pela Secretaria Municipal de Cultura e conta com a Mostra Internacional de Videodança, na qual são selecionadas obras de artistas de diversos países. O evento também oferece palestras e aulas práticas, o *masterclass*, que se trata de uma oficina gratuita em videodança. O Itaú Cultural também patrocina esta vertente artística e, em parceria com o British Council, promove o evento Ciclo de Videodança Itaú Cultural, com exposições de vídeos e palestras em várias cidades brasileiras.

Roncari (2012) investiga as formas de conceber a videodança como um caráter coletivo de criação. Por meio de um processo lúdico de virtualização, a autora compreende cada modalidade como um espaço de criação de corpos híbridos que se “desterritorializam” e “reterritorializam” ao incorporarem diversas linguagens artísticas.

Segundo a autora, a videodança cria uma concepção de corpo híbrida, por meio da interiorização de outras expressões artísticas. Assim, a concepção de corpo e câmera,

¹⁶Antonio Menicacci é um doutor no uso de tecnologia digital para o ensino da dança. Bittencourt o cita baseado em uma entrevista dada a Deborah Rocha. Encontra-se no site www.idanca.net

ao permitir a compreensão de um corpo carregado de tecnologia, ressignifica o conceito de corpo.

“O vídeo determina as possibilidades de criação de imagem em videodança. Tal como acontece à imagem manipulada habilmente pela vídeo-arte, na videodança vigora a conduta experimental e a desconstrução, encarando a imagem em sua opacidade e em sua fragmentação. Mas agora estabelece-se uma simbiose profunda com a dança e o movimento”. (RONCARI, 2012, p. 4)

Outro exemplo interessante é o *Flash Mob*, um movimento que se caracteriza pela reunião de pessoas organizadas geralmente por meio de comunicações digitais. São aglomerações instantâneas de pessoas em determinado lugar para realizar ações inusitadas previamente combinadas nas redes sociais. Estas ações podem ser de cunho político ou artístico, podem ser coreografadas ou até mesmo feitas por mero entretenimento. Estes são os casos, por exemplo, do *Flash Mob “pillow fight”* que vem sendo realizado em diversas cidades ao redor do mundo e do *Subway Party*, em Nova Iorque, que consiste na aglomeração de pessoas no metrô a fim de “descontrair” as que voltam do trabalho na hora do *rush*.

Este movimento se caracteriza por ser uma intervenção pública e geralmente se iniciar com apenas uma pessoa. Esta realiza determinado movimento corporal e é seguida de outras que vão se aglomerando até formarem um grupo. Comparando com outras manifestações políticas ou reivindicações sociais, o *Flash Mob* possui a vantagem de dificultar a ação repressiva das autoridades devido a sua rápida dispersão. Esta vertente do movimento é conhecida como “*Smart Mob*” e tem se mostrado bastante eficaz. O engajamento de uma multidão em uma atitude inusitada chama a atenção para a causa do protesto e desperta uma curiosidade maior do que as greves e manifestações, talvez pelo seu caráter muitas vezes humorístico, fazendo com que um grande número de pessoas se familiarize com o motivo da reivindicação.

Todas essas manifestações artísticas refletem a influência das tecnologias e dos meios de comunicação na cultura contemporânea. O seguinte tópico irá abordar a influência das novas mídias na propagação e na construção de novas “Danças do Ventre”,

a partir das inovadoras fusões da dança com diferentes vertentes artísticas e linguagens corporais, na sociedade em rede contemporânea.

4.3 O Movimento Infinito: Novas Fusões

“Este mundo ambíguo e multivocal torna cada vez mais difícil conceber a diversidade humana como culturas independentes, delimitadas e inscritas. A diferença é um efeito de sincretismo inventivo.”
(CLIFFORD, 2012, p. 19)

Analisarei a seguir o meu trabalho de campo realizado nos principais espaços de atuação da Dança do Ventre no Rio de Janeiro, tendo em vista as novidades que estão sendo produzidas na dança, caracterizando as modalidades e novas fusões que apresentarei a seguir.

Atualmente, existem cinco espaços no Rio de Janeiro que trabalham com apresentações de Dança do Ventre regularmente. O restaurante árabe Al Khayam, no Centro, o restaurante árabe Amir, em Copacabana, o clube Monte Líbano, na Lagoa, o restaurante Baghdah em Copacabana e o restaurante Árabe Beduíno, no Centro.

O primeiro restaurante que visitei foi o Amir, localizado na Rua Ronald de Carvalho, 55 em Copacabana. Com dezesseis anos de atuação é um dos mais tradicionais restaurantes árabes da cidade e conta com apresentações semanais de Dança do Ventre, todas as sextas-feiras a partir das 21h30min, gerenciadas pela bailarina Sarah Caldas. Além de professora de dança, Sarah é advogada e, juntamente com as apresentações no restaurante Amir, também administra apresentações de Dança do Ventre no clube Monte Líbano, na Lagoa, onde dança há sete anos.¹⁷

Em entrevista, Sarah Caldas revelou que a estrutura dos restaurantes não é muito boa, já que não possuem camarins e iluminação adequada. Segundo ela, no clube Monte Líbano, a estrutura é impecável e existe uma maior pedida para as músicas árabes clássicas, que são as suas preferidas. Já nos restaurantes, devido a crescente demanda de público estrangeiro, o repertório é direcionado para músicas modernas e animadas.

¹⁷Infelizmente, apesar do convite amistoso da bailarina Sarah Caldas, não tive a oportunidade de conhecer o seu trabalho no Clube Monte Líbano, na Lagoa, Rio de Janeiro.

Segundo ela, as bailarinas atuais se apresentam com um ótimo padrão de qualidade e suas preferidas são as paulistanas. Sarah trabalhou na televisão, em programas de TV e na novela da Rede Globo “O clone”, de temática árabe. Segundo ela, a novela deu um grande retorno à Dança do Ventre já que, em seu caso particular, chegou a ter por volta de trinta alunas por turma. Ao responder sobre seu trabalho, a bailarina o definiu como: “O meu trabalho é mais estético, de produção, show e acabou. Mas existem outros tipos de professoras, com um trabalho mais místico, terapêutico.”

O restaurante Amir conta com dois ambientes, um externo e um interno. As apresentações de Dança do Ventre acontecem na parte interna do restaurante que é decorada com tecidos em todo o teto, nas cores vermelha, laranja, telha, verde e azul escuro. Possui iluminação baixa, com diversas luminárias no estilo oriental, que climatizam o estilo árabe do restaurante, além de azulejos turcos, tecidos bordados e quadros de bailarinas egípcias e ciganas. No andar de cima localiza-se a cozinha e o espaço onde dançam as bailarinas, que transitam por entre as mesas do restaurante. Potes gigantes de vidro recheados de temperos como pimentas e outras especiarias contribuem para a decoração do ambiente, juntamente com os tradicionais narguilés e instrumentos árabes, como o daff (pandeiro) e o derbak, que é um instrumento percussivo semelhante ao atabaque brasileiro, ambos pendurados na parede.

