

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
CURSO DE MESTRADO**

A ATIVIDADE ESTÉTICA DA DANÇA DO VENTRE

FLORIANÓPOLIS

2007

ALICE CASANOVA DOS REIS

A ATIVIDADE ESTÉTICA DA DANÇA DO VENTRE

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Psicologia, pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Curso de Mestrado, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Dra. Andréa Vieira Zanella

FLORIANÓPOLIS

2007

Às bailarinas que mantêm viva a arte da dança do ventre.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Paulo César C. dos Reis, e à minha mãe, Silúá Casanova dos Reis, por sempre me apoiarem na realização dos meus sonhos, através do seu carinho, atenção, generosidade e amor, e por serem exemplos de superação que me ensinaram a possibilidade de transformar.

À professora Andréa Zanella, minha querida orientadora, grande parceira de diálogos desde a graduação, com quem aprendi e vivi a possibilidade de fazer da pesquisa acadêmica espaço dialógico de criação e a quem agradeço de coração por acreditar nessa pesquisa e por me orientar durante todo o processo.

À minha irmã Aline, pela cumplicidade e incentivo.

À minha irmã Elisa, companheira de caminhadas filosóficas, pela atenção e carinho.

Ao meu querido amor, Kiyoshi Wakigawa, que conheci durante o mestrado, por ser presente e me fazer mais feliz.

À Lia Vainer, amiga de todas as horas, tanto na teorização sobre a vida e suas dimensões variáveis quanto nos momentos em que se faz necessário acima de tudo ser prática.

Às amigas Rita Muller, Lara Vainer, Liliane Carboni, Marcela Gomes, com quem pude compartilhar as alegrias, desejos e incertezas vividos durante o mestrado e vivenciar momentos inesquecíveis de diversão e riso.

Ao meu grupo de biodanza e especialmente à facilitadora Ana Baiana, pelo continente afetivo e por me fortalecerem para a dança da vida.

À bailarina entrevistada, Jufih Maat Ayuni, por sua inestimável participação nesta pesquisa.

E reputemos perdido o dia em que não se dançou nem uma vez!

*E digamos falsa toda verdade que não teve,
a acompanhá-la, nem uma risada! (Nietzsche)*

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	vii
RESUMO	viii
ABSTRACT	ix
1. ENTRANDO NA DANÇA: UMA INTRODUÇÃO	01
2. O CAMINHO TRILHADO	09
2.1. Sujeito da Pesquisa.....	13
2.2. Buscando Informações.....	14
2.3. Análise da entrevista.....	17
3. UM OLHAR HISTÓRICO E ESTÉTICO SOBRE A DANÇA DO VENTRE E SUA MEDIÇÃO NA CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO	21
3.1. História(s) da dança do ventre à luz da problemática de gênero.....	22
3.2. Dança: enformação estética do corpo.....	41
3.3. Atividade estética: uma dança a três.....	51
4. DANÇA DO VENTRE COMO AMÁLGAMA DE RELAÇÕES ESTÉTICAS	62
4.1. Relações com a técnica.....	63
4.2. Relações com o corpo.....	72
4.3. Relações com a música.....	75
4.4. Relações consigo mesma.....	87
4.5. Relações com um outro.....	90
4.5.1. A dança para um outro e alguns de seus olhares.....	93
4.5.2. Uma dança dialógica.....	104
4.5.3. A unidade com o outro.....	108
4.6. Relações com o sagrado.....	110
4.7. Relações com a história.....	116
4.8. Relações com gênero.....	120
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	131
7. ANEXOS	143

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1: Mapa do Oriente Médio.....	24
Fig. 2: Imagem da sagrada dançarina do Oriente, representada por Mata Hari.....	25
Fig. 3: Gazziya.....	30
Fig. 4: Dança em harém.....	31
Fig. 5: Mulheres dançam em ocasião festiva.....	33
Fig. 6: Naima Akef.....	36
Fig. 7: Tahya Carioca.....	36
Fig. 8a, 8b, 8c: Samia Gamal.....	37
Fig. 9: Lulu Sabongi.....	39
Fig. 10: Orit Maftsir.....	45
Fig. 11: Aziza Mor Said.....	50
Fig. 12: Orit Maftsir.....	58
Fig. 13: Orit Maftsir.....	59
Fig. 14: Munira.....	61
Fig. 15: Jufih Maat Ayuni.....	65
Fig. 16: Jufih.....	71
Fig. 17: Jufih Maat Ayuni.....	86
Fig. 18: Jufih Maat Ayuni.....	107
Fig. 19: Jufih Maat Ayuni.....	121

REIS, Alice Casanova dos. **A Atividade Estética da Dança do Ventre**. Florianópolis, 2007. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Curso de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Dra. Andréa Viera Zanella

Defesa: 16/10/2007

RESUMO

A pesquisa tem como foco a dança do ventre, mais especificamente o modo como essa atividade estética se concretiza. Compreende a dança do ventre como histórica e socialmente constituída, discutindo a questão de gênero ali presente. A partir da perspectiva bakhtiniana, propõe a dança do ventre como processo de enformação estética do corpo por meio do qual a bailarina, ao criar uma dança, recria-se como outra, para um outro, explicando as funções de cada partícipe na tríade constitutiva dessa atividade estética: a bailarina desdobrada em autor que cria e personagem criada e o espectador como co-criador da obra. A partir de entrevista realizada com uma bailarina profissional, analisa-se a dança do ventre como amálgama de relações estéticas, entre as quais se destacam: as relações da bailarina com a técnica, com o corpo, com a música, consigo mesma, com um outro, com o sagrado, com a história, com o gênero. Conclui-se que essas relações compõem um jogo de forças em que a dança se concretiza como um ato estético único, constituído como uma forma de encontro dialógico da bailarina com um outro, mediado pelo corpo.

Palavras-chave: atividade estética; corpo; dança do ventre; Bakhtin; dialogia.