As danças da noite tiveram dois blocos e começaram pontualmente. A primeira dança do primeiro bloco foi com a bailarina convidada Bianca Zumarrad. A bailarina interpretou uma dança clássica com o uso da espada. Os passos seguiam o estilo clássico da Dança do Ventre, com giros e ondulações de quadris acompanhados pelos movimentos da espada, que era equilibrada em partes do corpo da bailarina como braços, tronco e quadril. Sua *performance* foi introspectiva, desferindo pouco ou nenhum olhar direcionado ao público. Sua indumentária também estava no estilo clássico com bustiê, cinturão e saia comprida e a bailarina usava uma sapatilha preta.

A segunda dança foi realizada pela bailarina Sarah Caldas, que usava um vestido longo bordado com pedraria e salto alto. Sarah dançou uma música clássica acompanhada pelo ritmo do instrumento snuj (címbalos de metal colocados na ponta dos dedos). A dança contou com movimentos clássicos, ondulatórios, com bastante foco nos quadris, ressaltando a influência do Ballet Clássico e do Jazz presentes neste estilo, com bastante giro e movimento de pernas.

A terceira dança foi uma dança com véu, também no estilo clássico, realizada por Bianca. Nesta apresentação, a bailarina explorou uma maior interação com o público por meio do olhar e de sorrisos. Por sua vez, o público respondia de maneiras diversas: algumas mulheres acompanhavam dançando, enquanto outras pessoas apenas olhavam. A música contou com ritmos folclóricos que foram interpretados pela bailarina com movimentos específicos do Said (ritmo folclórico), como saltos e palmas.

A bailarina Sarah Caldas fechou o primeiro bloco. Usando um véu de seda, a bailarina dançou uma música clássica animada pelo som de diversos instrumentos melódicos e percussivos, que eram acompanhados pelos movimentos do corpo da bailarina, ora ondulatórios, com foco no quadril e nas mãos, ora percussivos, com o foco no quadril e nos ombros, conforme pedia a música. Nos momentos de maior animação da música, com os instrumentos percussivos, o público acompanhava o ritmo com palmas, muitas vezes induzidas pela própria bailarina, como é hábito ocorrer na Dança do Ventre.

Após esse momento houve um intervalo de trinta minutos antes da entrada das bailarinas para o segundo bloco. Neste momento, as bailarinas se dirigiram ao vestuário para trocar de roupa para a próxima apresentação.

A primeira dança do segundo bloco foi uma música clássica com um solo de derbak ao final da música, realizada pela bailarina Bianca. Neste segundo momento, a bailarina apresentou uma roupa mais moderna, com bastante brilho e pedraria e longas fendas na saia justa ao corpo.

A segunda dança deste bloco foi uma música clássica melódica realizada por Sarah. Contudo, ao final da música e como elemento surpresa, um músico que estava sentado na mesa do canto começou a tocar o derbak, que era acompanhado pela bailarina com movimentos rítmicos de quadril e ombros. Os dois interagiam descontraidamente trocando sorrisos e contagiando o público que batia palmas nas mesas. O derbakista também interagia com o público gritando algumas palavras em árabe que animavam o público e a bailarina, seguidos de um aumento na velocidade do ritmo percussivo e das palmas. Vale dizer que o solo de derbak é uma modalidade clássica na Dança do Ventre, que se caracteriza pela interação derbakista-bailarina, onde esta demonstra habilidade e precisão nos movimentos corporais acompanhados pela mudança de ritmos percussivos, que podem transitar por diversos ritmos árabes como, por exemplo, o Said e o Soudi, além do clássico tilintar de dedos. Neste caso, a bailarina o acompanha com o movimento

‘shimmie’ que, por sua vez, se trata de um tremido de quadril ou ombros, que pode ser acelerado ou lento, de acordo com desenvolver da percussão.

A terceira apresentação do segundo bloco foi uma música moderna que mesclava elementos da música árabe com o Tango Argentino. Foi interpretada pela bailarina Bianca e esta foi a primeira dança com elementos modernos realizada nesta noite. A música possuía elementos eletrônicos e a bailarina fez uma interpretação que mesclou movimentos ao mesmo tempo, fortes e delicados. A sinuosidade das mãos e dos braços remetiam aos elementos árabes presentes na música, enquanto que as expressões faciais marcantes e movimentos fortes de cabeça e pernas remeteram à representação do tango. Este estava também presente na música, que era cantada em espanhol, porém com melodias árabes. A dança se caracterizou por ter um impacto maior no contato visual com o público, o que simboliza também o caráter dramático e intenso do Tango Argentino.

É interessante observar que, assim como já mencionado anteriormente no capítulo três, a fusão Dança do Ventre-Tango já havia sido observada no primeiro Festival Tribes Brasil, no Rio de Janeiro, que é um festival de Dança Tribal no qual se apresentaram diversas fusões desta modalidade com outras linguagens artísticas. Desde então, devido à liberdade do gênero, diversas bailarinas de Dança do Ventre Clássica têm se espelhado nesta tendência e apresentado novidades ao mesclar a dança clássica com elementos e músicas de diversas outras danças.

A última dança da noite foi uma música árabe moderna, com elementos eletrônicos, na qual duas bailarinas dançaram e interagiram com o público, convidando-o para a pista de dança. Este é um hábito comum ao final de apresentações de Dança do Ventre, principalmente em festas e restaurantes. Neste caso, não existe o elemento “palco” a produzir uma separação entre artista-espectador. As bailarinas estão no mesmo plano que o público, sendo comum que elas convidem as pessoas a participarem, chamando-as por meio de movimentos de mãos e ensinando movimentos da dança.

Acredito que este hábito de interagir com o público esteja relacionado ao caráter festivo da cultura árabe e da Dança do Ventre Clássica, uma vez que na Dança Tribal, por exemplo, raramente observamos esta prática entre as bailarinas, que, maioria das vezes, apresentam-se no palco em festivais ou eventos específicos e não em restaurantes, como é uma prática comum na Dança do Ventre Clássica.