ABSTRACT

The research has belly dance as its focus, more specifically the way as this aesthetical activity becomes concrete. Belly dance is understood as historically and socially constructed, discussing the problem of gender present on it. From the bakhtinian perspective, this research proposes belly dance as a process of an aesthetical modelling of the body. It happens when the belly dancer recreates herself to another one creating a dance, explaining the functions of each participant in the constructing trinity of this aesthetical activity: the belly dancer transformed in the author who creates, and is also the created character, and the spectator as a co-creator of the work. From the interview made with a professional belly dancer, belly dance is analysed as a mix of aesthetical relations which are: the relations of the belly dancer with the technique, with the body, with the music, with herself, with the participant, with the sacred, with history, with gender. The conclusion is that those relations compose a game of forces in which the dance becomes concrete as a unique aesthetical act, constructed as a form of a dilogical meeting of the belly dancer with the other one, mediated by the body.

Key words: aesthetical activity, body, belly dance, Bakhtin, dilogy.

1. ENTRANDO NA DANÇA: UMA INTRODUÇÃO

*O que te escrevo não tem começo: é uma continuação.
Das palavras deste canto, canto que é meu e teu,
evola-se um halo que transcende as frases, você sente?
(Lispector, 1973, p.55).*

Na contemporaneidade convivem valores da tradição, da modernidade e da pós-modernidade (Harvey, 1993), cujo debate aponta para certas mudanças nos modos de se fazer e conceber a ciência. No cerne do debate epistemológico, aponta-se para a emergência de um novo paradigma, onde a ciência passa a ser compreendida como criação de modelos interpretativos e não descoberta de verdades (Sousa Santos, 2004). Na Sociologia, segundo Maffesoli (1995, 2005a, 2005b), a atualidade é definida a partir de “um estilo estético” de onde emergem novas formas de “socialidade”, cujo valor central é a emoção, experimentada num estar-junto corporal.

A Psicologia Social, por seu turno, a partir de Vygotski (1990, 1999) e seus leitores (Zanella, 2000; Maheirie, 2003; Zanella *et al* 2005), busca uma valorização das emoções no processo de constituição do sujeito como ser criador, que se constitui nas/pelas relações sociais, semioticamente mediadas. Também resgata a importância do corpo nessas relações, tomando a afetividade como categoria para uma reflexão em que ética e estética estão intrinsecamente relacionadas (Sawaia, 1999, 2000). A Semiótica, por sua vez, traz a questão da linguagem para o corpo (Leme, 1992, Katz, 1994), elegendo-o, a partir de sua expressão na dança, por exemplo, como objeto privilegiado em teorias sobre processos de comunicação.

A estética emerge como ponto comum nesses diferentes setores teóricos da ciência. Cabe especificar que o sentido em que a palavra estética será utilizada nesta pesquisa não se circunscreve à sua relação com a categoria do belo, mas se define a partir das idéias de Vázquez (1999) e Maffesoli (1995), ou seja, tendo em vista uma compreensão ampliada de estética como forma específica de relação social, uma relação sensível entre sujeitos, aberta à produção de novos sentidos na criação ou contemplação de um objeto estético. As diferentes áreas de conhecimento que hoje investigam problemas relativos à estética estariam talvez, cada qual a partir de sua perspectiva, testemunhando o surgimento do que Maffesoli (2005, p.27) denomina como “*homo aestheticus*”.

Num cenário teórico assim esboçado, a dança, como atividade humana que vincula esteticamente os seres humanos a partir de uma comunicação que se objetiva no/pelo corpo, torna-se um relevante objeto de pesquisa. Se a problematização desse modo de ser estético é recente, nem tão recente é a forma de existência que o constitui, por isso Maffesoli (2005, p.27) fala dele como algo que está “nascendo ou renascendo”, configurando um modo hedonista de estar com o outro, denominado pelo autor de “tribalismo pós-moderno” (Maffesoli, 1995, p.54). Este é marcado por um sentir em comum, próprio da experiência estética.

De fato, a vivência¹ estética é de certo modo algo bastante primitivo na história da humanidade, estando presente em práticas onde arte, mito, religião e saberes ganhavam forma. Nessas vivências com-partilhadas por corpos singulares o corpo coletivo de uma cultura se (en)forma. A partir dessas reflexões, remeto a dança às suas origens não apenas como uma arte, mas como “um modo de existir” (Garaudy, 1980, p.13), cuja relação com o outro é mediada pelo movimento.

A dança é uma produção cultural que acompanha a humanidade desde seus primórdios. Historicamente, as danças primitivas foram uma forma de expressão desenvolvida por homens e mulheres em contextos ritualísticos, onde esteve ligada à magia e à religião (Garaudy, 1980, Toro, 2002). Desse modo, em sua origem a dança era parte importante do vínculo social em diferentes povos, como meio de celebração em que dimensões importantes da existência como a guerra, a paz, o amor, o trabalho, as forças da natureza, as divindades e a morte ganhavam no movimento uma outra forma.

Entre as danças primitivas sagradas, encontramos a dança do ventre, cujas origens, segundo Bencardini (2002), podem ser situadas no contexto mítico-religioso das antigas civilizações do Oriente Médio, nas quais fazia parte dos cultos à “Grande Mãe”². Esta era denominada Inana ou Ishtar na civilização Suméria (4500 a.C.) e Ísis na Egípcia (4000 a.C.). Com a conquista do Egito pelos árabes (640 d.C.), a dança do ventre³ foi assimilada por essa cultura, e, ao longo dos anos, sob influência do islamismo, foram-se modificando seus significados, sendo ligada à sexualidade de um modo dessacralizado (Hanna, 1999, Bencardini, 2002).

¹ A vivência, segundo Toro (2002, p.32), “é uma sensação intensa de viver o ‘aqui e agora’ com um forte componente cenestésico”.

² A “Grande Mãe” seria para estas sociedades matriarcais o princípio feminino divino de origem da vida.

³ A “dança do ventre” é um estilo clássico de “dança árabe” (existem outras danças, por exemplo, de estilo folclórico). A dança árabe, por sua vez, é um gênero de “dança oriental” (outro exemplo seria a dança indiana). Apesar de remeterem a diferentes níveis de generalização, nesta pesquisa esses termos serão utilizados como sinônimos.

Posteriormente às danças religiosas e orgiásticas primitivas, encontramos o surgimento das danças de caráter estético-formal, como as danças populares da Europa (quadrilha, valsa, mazurca) e no século XVI o ballet clássico. Observa-se historicamente uma crescente preocupação com a forma. Em virtude disso, a dança, antes meio de participação social, especializa-se em espetáculo. A crescente complexificação das sociedades é acompanhada pela sistematização e especialização dos modos como a dança é executada. Assim, a dança contemporânea testemunha no corpo individual a tecnologicização que hoje configura o corpo da sociedade (Spanguero, 2004, Mendes, 2004).

Há diferenças fundamentais que constituem a dança em sua historicidade. Desse modo, se desenvolvem conforme a época e o local gêneros diferentes de dança que, por sua vez, também se modificam ao longo do tempo. Apesar das distinções, dançar sempre foi uma produção cultural humana que tem no corpo a sua condição inexorável de possibilidade, como “arte encarnada no corpo” (Dantas, 1999, p.25). A dança é, portanto, uma atividade estética, uma atividade em que, pela via do movimento, o corpo é matéria para criação.

A partir dessas considerações, a dança do ventre se apresenta como um relevante objeto de pesquisa, uma vez que particulariza de modo radical uma temática presente na contemporaneidade, a saber, a questão estética. Reflete ainda uma preocupação pessoal que busca na estética uma instigante possibilidade ontológica para o ser humano. Desse modo, a atividade estética da dança do ventre e sua mediação na constituição do sujeito se constituem como foco de investigação de minha pesquisa.

Ao pesquisar no banco de teses e dissertações da Capes⁴, foi possível encontrar alguns estudos sobre dança, a partir de diferentes áreas do conhecimento e perspectivas teórico-metodológicas diversas. Tradicionalmente, a dança tem sido pesquisada em Programas de Pós-Graduação em Artes como técnica corporal na formação do ator e criação da personagem (Cunha, 2002) e na formação do bailarino e criação coreográfica (Costas, 1997). Esses estudos trazem uma importante contribuição naquilo que se propõem investigar, mas não respondem como a apropriação de técnicas corporais de dança, ao produzir um certo corpo cênico, do ator/bailarino, constitui o sujeito.

Na Antropologia e Sociologia destacam-se estudos que enfocam a dança como prática expressiva e constitutiva de determinado grupo social, como o afro-brasileiro e sua relação com a dança no candomblé (Barbara, 2002). Aqui se reitera o sentido da dança como

⁴ Pesquisa realizada em abril de 2006.

expressão de uma cultura, porém sem aprofundar como a cultura dessa dança coletivamente (re)criada pelos sujeitos os constitui simultaneamente em sua singularidade.

Na área da Educação, em especial na Educação Física, têm-se realizado estudos enfocando a dança como prática pedagógica. Esta é positivamente compreendida como atividade pedagógica que traz para os alunos uma experiência de arte e estética (Fiamoncini, 2003), que contribui para a ressignificação do cotidiano escolar (Coimbra, 2003), bem como de sujeitos portadores de necessidades especiais (Ferreira, 2003). Foi encontrado um estudo em especial, que se dedicou a examinar possíveis relações entre proposições da Psicologia Histórico-Cultural de Vygotski e o processo de ensino-aprendizagem da dança nas aulas de Educação Física (Pereira, 1997). Trata-se de um estudo teórico que aplica ao aprendizado da dança conceitos vygotskianos como o de zona de desenvolvimento próximo.

Uma área em que o tema da dança tem se expandido desde a década de 90 é a Comunicação e Semiótica, em que foram encontrados cerca de 10 importantes estudos. Nessa área do conhecimento, mais especificamente no que concerne à produção científica de Programas de Pós-Graduação no Brasil, a dança tem sido estudada como um processo de comunicação. O trabalho pioneiro nesta área foi a tese de Helena Katz (1994), em que a dança, desde a semiótica pierceana, é compreendida como “pensamento do corpo”. Antecede a ela, entretanto, a pesquisa de Leme (1992), em que uma “semiótica do gesto” encontra na dança uma de suas manifestações. A partir daí, outras(os) pesquisadoras(es) passaram a teorizar, a partir de diferentes ângulos, a dança como linguagem do/no corpo. Entre elas encontramos Dantas (1997), para quem, desde uma abordagem fenomenológica, na dança se criam sentidos coreográficos pelos movimentos corporais.

Neste sentido, a dança tem sido compreendida como modos do corpo se comunicar (Marinho, 2002), em processos comunicativos complexos (Machado, 2001), sendo visto o corpo como documento desses processos comunicacionais (Boas, 2004). A ênfase nestes estudos recai no corpo, sendo a dança resultado de um processo de significação (Augusto, 2002), em que o corpo é passível de cognição (Martins, 2002). Se, por um lado, esses estudos nos ajudam a entender a materialidade dessa linguagem, a partir da noção de dança como um processo de semiose no corpo (Katz, 1994, Grey, 2006), por outro lado fica em aberto a pergunta sobre o sujeito desse processo.

As perspectivas oferecidas pelos estudos mencionados são indubitavelmente interessantes, pois cada qual traz contribuições importantes para o entendimento do complexo objeto que é a dança. Ao mesmo tempo, contudo, abrem espaço para (im)pertinentes questões a serem problematizadas pela Psicologia. Nesse terreno, a primeira questão nasce da

constatação de que a dança, como arte viva, não existe independente daquele que dança. Essa pergunta pelo sujeito na dança é própria da Psicologia, embora não tenha ainda sido colocada no âmbito das teses e dissertações desenvolvidas no Brasil, a partir do enfoque aqui proposto, interessado no processo de constituição do sujeito mediado pela dança, tendo a Psicologia Histórico-Cultural como moldura teórica.

Os poucos trabalhos em Psicologia voltados para a temática da dança, a partir da pesquisa realizada na base de dados da Capes e Scielo em abril de 2006, foram encontrados na área clínica, sendo que neles a dança aparece como prática terapêutica que contribui para melhorar a qualidade de vida de quem a pratica. Nessa direção há os seguintes estudos: sobre biodança (Fúria, 2000), sobre danças circulares (Sabella, 2004), sobre danças populares (Camargo, 2003), sobre terapia ocupacional com dança (Lieberman, 1994), sobre dança de salão para a terceira idade (Lima, 2002). Nestes estudos, reitera-se que a dança tem um efeito sobre a subjetividade, um efeito analisado do ponto de vista terapêutico.

Na proposta de pesquisa que se apresenta, o enfoque se desloca da dança para o dançar, trazendo para o primeiro plano o sujeito dessa atividade. Toda atividade, enquanto prática social semioticamente mediada, é constituída pelo sujeito, ao mesmo tempo em que o constitui (Vygotski, 1999, 2000, Pino, 2005). No entanto, qual a especificidade desse processo, considerando-se a dança do ventre como atividade mediadora?