O seguinte restaurante visitado foi o Al Khayam, que se localiza na Rua do Ouvidor, 16 – Centro do Rio de Janeiro. O nome do restaurante é uma homenagem ao poeta persa Omar Al Khayam. O restaurante, sob a direção de Moufid Hassan, deu início a suas atividades em 2001, no Leblon, e, em 2004, teve sua sede transferida para o “Corredor Cultural” do centro do Rio de Janeiro. O cardápio oferece pratos e especiarias da culinária árabe e a restaurante conta com apresentações quinzenais de Dança do Ventre, sempre nas segundas e últimas sextas-feiras de cada mês, a partir das 20h, gerenciadas pela bailarina Jhade Sharif.

Jhade é campeã nacional de Dança Tribal, tendo produzido e dirigido inúmeros *shows* de Dança do Ventre no Rio de Janeiro, além de aulas e *workshops*, além de ter criado o Asmahan Studio de Dança do Ventre, localizado na Rua Avenida Rio Branco, 277, 301 D e C, Cinelândia.

O restaurante é pequeno e possui um estreito *hall* na entrada por entre as mesas, além de um corredor lateral com um espelho ao fundo, por onde transitam as bailarinas em suas apresentações. As paredes são vermelhas e amarelas, com quadros temáticos de bailarinas e paisagens do Oriente Médio. Além das mesas, há um pequeno espaço com narguilés e almofadas no estilo oriental, e um bar ao lado da cozinha. O público consiste basicamente de executivos voltando do trabalho, família e amigos das bailarinas.

As apresentações da noite foram realizadas pelo grupo de professoras e alunas da escola Asmahan, contando com oito bailarinas. As três primeiras apresentações foram de alunas da escola. A primeira dançou uma dança clássica, com instrumentos melódicos e um solo de derbak ao final da música. A bailarina usava um traje clássico, porém com elementos de metais que faziam referência à Dança Tribal. A segunda foi uma dança moderna realizada por outra aluna, que usava uma roupa preta clássica, com brilhos. A terceira aluna dançou uma música folclórica no ritmo Said e portava um vestido bordado preto com dourado, específico para dança folclórica.

A quarta apresentação foi de Rhada Naschpitz, professora de Dança Tribal do estilo Gothic Fusion, uma vertente que mescla elementos da Dança Tribal com o estilo gótico. Sua indumentária era bastante distinta, com muitos metais e correntes na cor preta. A professora interpretou uma versão da música *I put a spell on you*, que é uma balada *blues* escrita por Jaw Hawkins.

A quinta dança foi da professora de Dança Tribal Aline Muhana, que apresentou uma versão bem típica desta modalidade, com traje específico, caracterizado por uma calça de pantalona, uma saia rodada por cima, um bustiê e flores no cabelo. Aline dançou com zills, que é um instrumento semelhante ao snuj árabe, acompanhando as batidas da música.

A sexta dança foi uma música moderna com percussões aceleradas interpretadas pela bailarina norte-americana Rafaela de La Fuente, que estava dando aulas temporariamente na Academia Ashmahan. A bailarina demonstrou ter um domínio muito preciso e surpreendente ao acompanhar uma música tão rápida, alternando movimentos de braço, tronco, seios, ombro, cabeça e quadril. Ela portava um traje misto da Dança do Ventre Clássica com elementos da Dança Tribal e utilizava movimentos de *Break Dance* na sua *performance*.

A sétima dança foi uma interpretação da música pop *Happy*, de Pharrel Williams, grande sucesso musical que recebeu o Oscar de “Melhor Canção Original em 2014. A bailarina utilizou um traje preto clássico. A seguinte dança concluiu o espetáculo, quando, ao som de uma música árabe moderna, Pharrel teve a companhia de todas as demais bailarinas que dançavam e interagem com o público, convidando-o a dançar.

Após o espetáculo, tive a oportunidade de conversar com a fotógrafa Morena Santos, que estava trabalhando no evento e se mostrou muito solícita e animada com o tema da minha pesquisa. Morena começou a profissão como produtora de redes sociais e em seguida foi se interessando por fotografia. Sua curiosidade pela Dança do Ventre partiu da atração que sentiu pela dança ao conhecê-la na novela “o Clone”. Morena iniciou a prática como terapia ocupacional e, segundo ela, por ser muito comunicativa, acabou sendo contratada para ser a fotógrafa da escola Asmahan. Contou que viaja sempre com o grupo de bailarinas, cobrindo festivais de dança em várias cidades do país.

Segundo a fotógrafa, é a simpatia da bailarina que traz público ao restaurante e quanto maior a diversidade de bailarinas, mais diversificado é o público. Ou seja, se o espetáculo contar com outras modalidades além da Dança do Ventre no estilo Clássico, como foi o caso do show desta noite, que teve Tribal, Tribal Fusion, dança folclórica entre outras, maior será o número de visitantes, pois agrada a muitos gostos diferentes. Morena revelou que o dono do Al Khayam não se preocupa com o estereótipo da bailarina ou que tenha o padrão de qualidade da casa de chá paulistana Kan El Khalili, por exemplo.

Seja a bailarina magra, bonita ou alta, o dono não faz questão, valorizando mais a simpatia da bailarina, pois isto cativa o público, atrai mais pessoas e com isso, mais consumidores.

Ao ser questionada sobre qual seria a relação da prática da Dança do Ventre com os movimentos sociais atuais em prol dos direitos da mulher na atualidade, Morena conta que todas as bailarinas, em algum momento de sua carreira, provavelmente já ouviram comentários machistas a respeito da dança, como a clássica pergunta: “Você faz Dança do Ventre para dançar para o seu marido”? E, a respeito desta problemática, Morena revela que mesmo as mulheres que iniciam na Dança do Ventre com esta perspectiva, com o tempo sofrem uma transformação e começam a se encontrar. Segunda ela, a dança “é uma prática muito íntima que promove o encontro da mulher com o seu interior e com o tempo elas passam a dançar para si mesmas”.

A fotógrafa também revelou também que a Carol, que é uma das bailarinas que se apresentou, atua como “a feminista do grupo”, pois ela participa de ações sociais e sempre discute essas questões com o grupo. Porém, a relação com o empoderamento feminino depende muito da escola e da postura das profissionais da área, pois segundo Morena, existe muita divulgação “errada” a respeito da Dança do Ventre, como é o caso das professoras que falam que a dança emagrece e dão aula de lambaeróbica com música árabe dizendo se tratar da Dança do Ventre. Em suas palavras, “uma coisa é o discurso e outra coisa é a prática, pois a professora pode ter um lindo discurso a respeito do empoderamento da mulher, mas sua prática em sala de aula não condizer com ele.”

Morena citou a bailarina egípcia Dina como um exemplo do “empoderamento” feminino na Dança do Ventre. Para a fotógrafa, Dina é uma “bailarina de resistência”, pois já foi presa diversas vezes ao expressar sua arte no Egito. É uma das poucas bailarinas egípcias famosas que ainda exercem a profissão nos principais hotéis e cruzeiros do Cairo. Dina é mestra em Filosofia e escreveu uma autobiografia em 2011 intitulada *Huriati Fi Al Haqa*, traduzida em francês como *Ma liberte de danseur*, na qual relata o preconceito que sofreu de seu pai e da sociedade egípcia quando se tornou uma bailarina famosa. Ao falar sobre como a sociedade egípcia vê a bailarina de Dança do Ventre, Dina relata que essa atividade é muito mal vista e inclusive existe uma expressão em árabe “*ibn el raqa’sa*”, significando “filho de bailarina”, que é carregada de desprezo, sendo equivalente a expressão “filho da puta” em português.

A respeito da profissão de bailarina no Egito, Dina afirma que, para os egípcios, as bailarinas são devoradoras de homens, destruidoras de lares e prostitutas. Elas são o mal, o haram, o pecado incarnado, só porque elas dançam. Dina (2011) apud Lalitha:¹⁸

"Por longas horas eu li o Corão. O que eu acho que é haram, pecado, é roubar, usurpar os bens dos outros. Não ganhar o seu dinheiro com o seu esforço, com o suor do seu rosto. Mas eu acredito ainda mais que haram é julgar os outros. Quem somos nós para julgar os outros? Somente Allah pode julgar. Dançar é um dom de Deus." "A liberdade custa caro. Minha vida é uma guerra, todo dia recomeçada." (DINA, 2011)

De acordo com a fotógrafa Morena, o *American Tribal Style* surgiu nos anos 80 como uma ressignificação do “empoderamento” da mulher dentro da dança. O *American Tribal Style* confronta o estereótipo da mulher que “dançava para o seu marido”.

Ao iniciar a conversa sobre o estilo Tribal, Morena convidou à nossa mesa a professora de Dança Tribal da escola Asmahan, Aline Muhana, que estava na mesa em frente jantando e conversando com as demais bailarinas do grupo. Aline revelou que a primeira manifestação do *American Tribal Style* foi com a iniciativa de Jamila Salimpour e sua trupe Bal Anat (A dança da Deusa Mãe) que introduziu diversos elementos de danças tribais do Norte da África e do Mediterrâneo Oriental na Dança do Ventre Clássica.

Aline afirmou ainda que, por ter sido membro do *Ringling Brothers Circus*, incluiu também diversas modalidades circenses em seus espetáculos, como a introdução da dança com a espada e a serpente, além de números de mágica. Este show inspirou uma série de bailarinos norte-americanos e a partir deste cenário, abriu caminho para o aumento da popularidade do gênero *Belly Dance Tribal*. Dez anos mais tarde, em San Francisco (Califórnia), Carolena Nericcio daria início ao grupo *Fat Chance Belly Dance*, que posteriormente receberia a nomenclatura *American Tribal Style* ao introduzir o seu método de Improvisação Coordenada.

Segundo Aline, este estilo é universal, pois a Improvisação Coordenada permite criar um sentimento de inclusão a um grupo, já que uma bailarina de qualquer

¹⁸O livro possui apenas a tradução em francês e a seguinte passagem foi retirada da tradução feita pela bailarina Lalitha em seu blog <http://ventredanca.blogspot.com.br/>. Ver também fotos em anexo. Imagens 13 e 14.

nacionalidade pode dançar. Para isto, basta que ela tenha conhecimento prévio da sequência de movimentos, que irá ser acionada por meio de um sinal-chave feito pela líder do grupo. De acordo com Aline, “no *American Tribal Style* você não precisa falar a língua para dançar junto.”

A modalidade *American Tribal Style*, por ser mais fechada a ter contornos próprios, difere-se do *Belly Fusion*, que permite a fusão da Dança do Ventre Clássica com linguagens de outras danças, e do *Tribal Fusion*, que apresenta fusões do estilo Tribal com outros elementos artísticos.

O *American Tribal Style* possui os seus combos de movimentos que são conhecidos por qualquer praticante do gênero. Como exemplo, nós temos o Sister Studio, um curso de formação de professores de *American Tribal Style*, que segue o estilo desenvolvido por Carolena Nericcio, localizado em San Francisco. A equipe de bailarinos oferece *workshops* em diversos países, além de aulas *online*. De acordo com Aline, o estilo propicia uma aglomeração universal, pois, em suas palavras, “as tribalescas dançam em grupo porque em grupo somos todas mais fortes sempre.”

Após ter assistido todos os espetáculos e realizado as entrevistas, pude notar que as transformações ocorridas na Dança do Ventre, que vão desde o seu estilo clássico até as novas vertentes que permitem fusões, estão diretamente relacionadas com o movimento de afirmação da liberdade da mulher em nossa sociedade e da sua identidade enquanto bailarina e mulher autônoma.

Concomitantemente a este movimento, temos as inovações dos meios de comunicação que facilitam não só a articulação entre as bailarinas, como também o contato com a arte que está sendo produzida ao redor do mundo. Este processo gera um intercâmbio multicultural que influencia a performance das bailarinas, dando um novo sentido à dança, de acordo com a sua cultura e individualidade.

O seguinte tópico irá abordar algumas tendências que acontecem na Dança do Ventre da contemporaneidade, ressignificada através da sociedade em rede.

4.3.1. Ressignificando a dança: estilos da Dança do Ventre na contemporaneidade

Notamos que os avanços tecnológicos influenciaram grandemente a difusão e a produção da dança na contemporaneidade, abrindo espaço para o movimento de mescla

entre diferentes categorias e linguagens corporais advindas de diversas culturas. Na Dança do Ventre este processo de mescla é conhecido como *Belly Fusion*, que seriam as fusões realizadas entre o estilo Clássico e outra modalidade escolhida pela bailarina, ou *Tribal Fusion*, que segue a mesma característica de mescla, porém mantendo como base o estilo Tribal.

A ideia de fusão pode ser entendida como um processo de produção cultural a partir da troca e interação entre as danças envolvidas. Neste processo, a tradução das danças para a forma-familiar, ou para a dança que se toma como base, representa um caráter híbrido de assimilação de semelhanças e diferenças, traduzidas em movimentos ricos de significados culturais e de expressões individuais. Esta troca foi muito facilitada com as novas ferramentas de mídia, como o site YouTube, por exemplo, que permite a visualização de vídeos profissionais e amadores produzidos por bailarinas de todo o mundo, em diferentes épocas.