Durante a graduação tive oportunidade de me dedicar, juntamente com outras pesquisadoras⁵, ao estudo da criatividade⁶. Nesse trajeto, foram desenvolvidos diversos trabalhos⁷ que, a partir de diferentes recortes, consolidaram uma visão de ser humano como ser criador, nas/pelas relações sociais, destacando-se o papel constituinte da linguagem nesse processo. A partir de uma compreensão ampliada de estética, que não a restringe à arte, mas abrange um modo específico de relação com o mundo, mediado por um “olhar estético” (Reis *et al* 2004), compreendemos que, via atividade criadora, o sujeito parte da realidade e a transforma, transformando-se também nesse movimento, a partir do modo como, nesse processo, (re)significa o seu contexto e a si mesmo (Zanella *et al* 2005). Entretanto, no caso da dança, especificamente da dança do ventre, que relações constituem esse processo?

Esse tipo de questionamento, cabe dizer, não emergiu apenas do terreno teórico preparado ao longo da graduação em Psicologia. A força que fez com que irrompesse uma tal

⁵ Andréa Vieira Zanella, Silvia Da Ros e Kelly Bedin França.

⁶ Como bolsista Pibiq/CNPQ, participei da pesquisa “Criatividade e Constituição do Sujeito em Contexto de Ensinar e Aprender: uma análise à luz da Psicologia Histórico-Cultural”, coordenada pela Prof. Dra. Andréa Vieira Zanella e realizada de 2001 a 2003.

⁷ Zanella *et al* (2005, 2004, 2003).

interrogação nesse solo da ciência é da vida há muito vivida na dança como vívida (in)tensidade⁸. No entanto, é possível um distanciamento da realidade que se pretende estudar, propondo-se uma compreensão da mesma enriquecida pela visão que o movimento de aproximação/distanciamento possibilita.

Desde esses diferentes lugares, na dança e na psicologia, tenho me perguntado de que modo a dança, como produção cultural, produz os sujeitos, ao mesmo tempo em que é por eles produzida. Um delineamento inicial desse problema foi possível a partir de uma pesquisa piloto⁹ realizada com aprendizes de dança do ventre, em que se investigou a produção de sentidos mediada pela dança em um contexto de ensinar e aprender. Na verdade, a partir desse trabalho foi possível localizar a dança no processo de constituição do sujeito numa encruzilhada onde o corpo é o limite poroso entre eu e o(s) outro(s), pois na dança “o corpo é intersecção entre a objetividade e subjetividade que constitui o eu nas/pelas relações estéticas com os outros” (Reis & Zanella, no prelo).

A estética emergiu nesse estudo como característica da dança do ventre enquanto atividade mediadora na constituição do sujeito, trazendo diversos questionamentos, que abriram caminho para a construção desta pesquisa. É no entrecruzamento entre dançar, corpo, linguagem, relações estéticas e constituição do sujeito que se desenvolveu a presente pesquisa, delimitada pela seguinte pergunta:

De que modo a atividade estética da dança do ventre se concretiza?

A dança do ventre consolidou-se historicamente como parte da cultura árabe, mas sua origem remonta à antiguidade, sendo marcada ao longo do tempo por diferentes significados. Se em um primeiro exame a questão do “feminino” parece estar intrinsecamente ligada a essa dança, a partir de um olhar crítico a própria noção de feminino deve ser problematizada em sua historicidade (Nicholson, 2000). Uma abordagem histórica-cultural e de gênero faz-se necessária, pois se trata de uma dança étnica, executada por mulheres. No entanto, esse não foi o foco privilegiado da pesquisa, pois não se trata de um estudo de gênero, mas sobre a dança como atividade estética que constitui o sujeito, sendo o gênero apenas uma das zonas de significação nesse processo.

⁸ Estudei ao longo de minha história diferentes tipos de dança, especializando-me como bailarina e professora de dança do ventre, com a qual trabalho desde 2002.

⁹ Os resultados encontram-se no artigo “A Mediação da Dança do Ventre na Constituição do Sujeito” (Reis e Zanella, 2007, no prelo).

É relativamente recente o aparecimento da dança árabe no Brasil¹⁰, mas seu crescimento vem sendo significativo, o que pode ser indiretamente inferido a partir da observação do grande número de escolas de dança em diversas cidades brasileiras que oferecem aulas nesta modalidade¹¹. O grande público praticante e/ou espectador dessa arte tem também testemunhado a multiplicação dos festivais específicos de danças árabes¹².

Em contrapartida à expansão dessa dança oriental no Brasil, o conhecimento científico produzido sobre ela em Programas de Pós-Graduação é praticamente nulo¹³: foram encontrados apenas dois estudos, um na área da Enfermagem Psiquiátrica (Peto, 2004), que destacou os benefícios da dança do ventre para a saúde de mulheres usuárias de um CAPS, e um na área de Ciências da Motricidade (Rondinelli, 2002), em que a prática da dança árabe por mulheres brasileiras é relacionada à polifonia cultural da pós-modernidade. Nenhum estudo foi realizado ainda no âmbito de Programas de Pós-Graduação em Psicologia.

Também os artigos sobre dança do ventre são escassos¹⁴: na produção brasileira foi encontrado apenas 1 artigo na área de Enfermagem (Abrão & Pedrão, 2005), falando sobre a contribuição da dança do ventre para a educação corporal, saúde física e mental de mulheres que freqüentam uma academia de ginástica e dança. Foram encontrados 6 artigos publicados em periódicos internacionais da área de dança ou de estudos de mulheres¹⁵. Eles enfocam a dança do ventre sobre diferentes aspectos, falando sobre as transformações corporais produzidas a partir de sua prática (Keft-kennedy, 2005), a apropriação dessa dança oriental pelo ocidente (Shay & Sellers-young, 2003), sobre a companhia de dança oriental “The FatChanceBellyDance” (Alexis & Madges, 2002), sobre a dança do ventre como uma transculturação da forma folclórica de dança oriental (Sellers-young, 1992). Nenhum artigo foi produzido na área da Psicologia e aí está a contribuição desta pesquisa.