De acordo com Burke (2006), a partir das relações entre as instituições e as pessoas, os processos de hibridismo ocasionados pelas misturas podem ser observados na música, na religião, na linguagem, no esporte e nas festividades. O autor destaca ainda que é possível perceber características de inovações, efeitos equivalentes e assimilações que representam uma total recusa à imitação pura e simples. Ao falar das reações aos processos hibridizadores, Burke (op. cit.) indaga o seguinte: “a troca é uma consequência dos encontros: mas quais são as consequências da troca?” (2006, p. 77). A resposta à indagação, segundo o autor, pode ser descrita em quatro principais reações: a aceitação, a rejeição, a segregação e a adaptação.

Estas diversas reações podem ser observadas nos principais espaços de produção e discussão a respeito da Dança do Ventre na contemporaneidade. Existe um número grande de profissionais que tenta afirmar a dança enquanto uma arte “essencialmente egípcia” e com isso, ignora ou rejeita as novas fusões que estão surgindo ao redor do mundo, impulsionadas pela globalização da sociedade em rede. Ao acompanhar os debates em *blogs* de discussão notei que este discurso se baseia na busca pela “identidade da Dança do Ventre”, que estaria se perdendo, enquanto dança oriental, ao se fundir com outras linguagens artísticas.

Por outro lado, existe uma corrente de pensamento que afirma que estas fusões já ocorriam mesmo no Egito, com as lendárias bailarinas como Tahia Carioca e Samia

Gamal, por exemplo, que já mostravam influência do cinema hollywoodiano em suas interpretações. A famosa bailarina egípcia dos anos 50, Samia Gamal dançava a música árabe *Zenia* com um vestido godê com a estampa de poá, seguindo uma forte tendência norte-americana dessa época, em evidência com o material gráfico sensual das *pin ups*.¹⁹

Esta corrente não acredita existir “um estilo puro” da Dança do Ventre, uma vez que as mais famosas bailarinas egípcias da atualidade também utilizam elementos de Jazz e Ballet em suas performances e, portanto, acreditam que as fusões sejam um aspecto natural de evolução da dança.

Independente dele se gostar ou não, o *Belly Fusion* se trata de um processo que vem crescendo em todo o mundo e apresenta-se criativamente das formas mais distintas possíveis, de acordo com a imaginação de cada bailarina.

Este processo de reinvenção da Dança do Ventre teve a cantora pop colombiana Shakira como um grande ícone nos anos 2000. A cantora apresentava, em seus espetáculos, fusões da dança em seu estilo Clássico com elementos do *Street Dance*. Este movimento ajudou a difundir a modalidade como uma linguagem moderna, além de ocasionar um aumento significativo no interesse pela Dança do Ventre, devido à divulgação em massa dos vídeos da cantora. Salgueiro (2012) afirma que:

“Na dança do ventre, observa-se esse fenômeno pela circulação de imagens da artista pop Shakira. Ao apropriar-se da linguagem da dança do ventre para compor seus shows amplamente disseminados, Shakira estimula a prática da dança, faz emergir novas tendências dentro das comunidades de dança e previamente constituídas. Por outro turno, Shakira, como entidade midiática, é diretamente influenciada pelas paisagens coreográficas: seu show mistura tendências internacionais para atingir o maior número possível de consumidores: assim, *street dance* americano compõe-se com as vibrações árabes da dança do ventre e com passos da salsa latina para criar uma fusão pop e de crescente alcance global (graças aos avanços tecnológicos).” (SALGUEIRO 2012, p.139)

Desde então, muito se tem produzido no meio da Dança do Ventre. No *Belly Fusion*, a mescla se dá com a introdução de elementos advindos de determinado estilo de

¹⁹Ver link <https://www.youtube.com/watch?v=ouCtyxwhPRk>.

dança ou manifestação cultural, tomando como base a Dança do Ventre. Esta mescla se traduz no figurino, na música e nos passos que a bailarina escolhe para compor a sua coreografia. Algumas fusões tornaram-se modalidades da Dança do Ventre, onde professoras desenvolveram sua pesquisa e metodologia para o ensino da mesma, enquanto outras surgiram como livre interpretação individual, de acordo com a escolha e o estudo pessoal da bailarina.

A seguir, irei apresentar as fusões mais relevantes que encontrei no meu processo de pesquisa.

- **Zambra:** se trata de modalidade que trabalha com a fusão da Dança do Ventre Clássica ou Tribal e a Dança Cigana. Atualmente é uma vertente específica da Dança do Ventre, que se espelha nas danças folclóricas de ciganos berberes, turcos e espanhóis. Possui um caráter festivo e descontraído, reproduzindo um ambiente de comemoração, característica comum entre os ciganos. Os passos são baseados nos fundamentos da Dança do Ventre mais relacionada às ghawazee (ciganas do Oriente Médio), ou seja, sem meia-ponta, arabesques e giros do Jazz. Do estilo Clássico prevalecem as ondulações, camelos, tremidos e básico egípcio. Os movimentos baseados no Flamenco possuem posicionamentos dos braços, postura (ombros pra trás, de forma imponente), o movimento das mãos para fora e, ao contrário da Dança do Ventre Clássica, sapateado e palmas. Os deslocamentos são semelhantes aos das ciganas e por vezes, as dançarinas pegam nas saias e as sacodem ou andam com elas na mão, cobrindo parcialmente o corpo. Os movimentos técnicos são realizados de forma exuberante e expansiva, com a utilização de instrumentos como pandeiros, snujs e castanholas. Desta vertente surgiu a famosa fusão Flamenco-Árabe, muito realizada atualmente nos festivais de Dança do Ventre.²⁰

- **Estilo Americano Contemporâneo:** surgiu a partir de pesquisas de bailarinas Norte-Americanas sobre danças típicas de diversas regiões do Oriente Médio. Além da incorporação destes elementos na Dança do Ventre Clássica, o estilo se caracteriza pela utilização de instrumentos com diferentes tipos de véus, serpentes, espadas, e a incorporação de elementos como Jazz, Ballet, Dança Contemporânea, Latina, Espanhola, Flamenco, Indiana, Cigana, Hip Hop, etc. Este estilo possui uma forte característica

²⁰Ver link <https://www.youtube.com/watch?v=v0oFc6hxrXI>

teatral em suas performances e dentro deste estilo se encaixam o *American Tribal Style*, Tribal Fusion e o estilo *Bellydance Superstars*.²¹

- Estilo Cabaret: representa uma fusão dos elementos da Dança do Ventre com a Dança Burlesca. Para caracterizar esta mescla, as bailarinas utilizam recursos como a sátira, à pantomima e o teatro em suas interpretações. É uma dança com caráter divertido e de entretenimento. Seu figurino remete aos salões e cafés da década de 20, e as bailarinas utilizam franjas, paetês e rendas para caracterizá-lo. Este estilo pode ser observado tanto na *Belly Fusion* como no *Tribal Fusion*.²²

- Estilo Argentino: é uma fusão entre o estilo Egípcio, o Americano e o Latino. Suas características-chave são a estilização, a técnica, o glamour, a dinâmica e o carisma. Seus movimentos são compostos de muitos giros, jogo de tronco, cabelos e arabesques. O figurino é composto por muito brilho e lantejoulas.²³

- Tango *Fusion*: se trata de uma fusão na qual a expressividade e a dramatização compõem uma característica essencial. A postura e as feições são intensificadas e a bailarina pode ou não fazer o uso de salto alto em sua *performance*. As músicas são inspiradas no Tango Argentino e podem ser tradicionais, puxadas para o Tribal ou mesmo modernas.²⁴

- *Tribal Gothic Fusion*: representa a fusão da dança do ventre clássica com elementos sombrios originados de tribos urbanas dos Estados Unidos, que criaram o movimento gótico. Esta fusão mescla sons orientais e indianos com ocidentais, especialmente de bandas de metal gótico, punk e techno. As bailarinas possuem total independência na criação das coreografias. Elas improvisam os passos da dança do ventre com um repertório *underground*, baseado nas fantasias, dramaticidade, romantismo, lirismo e tudo o que compõe o cenário *dark* da apresentação.²⁵

- Belly Hop: se trata da fusão da Dança do Ventre Clássica com movimentos do *hip hop* e *street dance*. São utilizadas músicas modernas, pop, ou da dança Tribal. Os movimentos caracterizam-se pelos “*breaks*” e os movimentos escorregadios de pés, como o famoso “*moonwaker*”, imortalizado por Michael Jackson. A dança também tem o

²¹ Ver link https://www.youtube.com/watch?v=IkGO_zbxY6I

²² Ver link <https://www.youtube.com/watch?v=XFka16BBAFo>

²³ Ver link <https://www.youtube.com/watch?v=ZpYOb8igX9U>

²⁴ No link que se segue, a bailarina brasileira Nanda Najla trabalha com esta fusão dançando tango com um parceiro no palco, em sua apresentação. Ver link https://www.youtube.com/watch?v=GbZZBeyH_qk

²⁵ Ver link <https://www.youtube.com/watch?v=5dcAF8R9naY>

movimento de isolamento das partes do corpo e dos clássicos deslocamentos e ondulações da Dança do Ventre.²⁶

- Belly Jazz: tem forte influência do cinema e dos grandes musicais da Broadway. As bailarinas abusam dos giros, movimentos de pernas e deslocamentos de palco, além da improvisação que também é um elemento comum na Dança do Ventre.²⁷

- Belly Ballet: se trata da mescla entre o Ballet Clássico e a Dança do Ventre. Utiliza-se a sapatilha de ponta e foca bastante nos giros e movimentos de perna, além das batidas de quadril e ondulações da Dança do Ventre.²⁸

- Belly Odissi: se trata de uma das sete danças clássicas indianas. Esta fusão acontece com combinações de passos da Dana do Ventre Clássica com os da Dança Clássica Indiana.²⁹

- Bellynesian: se trata da fusão entre a Dança do Ventre e a dança tradicional do Tahiti. As duas possuem grande semelhança na movimentação de quadris, na postura e na dissociação corporal (seios, quadril e tronco). Com influência da dança Hula, em reverência às forças da natureza, as bailarinas realizam movimentos que remetem às ondas do mar e utilizam flores no cabelo.³⁰

- Bollywood: se trata da fusão da Dança do Ventre com a Dança Moderna Indiana. A mesma pode ser dançada tanto na vertente da Dança do Ventre Clássica quanto na Tribal. As bailarinas focam nos movimentos de mãos, nos mudras indianos, além de movimentos de cabeça e pés. Os movimentos de quadril são uma influência da Dança do Ventre, já que estes ficam imobilizados na Dança Indiana. Estes são realizados de forma ritmada com batidas e tremidos.³¹

Podemos também encontrar alguns instrumentos modernos que foram incorporados à Dança do Ventre, tais como:³²

- Véus wings: se tratam de véus de seda no formato de asas. Surgiu nos Estados Unidos e teve grande aceitação, sendo utilizado atualmente por bailarinas em todo o mundo.

²⁶ Ver link <https://www.youtube.com/watch?v=VVgM4To0IIM>

²⁷ Ver link https://www.youtube.com/watch?v=fh_bEj_bdqQ

²⁸ Ver link <https://www.youtube.com/watch?v=8BSuAEblqGM>

²⁹ Ver link https://www.youtube.com/watch?v=bbdKRy5c_5o

³⁰ Ver link https://www.youtube.com/watch?v=vE_RYjpYIY

³¹ Ver link <https://www.youtube.com/watch?v=5vqN28lzowI>

³² Ver fotos em anexo. Imagens 15, 16 e 17.

- Vêu pói: se trata de um vêu de seda preso por um fio de nylon com uma bolinha de peso encapada pelo mesmo tecido. Quando a bailarina movimentar o vêu, provoca a ilusão de que o mesmo esteja se movimentando sozinho. O instrumento provém da cultura Maori, da Nova Zelândia. Assemelha-se aos malabares circenses e em espetáculos de Dança Tribal pode ser utilizado com pói de luz ou de fogo.

- Fun vêu: é um leque revestido por um tecido de seda. Sua influência partiu da Dança Oriental Coreana, Buchaechum, e a Dança Japonesa, Odori.

As fusões apresentadas acima são as mais famosas e utilizadas por bailarinas em todo o mundo. São atualmente caracterizadas como modalidades contemporâneas da Dança do Ventre, uma vez que compõem um estilo artístico com uma didática desenvolvida por profissionais da área, por meio da pesquisa e desenvolvimento desta vertente.

Contudo, em uma pesquisa sobre o que está sendo produzido no Brasil, descobri uma série de outras fusões ao pesquisar vídeos de grupos de Dança do Ventre e vídeos de bailarinas solo, em diferentes regiões do Brasil. Dentre as pesquisas posso destacar as fusões da dança com: Maracatu, Samba, Danças Afrobrasileiras, Zouk, Forró, Pop e Funk, além de mesclas com Dança Contemporânea, Capoeira e Danças Indígenas. No ano de 2012 realizei com o grupo Ostara uma fusão da Dança do Ventre com a Dança Celta. Na ocasião, o grupo participou de um *workshop* de Dança Irlandesa para inspirar a montagem das coreografias, que posteriormente foram apresentadas no teatro SESC de Niterói.