A presente dissertação enfoca a dança do ventre, buscando traçar caminhos possíveis de diálogo entre psicologia e arte, a partir fundamentalmente da teoria estética de Bakhtin

¹⁰ A primeira apresentação de dança do ventre foi realizada no Brasil em 1951, por Zuleika Pinho, segundo informação obtida em maio de 2006 junto ao comitê editorial do Jornal Oriente Encanto e Magia, publicação semestral direcionada ao setor artístico da dança do ventre no Brasil.

¹¹ Por exemplo: uma grande escola é a Khan el Khalili (São Paulo), com uma tradição de mais de 20 anos formando centenas de bailarinas. Outra grande rede de ensino da dança oriental árabe no Brasil é a escola Luxor, fundada em 1997 na cidade de São Paulo, que possui hoje 9 filiais, totalizando 3000 alunas matriculadas desde o ano de 2004, segundo informação fornecida à pesquisadora pelo proprietário Leonel Consorte, via e-mail em 2006.

¹² Por exemplo: Mercado Persa, concurso com eliminatórias regionais e final nacional (São Paulo), Conferência Internacional Luxor (São Paulo), Festival de Dança Árabe de Florianópolis, Feira Harém (POA), entre outros.

¹³ Resultado obtido em pesquisa realizada no banco de teses e dissertações da Capes em abril de 2006.

¹⁴ Pesquisa realizada na base de dados Scielo, Humanites Full Text e Science Direct em abril-junho de 2006.

¹⁵ Encontrados nas bases de dados Humanites Full Text e Science Direct em junho de 2006.

(2003a, 1993, 1976), da psicologia de Vygotski, e de uma abordagem semiótica da dança (Katz, 2005; Siqueira, 2006; Dantas, 1999), tendo como objetivos:

Objetivo geral:

Investigar de que modo a atividade estética da dança do ventre se concretiza.

Objetivos específicos:

- Construir uma breve história da dança do ventre à luz da problemática de gênero;
- Investigar de que modo se constrói a relação com o corpo na dança do ventre;
- Investigar de que modo se constróem as relações da bailarina consigo mesma e com os outros na dança do ventre;
- Contribuir para as reflexões teórico-metodológicas sobre a dança e o corpo no processo de constituição do sujeito.

2. O CAMINHO TRILHADO

*“Este, agora, - é o meu caminho – onde está o vosso?” ;
assim respondia aos que me perguntavam “o caminho”.*

Porque o caminho – não existe!

(Nietzsche, 2000, p.233)

A construção do método em uma pesquisa pressupõe necessariamente determinadas escolhas por parte do pesquisador, escolhas cuja raiz afetivo-volitiva remete à sua implicação na produção do conhecimento. Numa perspectiva não dicotômica acerca da relação entre o pesquisador e a realidade pesquisada: “[...] o objeto é a continuação do sujeito por outros meios. Por isso, todo conhecimento científico é autoconhecimento. A ciência não descobre, cria [...]” (Sousa Santos, 2004, p.83). O objeto investigado é o outro em mim.

Reconhecer a dimensão criativa e, portanto, estética do pesquisar, não significa subtrair-lhe sua necessária objetividade, mas apenas lembrar que nenhuma ciência é neutra e, justamente por isso, é de fundamental importância ter claro o modo como o pesquisador se aproxima e se apropria dos fatos que pretende estudar. Como afirma Vygostki (1995), tal como o endoesqueleto sustenta o caminhar de um animal, o método sustenta internamente o caminhar do pesquisador no percurso de uma pesquisa:

A elaboração do problema e do método se desenvolvem conjuntamente, ainda que não de modo paralelo. A busca do método se converte em uma das tarefas de maior importância na investigação. O método, nesse caso, é ao mesmo tempo premissa e produto, ferramenta e resultado da investigação (Vygotski, 1995, p.47).

No enfoque histórico-cultural encontramos, a partir da dialética, a superação das diversas dicotomias que, como desdobramentos da cisão cartesiana, sustentaram grande parte da ciência moderna. Assim, o homem não se encontra determinado pela natureza, mas também não pode dela ser apartado, uma vez que nada nele existe independente da materialidade, da atividade concreta que o constitui, como ser cuja *natureza é cultural*.

Para o marxismo, cujo método foi apropriado por Vygotski, essa atividade concreta que constitui o ser humano é a atividade produtiva do trabalho, através da qual ele intervém na natureza, transformando-a e sendo simultaneamente nessa ação transformado:

Antes de tudo, o trabalho é um processo entre o homem e a Natureza, um processo em que o homem, por sua própria ação, media, regula e controla seu metabolismo com a Natureza. Ele mesmo se defronta com a matéria natural como uma força natural. Ele põe em movimento as forças naturais pertencentes à sua corporalidade, braços e pernas, cabeça e mão, a fim de apropriar-se da matéria natural numa forma útil para sua própria vida. Ao atuar, por meio desse movimento, sobre a Natureza externa a ele e ao modificá-la, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza (Marx, 1985, p.149).

O que é a dança senão uma forma de trabalho sobre si, sobre seu corpo, sobre sua própria natureza? A partir desse olhar, esta pesquisa investigou de que modo a atividade da dança do ventre, entendida como trabalho estético da bailarina sobre si, é por ela constituída, ao mesmo tempo em que a constitui. No percurso dessa investigação, os pressupostos epistemológicos e metodológicos fundamentais foram:

1) *A superação da cisão cartesiana do sujeito*. A superação da dualidade é alcançada pela síntese dialética dos opostos, a partir da qual Vygotski elabora, por exemplo, as relações entre natureza e cultura, fisiológico e psíquico (Pino, 2005, Beáton, 2005, Doria, 2004).

Vygotski conscientemente parte de um enfoque materialista dialético da natureza, da sociedade e do próprio ser humano, o qual postula a estreita dependência e a não identidade entre o ideal e o material, entre o objetivo e o subjetivo e entre a consciência e o social e o cultural. *O ideal não é material, mas é o produto do movimento incessante da matéria*. A realidade não é produto direto do ideal ou subjetivo, mas o primeiro é a fonte e origem do segundo, que se estrutura produto da atividade e da comunicação do sujeito com o contexto que o rodeia (Beáton, 2005, p.141, grifo meu)¹⁶.

Desde essa perspectiva, considero a subjetividade como o avesso da objetividade do corpo e de suas relações semióticas com o mundo, ou seja, como materialidade de ordem simbólica. Isso já foi apontado por Bakhtin (2004) ao contrapor-se ao subjetivismo idealista, demonstrando a essência material objetiva da consciência, uma vez que a existência da mesma depende da sua encarnação material em signos, veiculáveis pelo corpo.