Existe uma gama de professoras que trabalha com as fusões de acordo com o que lhe for atrativo no campo da dança, ao mesmo tempo em que existe a vertente que busca se aprofundar no estilo Clássico da Dança do Ventre, sem abrir espaço para a interação com outras danças. A meu ver, o movimento da Dança do Ventre é infinito, tal como o nome dado às suas ondulações que reproduzem o número oito com o quadril.

Desta forma, este movimento sempre esteve e estará sujeito a novas criações e recriações em sua estrutura. Um dos objetivos deste trabalho foi demonstrar como a dança sofreu influências de diversas culturas em sua formatação denominada “Dança do Ventre Clássica”, e ainda, como essas influências foram se intensificando ao passar do tempo com a globalização e a interculturalidade. Sendo assim, eu definiria este movimento como “Danças do Ventre- um processo multicultural”, uma vez que ela é significada e ressignificada por bailarinas do mundo todo, que agregam signos e elementos de sua

cultura e individualidade construindo, assim, um movimento contínuo de mescla e adaptação.

A respeito das fusões na Dança do Ventre, Roberta Salgueiro afirma:

“Adoto a metáfora do caleidoscópio por acreditar não se tratar de imagens estruturadas como em um mosaico, mas de fragmentos aleatórios que, quando manipulados, formam paisagens diferentes ao sabor de quem move o mecanismo. No caso das brasileiras, o imaginário orientalista pode dar vazão a projeções de outra ordem.” (SALGUEIRO, 2012, p. 152)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que a Dança do Ventre é uma prática que possui em sua configuração símbolos de diversas culturas e que, ainda hoje continua a se construir enquanto manifestação artística plural. A contribuição que cada praticante atribui à dança compõe o cenário multicultural em que a mesma se apresenta na contemporaneidade, afirmando a sua plasticidade.

O primeiro capítulo buscou abordar a flexibilidade dos dualismos mente/corpo presentes no pensamento ocidental cartesiano. As teorias de Merleau-Ponty (2011) e Bordieu (2007) demonstram que estes conceitos não são estáticos e se fundem entre si, uma vez que o corpo também está conectado com a dimensão intelectual e vice-versa. Merleau-Ponty (2011) analisa a relação entre a dimensão cultural e corporal, afirmando que ambas as esferas, bem como a psíquica, estão interrelacionadas, tendo uma dimensão biopsíquicocultural. Na minha concepção, acredito que as culturas, da mesma forma que ditam padrões corporais e morais, nos revelam suas plasticidades. Minha teoria é que, apesar de vivermos em um mundo onde ainda observamos uma supremacia do ideal intelectual e corporal branco-ocidental, a globalização da pós-modernidade já não deixa escapar aos nossos olhos a infinidade de corporalidades e de ideais presentes no mundo, que coexistem e se conectam, mesmo que, muitas vezes, estejam em confronto. Sendo assim, o exercício do antropólogo deve ser realizado através da reflexividade a respeito de todas estas vertentes.

O paradigma da corporeidade apresentado por Csordas (2008) concebe o corpo como base existencial da cultura o que, permite analisar, por meio do comportamento humano, os valores e estruturas presentes na sociedade. Ao pensar na sociedade contemporânea “agorista” de Baumann (2004) vimos como o corpo-espetáculo está conectado com o consumo em nossa sociedade e como este fato está estreitamente relacionado com a forma como o representamos, moldando nossos desejos a fim de atender às expectativas do outro. Em minha opinião, esta perspectiva se estende também para o campo da Dança do Ventre, uma vez que ela se constituiu enquanto profissão artística a partir de sua introdução no cinema e, desde então, as mídias tem exercido forte influência em sua produção e manifestação.

Eliade (1992) e Douglas (2012) discutem os conceitos de sagrado e profano, mostrando que estas concepções não são fixas e podem se influenciar mutuamente em

diversas esferas da sociedade, como nos ritos de passagem demonstrados por Van Gennep (2011), por exemplo. Em minha opinião, o mesmo ocorre na Dança do Ventre, por meio dos ritos de passagem ocorridos em sua prática, desde a antiguidade até os dias atuais. Podemos notar que algo do imaginário sagrado encontra-se presente em sua concepção, seja nos simbolismos que representa ou nos diálogos de profissionais que afirmam a origem sagrada da dança. Sendo assim, concluo que o diálogo entre as dimensões sagradas e profanas fazem parte da configuração da dança e que, a fusão destes conceitos pode ser observada em sua representação artística, no mundo pós-moderno.

Ao discutir as teorias de plasticidade cultural de Boas (2010), busquei demonstrar como a Dança do Ventre não possui uma origem pura, uma vez que seus simbolismos e movimentos surgiram através das trocas e empréstimos culturais de diversas regiões do Oriente Médio e posteriormente, do contato com o Ocidente. Linton (1967) mostra como o indivíduo contribui de forma ativa para este processo de transformação cultural, ao ressignificar a dança por meio de sua prática e de sua concepção individual. Como marco deste movimento, que mistura tradição e criação, vimos como o surgimento do *American Tribal Style* nas décadas de 80 e 90 contribuiu para o acelerado processo de transformação e produção da Dança do Ventre na pós-modernidade, ao mesclá-la com outras linguagens artísticas.

Em consonância com a teoria da sociedade em rede apresentada por Castells (2005) percebemos como as mídias atuais, em particular a Internet, estão potencializando o processo criativo dentro das artes e da dança, especificamente. Desta forma, a globalização e a revolução tecnológica têm estreitado as relações entre indivíduos de diversas culturas. Este estreitamento promove um aceleração na produção artística, uma vez que há duas décadas não possuíamos os recursos digitais que possuíamos hoje e o contato com o que está sendo produzido na dança internacional era muito limitado.

Em minha opinião, este é um aspecto benéfico da globalização, pois permite uma democratização da cultura, já que nem todas as pessoas que atuam no campo da dança têm a oportunidade de viajar para o exterior e ter contato com o que está sendo produzido ao redor do mundo. Dessa forma, uma ferramenta atual como o *site* YouTube, por exemplo, facilita o acesso à vídeos de bailarinas internacionais e nacionais, além de incrementar a pesquisa. Neste *site* existe um acervo de vídeos antigos que foram

formatados para a configuração digital, onde podemos observar danças realizadas por bailarinas das décadas de 20, 30, 40 e 50 que fizeram história na Dança do Ventre.

Por fim, para ilustrar como a as novas mídias têm influenciado a construção da dança do Ventre na contemporaneidade, trago o exemplo do *Belly Fusion*. Esta é uma vertente que surgiu nos anos 90 e que abrange diversas categorias artísticas em fusão com a Dança do Ventre Clássica, produzindo, assim, modalidades híbridas como, por exemplo, a Zambra e o Flamenco-Árabe.

Em suma, acredito que a maleabilidade sempre esteve presente na Dança do Ventre. Esta dança nunca foi estática e sempre contou com a influência de outras culturas em sua formação e ainda, da subjetividade individual que a ressignifica. Foi pensando neste processo multicultural da dança que busquei apresentá-la no plural como “Danças do Ventre”, pois acredito que esta nomenclatura abrange tanto a pluralidade cultural quanto a individual presente nesta arte.

BIBLIOGRAFIA

BAUMAN, Zygmunt. Vida para o consumo: a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BOAS, Franz. “A mente do ser humano primitivo”. São Paulo: Editora Vozes, 2010.

BORDIEU, Pierre. A dominação masculina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BURKE, Peter. “Hibridismo Cultural”. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2006

CAMARGO, Pedro. Comportamento do Consumidor: a biologia, anatomia e fisiologia do consumo. Editora: Novo Conceito, 2010.

CASTELLS, Manuel. “A sociedade em Rede – Do conhecimento à ação política”. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2005.

CASTRO, Celso(org.). “Antropologia Cultural”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CLIFFORD, James. “A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX”. Organização e revisão técnica de José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2002.

COSTA, Jurandir Freire. O Vestígio e a Aura. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2004.

CSORDAS, Thomas. Corpo, significado, cura. Porto Alegre, Ed. UFRGS, 2008.

DESCARTES, Discurso do Método, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DOUGLAS, Mary. “Pureza e Perigo”. Lisboa: Edições 70, 2012.

DIAS DUARTE, Luiz Fernando e CAMPOS GOMES, Edlaine.”Três Famílias. Identidades e Trajetórias Transgrecionais nas Classes Populares”. RJ, Ed. FGV,2008.

ELIADE, Mircea. “O sagrado e o Profano”. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GOFFMAN, Erving. “A representação do eu na vida cotidiana”. Rio de Janeiro, Ed Vozes, 2001.

HANNA, Judith Lynn.”To Dance is Human”.Chicago: University of Chicago Press,1987.

HONNETH, Axel.”Lutas por reconhecimento- A gramática moral dos conflitos sociais”. São Paulo: Editora 34, 2003.

IPD Orgânicos, Instituto de Promoção do Desenvolvimento, Pesquisa de Mercado Interno de Produtos Orgânicos, Curitiba, 2011. http://www.ipd.org.br/upload/tiny_mce/Pesquisa_de_Mercado_Interno_de_Produtos_Organicos.pdf

KROEBER, Alfred. “A natureza da cultura.” Lisboa: Edições 70, 1993.

KUSSUNOKI, Sandra. “A dança e o ventre :aparência corporal na contemporaneidade- o “mito da barriga”. Jundiaí, Paco Editorial, 2011.

LINTON, Ralph. “Cultura e Personalidade.” São Paulo: Mestre Jou, 1967.

MALINOWSKI, Bronislaw. “Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia”. Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1978.

MAUSS, Marcel. “A expressão obrigatória dos sentimentos”. Ensaios de Sociologia. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In. Antropologia e Sociologia. Vol. II. São Paulo: E.P.U./EDUSP, 1974, p.217.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

RODRIGUES, Fabiana. “Eternamente Jovem: os Produtos Estéticos e a Especificidade Científica da Informação, VIII Encontro Nacional de História da Mídia, Unicentro, Gurapuava, Paraná, abril, 2011 RODRIGUES, José Carlos”. Tabu do Corpo. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2010.

SAHLINS, Marshall. “Estrutura e História”. In: Ilhas da História. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANTAELLA, Lucia. “Por que as comunicações e as artes estão convergindo?” São Paulo: Paulus, 2005.

SILVA, Ana Beatriz Barbosa. Mentis Consumistas: do consumismo à compulsão por compras. Editora:Principium, 2013.

SPANGHERO, Maíra. “A dança dos encéfalos acesos”. São Paulo, Itaú Cultural, 2003.

VAN GENNEP, Arnold. “Os ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, ordenação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. (2 Ed.). Petrópolis: Vozes, 2011.

YÚDICE, George. “A Conveniência da Cultura – usos da cultura na era global”. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2006.

ARTIGO:

RONCARI, Bruna. “Um corpo qualquer- (Des) Territórios em videodança”. (2012)

TESE:

“Um Longo Arabesco- Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre” Roberta da Rocha Salgueiro (2012)

SITES DE PESQUISA ONLINE:

<http://www.centraldancadoventre.com.br/>

<http://ventredadanca.blogspot.com.br/>

<https://cadernosdedanca.wordpress.com/>

<http://www.khanelkhalili.com.br/casacha.htm>

<http://www.luxordancadoventre.com.br/>

<http://www.jhadesharif.com.br/asmahan/>

<http://videodancapesquisa.blogspot.com.br/2008/09/maira-spanghero-dana-e-internet-as.html>

<https://grupokaliladv.wordpress.com/>

ANEXOS

Imagem 1



(Tahia Carioca)

Fonte: www.gettyimages.com

Imagem 2



(Samia Gamal)

Fonte: www.centraldancadoventre.com.br

Imagem 3



(Nagwa Fouad)

Fonte: www.youtube.com

Imagem 4



(Orquestra Clássica Árabe)

Fonte: giselesurian.blogspot.com

Imagem 5



(Músicos Árabes)

Fonte: giselesurian.blogspot.com

Imagem 6



(ATS – American Tribal Style)

Fonte: www.wikidanca.net

Imagem 7



(Rachel Brice)

Fonte: obviousmag.org

Imagem 8



(BDSS - BellyDance Superstars)

Fonte: www.gildedserpent.com

Imagem 9



(BDSS)

Fonte: aptww.org

Imagem 10



(ATS – Improvisação Coordenada)

Fonte: www.wikidanca.net

Imagem 11

Fonte: www.lulufrombrazil.com.br

Imagem 12



(Lulu from Brasil)

Fonte: www.centrodancadoventre.com.br

Imagem 13



(Dina)

Fonte: ventredadanca.blogspot.com

Imagem 14



Fonte: ventredadanca.blogspot.com

Imagem 15



(véu wing)

Fonte: www.youtube.com

Imagem 16



(vieu pói)

Fonte: pt.aliexpress.com

Imagem 17



(Fun vieu)

Fonte: cadernosdedanca.wordpress.com