¹⁶ No original: “Vygotski conscientemente parte de un enfoque materialista dialéctico de la naturaleza, la sociedad y el propio ser humano. El cual postula la estrecha interdependencia y a su vez la no identidad entre lo ideal e lo material, entre lo objetivo y lo subjetivo y entre la conciencia y lo social y lo cultural. Lo ideal no es material pero es el producto del movimiento incesante de la materia. La realidad no es un producto directo de lo ideal o subjetivo, sino que lo primero es la fuente y el origen de lo segundo que se estructura producto de la actividad y la comunicación del sujeto con el contexto que le rodea” (Beáton, 2005, p.141).

Assim, a subjetividade sempre se objetiva primeiramente no corpo, pois ele é a sua condição de possibilidade. Corpo cujo uso consciente permite ao homem trabalhar a matéria do mundo e transformá-la, objetivando-se no produto dessa atividade e, ao mesmo tempo, subjetivando os sentidos aí produzidos. Enfocar a dança desse ângulo implicou, portanto, investigá-la como um modo específico de objetivação e subjetivação que incide sobre a produção do próprio corpo, buscando compreender de que modo essa atividade se constitui.

2) *A historicidade do sujeito*, concebendo-o como ser que se constitui num movimento constante. Interessou a esse estudo investigar de que modo se constitui esse movimento de vir a ser do sujeito por meio da atividade estética dança do ventre, entendendo que essa possibilidade se desenvolve historicamente, constituindo-se nas/pelas relações sociais.

Estudar algo historicamente significa estudá-lo em movimento no seu desenvolvimento histórico. Essa é a exigência fundamental do método dialético. Quando em uma investigação se abrange o processo de desenvolvimento de algum fenômeno em todas as suas fases e mudanças, desde que surja até que desapareça, isso implica dar visibilidade a sua natureza, conhecer sua essência, já que só em movimento o corpo demonstra que existe (Vygotski, 1995, p.6).

3) *A alteridade*. É a dimensão da relação com um outro, por meio da qual me constituo. Cada pessoa, para Vygostki (2000, p.33), é “um agregado de relações sociais encarnadas num indivíduo”. Acredito que ao utilizar o verbo encarnadas o autor permite uma leitura que aponta fundamentalmente a dimensão corpórea, com todos os seus (des)afetos, no processo de apropriação pelo sujeito do que circula no social como possibilidades de ser, um processo cuja corporeidade é explicitada por Zanella ao comentar o texto de Vygotski supracitado:

A assertiva é aparentemente simples e ao mesmo tempo complexa, pois remete a um todo, a um agregado anônimo que está visceralmente interligado – as relações sociais – e que ao mesmo tempo se dissipa em composições múltiplas, em infinitas possibilidades de vir a ser que se objetivam em cada pessoa, que encarnam e marcam a carne que se faz gente, que se faz um (uma), que é indivisível (Zanella, 2005, p.103).

No caso da presente investigação, a alteridade foi uma dimensão fundamental para compreender a atividade estética da dança do ventre, uma vez que esta pressupõe a presença de um outro na condição de espectador, presente ou ausente (Bakhtin, 1976). Além disso, o

conceito de alteridade relaciona-se intrinsecamente com o conceito de exotopia, um conceito-chave na teoria estética de Bakhtin (2003a), em cujos aportes se apóia este estudo.

4) *A totalidade e a análise de unidades*. Nessa diretriz metodológica, propõe-se que o objeto de estudo seja investigado como um todo, e não através da sua decomposição em elementos. Não é possível reconstruir o todo a partir da (re)união de suas partes analisadas isoladamente, pois ele se constrói justamente a partir das relações mutuamente constitutivas entre tudo o que o constitui. Faz-se necessário, portanto, que a análise se desenvolva através de unidades. “Essas unidades, diferentemente dos elementos, não perdem as propriedades inerentes ao todo que devem ser objeto de explicação, senão que encerram em sua forma mais simples e primária essas propriedades do todo que tem motivado a análise” (Vygotski, 1991, p.288).

A partir desse enfoque, busquei analisar a dança do ventre como um amálgama de relações estéticas. Essa escolha pauta-se na visão de Bakhtin (1926) acerca da atividade estética como um processo relacional específico entre o autor e o contemplador, fixado na obra de arte. Tendo como eixo norteador essa tríade apontada pelo autor, investiguei de que modo se concretizam essas relações na dança investigada.

5) *A dialogicidade*. Na concepção de Bakhtin, o conhecimento em ciências humanas, uma vez que seu objeto é outro sujeito, resulta sempre do encontro entre duas consciências e do diálogo produzido entre ambas no discurso por meio do qual se expressam. Marcando essa diferença que torna a dialogicidade central no método de investigação em psicologia, por exemplo, Bakhtin comenta (2003b, p.400, grifos do autor):

As ciências exatas são uma forma monológica do saber: o intelecto contempla uma *coisa* e emite um enunciado sobre ela. Aí só há um sujeito: o cognoscente (contemplador) e falante (enunciador). A ele só se contrapõe a *coisa muda*. Qualquer objeto do saber (incluindo o homem) pode ser percebido e conhecido como coisa. Mas o sujeito como tal não pode ser percebido e estudado como coisa porque, como sujeito e permanecendo sujeito, não pode tornar-se mudo; conseqüentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser *dialógico*.

Uma vez que a dança só existe como ação concreta do sujeito que dança, optei por trazer a bailarina como parceira de diálogo na construção do conhecimento acerca desse “objeto”. De um modo interessante, o diálogo entre pesquisadora e sujeito, predominantemente verbal, revelaram a dança como uma outra forma de diálogo, com uma multiplicidade de vozes, cujos sentidos pulsam sem palavras.

2.1. Sujeito da Pesquisa

Nesta pesquisa, cujo enfoque é a dança do ventre, optou-se por investigar o discurso de uma bailarina sobre sua vivência do dançar, relatada à pesquisadora por meio de entrevista. A escolha por uma bailarina justifica-se porque o interesse recai sobre a dança enquanto “atividade-tipo”, sendo sua ocorrência concreta na vida de um sujeito singular um exemplo único, mas que traz consigo também o que essa atividade tem de generalizável (Sobral, 2005). Nesse sentido, o que se buscará é “[...] mostrar na esfera do problema que nos interessa como se manifesta o grande no pequeno [...]” (Vygotski, 1995, p.64).

A bailarina entrevistada chama-se Jufih Maat Ayuni. Ela é uma bailarina profissional e professora de dança do ventre da cidade de Florianópolis-SC. Apesar de jovem¹⁷, é uma bailarina bastante experiente: estudou balé clássico dos cinco aos dezesseis anos de idade e dança do ventre desde os quinze anos. Ministra aulas e realiza apresentações nessa modalidade há oito anos. Foi premiada com o 1º lugar da categoria profissional no Festival de Dança Árabe de Florianópolis em sua terceira edição, no ano de 2005. Já se apresentou em vários restaurantes árabes, eventos e festivais de dança no Brasil.

A escolha por Jufih como sujeito para esta investigação visou privilegiar uma bailarina local, cujo trabalho apresenta qualidade artística reconhecida nesse contexto, sendo motivada também pela acessibilidade que a pesquisadora possuía em relação a ela. Neste sentido, a existência de um vínculo prévio com a bailarina – já havíamos nos apresentado juntas e assisti a algumas de suas aulas – com certeza facilitou o aceite de Jufih em participar da pesquisa, bem como a nossa interação durante a entrevista. Esta se realizou na casa da bailarina, conforme acordado em um contato prévio por telefone, e teve duração aproximada de três horas.

¹⁷ No ano de realização da pesquisa a bailarina tinha 23 anos.

2.2. Buscando Informações

Durante a investigação foram utilizados dois procedimentos complementares de coleta de informações: a pesquisa documental e a entrevista. Vejamos cada um deles.

A) Pesquisa documental

Utilizei como fontes de informações vídeos e/ou dvd's de apresentações de dança do ventre, de diversas bailarinas, além de material coletado na internet sobre o tema, tais como textos, fotos, imagens, vídeos disponibilizados em sites de bailarinas e no site www.youtube.com. Parte desses documentos já estava previamente disponível no acervo de imagens da pesquisadora, sendo a ele acrescentado novo material durante o processo de pesquisa.

A utilização de documentos como recurso metodológico complementar à entrevista por pesquisadores na área da Psicologia Social, é incentivada por Spink (2000):

Os documentos de domínio público refletem duas práticas discursivas: como gênero de circulação, como artefatos do sentido de tornar público, e como conteúdo, em relação àquilo que está impresso em suas páginas. São produtos *em tempo* e componentes significativos do cotidiano; complementam, completam e competem com a narrativa e a memória. Os documentos de domínio público, como registros, são documentos tornados públicos, sua intersubjetividade é produto da interação com um outro desconhecido, porém significativo e frequentemente coletivo (Spink, 2000, p.126, grifo do autor).

A função desse material, em sua grande maioria de natureza imagética, foi aproximar mais a pesquisadora do objeto investigado. Os vídeos/dvd's, por exemplo, foram importantes, pois como registro de apresentações de dança do ventre permitem retornar a elas quantas vezes for necessário. Esse acesso à dança por meio das imagens foi enriquecido pelo fato de que em algumas das apresentações a pesquisadora esteve presente como espectadora, podendo observar a dança realmente acontecendo. Além disso, o contato com uma variedade de fontes disponíveis em rede mundial sobre dança do ventre ampliou a visão da pesquisadora para além da experiência singular da bailarina investigada.

Estava prevista no projeto da investigação a análise de parte desse material, mais precisamente de uma dança realizada pela bailarina entrevistada, que estivesse ou fosse registrada em vídeo/dvd. No entanto, essa possibilidade não se efetivou, por limitações de ordem temporal, uma vez que o material coletado através da entrevista foi suficientemente rico para suprir a análise e consumir o tempo de que a pesquisadora dispunha para encerrar a pesquisa¹⁸. Apesar disso, parte das imagens coletadas foram incluídas na dissertação, como meio de dar visibilidade àquilo de que se fala, ou seja, tornando um pouco visível ao leitor aquilo que se busca explicar através do texto. Desse modo, o leitor encontrará algumas fotos ilustrando passagens do texto e também um dvd em anexo, com apresentações de dança do ventre realizadas por diferentes bailarinas brasileiras, entre as quais a participante da pesquisa.

É importante frisar que às imagens e ao texto escrito correspondem diferentes tipos de linguagem, que podem, entretanto, se complementar:

[...] a linguagem imagética tem mais expressividade e força metafórica; ela condensa, tornando a percepção dos fenômenos sociais mais sensível, já que é mais alusiva, mais elíptica e mais simbólica [...] Assim, entre o texto escrito e a imagem/som não existe nem identidade nem oposição, mas complementaridade (Peixoto, 1998, p.215).

Desse modo, esse material imagético se constituiu como um recurso complementar no meu processo de escrita/análise sobre a dança e espero que para o leitor as imagens que disponibilizei funcionem um pouco como a legenda das minhas palavras.

B) Entrevista

Com a entrevista busquei coletar a “enunciação” (Bakhtin, 2004) da bailarina sobre sua vivência do dançar. Para sua realização, entrei em contato por telefone com a bailarina Jufih Maat Ayuni, convidando-a a participar da pesquisa. Nesse contato inicial, informei-a sobre meu vínculo institucional e sobre o tema da pesquisa, obtendo prontamente a sua anuência. Agendamos a entrevista, que foi realizada na residência da bailarina.

¹⁸ A defesa da presente dissertação precisou ser antecipada em seis meses, como condição para concessão de bolsa emergencial.

No contato inicial da entrevista foi solicitada a autorização de Jufih para realizar a pesquisa, explicando-lhe de forma clara e sincera o seu objetivo. Ela foi esclarecida sobre o cuidado ético no tratamento das informações que disponibilizasse e sobre a relevância de sua participação para o processo de produção de conhecimento e registro sobre a dança do ventre. Além disso, foi informada sobre a possibilidade, conforme sua escolha pessoal, de ter sua identidade mantida em sigilo ou não. A bailarina optou por tornar pública sua participação na pesquisa. O formulário de consentimento livre e esclarecido foi então apresentado e por ela assinado.

Para a realização da entrevista, partiu-se da idéia de que a mesma caracteriza-se como um espaço de interação face a face, no qual o conversar é uma ponte lançada entre eu e o outro, uma ponte conjuntamente construída com a matéria das palavras e o cimento das emoções. Esse caráter da entrevista como encontro é destacado por Szymanski:

Foi na consideração da entrevista como um encontro interpessoal que inclui a subjetividade dos protagonistas e se constitui num momento de construção de um conhecimento novo, nos limites da representatividade da fala e na busca da horizontalidade nas relações de poder que se delineou esta proposta de entrevista que chamamos de reflexiva (Szymanski, 1995, p.197).

Nesta perspectiva dialógica, destaca-se que a narração em que se engaja o entrevistado, ao exigir do mesmo a organização do pensamento em torno de uma questão que lhe é proposta, configura a entrevista como um momento de reflexão e construção coletiva de conhecimento. Tendo isso claro, depois da apresentação formal da pesquisa e obtendo a permissão de Jufih para a gravação¹⁹ da entrevista, esta iniciou enfocando alguns de seus dados pessoais. Em seguida, foi lançada uma “questão desencadeadora” (Szymanski, 1995, p.203), enfocando o tema investigado de um modo amplo (O que a dança do ventre é para você?), para que a entrevistada pudesse falar livremente sobre o mesmo, escolhendo por onde começar sua narrativa segundo o que para ela fosse significativo.

A entrevista prosseguiu em torno de outras “questões focalizadoras” (Szymanski, 1995, p.209), convidando Jufih a discorrer sobre pontos essenciais para os objetivos da pesquisa, fundamentalmente sobre o modo como a bailarina vivencia a dança do ventre nas múltiplas relações que constituem essa atividade (vide roteiro da entrevista em anexo).

¹⁹ Para tal foi utilizado um gravador digital Panasonic.

A entrevista visou trazer a tona a dimensão vivencial do dançar experienciada de modo singular pela entrevistada. Para Olabuénaga (1999), a entrevista consiste em uma técnica para conseguir que um sujeito transmita oralmente ao entrevistador o modo como experimentou uma determinada situação, uma narrativa em que devem ser buscados os sentidos construídos pelo informante sobre o tema.

- Toma a forma do relato de um momento, narrado pela mesma pessoa que o experimentou e desde seu ponto de vista.
- A entrevista em si é o contexto no qual se elabora este relato, e cria uma situação social para que ele possa ter lugar. Neste relato o entrevistador desempenha o papel de facilitador maiêutico²⁰ (Olabuénaga, 1999, p.167).

A entrevista foi relativamente longa, durando cerca de 3 horas. Uma vez que neste material se obtiveram informações suficientes para responder aos objetivos da pesquisa, optou-se por encerrar esta fase de coleta (Alves, 1991), iniciando em seguida a fase seguinte do trabalho. Assim, a entrevista foi imediata e integralmente transcrita logo após a sua realização, preparando o material para a análise.

2.3. Análise da entrevista

O material verbal oriundo da entrevista foi analisado a partir do enfoque proposto por Bakhtin (2004, 2003b) acerca do discurso. As falas da entrevistada foram enfocadas, portanto, como enunciados que pressupõem a comunicação com um outro: a pesquisadora. O enunciado é compreendido por Bakhtin como um conjunto de sentidos, sendo sentido aquilo que responde a algo, o que evidencia seu enraizamento em uma cadeia enunciativa, constituída na situação concreta de interação verbal dos sujeitos. O enunciado remete a uma dimensão fronteira entre a vida, a situação extra-verbal, e o discurso verbal por ela

²⁰ No original: “- Toma la forma de relato de un suceso, narrado por la misma persona que lo ha experimentado, y desde su punto de vista. - La entrevista en sí es el contexto en el cual se elabora este relato, y crea una situación social para que pueda tener lugar. En este relato el entrevistador desempeña el papel de facilitador o mayéutico” (Olabuénaga, 1999 p.167).

engendrado, pois, conforme Bakhtin (1976, p.9): “O enunciado concreto (e não a abstração lingüística) nasce, vive e morre no processo da interação social entre os participantes da enunciação. Sua forma e significado são determinados basicamente pela forma e caráter desta interação”.

Nesta perspectiva, a análise leva em conta a situação da entrevista como um momento de interação dialógica e construção coletiva de conhecimento sobre o tema da pesquisa. Nesse sentido, o problema de pesquisa é o ele (o tema) a respeito do qual um eu (o entrevistado) fala a um tu (o entrevistador), de modo que todos se constituem como co-participantes dessa situação (Bakhtin, 1976).

A análise do discurso é uma tarefa interpretativa em que o analista busca, a partir do próprio texto, sentidos que também o transcendem, remetendo ao universo extralingüístico de sua produção, ou seja, ao contexto das relações sociais historicamente constituídas em que a enunciação é produzida (Rocha-Coutinho, 1998), além das relações sociais não imediatamente presentes na situação enunciativa, mas a respeito das quais os enunciados podem estar remetendo.

No caso da presente investigação, o tema fundamental da enunciação foi a vivência da dança do ventre pela entrevistada em suas múltiplas relações. Cabe esclarecer que a vivência em si do sujeito, enquanto dimensão radical de sua singularidade, é inalcançável à análise, uma vez que a vivência, segundo se poderia definir, é aquilo que se lhe passa na autoconsciência de seu corpo interior, afetando-o e nele deixando um rastro, uma marca subjetiva, concebida como “[...] o reflexo do sentido na existência [...]” (Bakhtin, 2003a, p.105). Assim, a fala do sujeito sobre sua vivência já implica sua transformação em experiência, passível de ser compartilhada, pois a partir da representação do vivido por meio de palavras o sentido vivencial pode, ainda que de modo incompleto, ser comunicado ao outro. Portanto, a objetivação desse processo na fala da entrevistada marca, ao mesmo tempo, a possibilidade e a limitação da análise.

Destarte, a análise buscou focar, por meio da fala de Jufih, os lugares simbólicos ocupados por ela na atividade de dançar para o(s) outro(s) e as vozes que aí se fazem ouvir, constituindo diferentes possibilidades de relações estéticas. Essa leitura é possível a partir de uma concepção polifônica do discurso, conforme explica Amorim (2002, p.8): “Em Bakhtin, no entanto, o caráter de alteridade do discurso se radicaliza: desdobrando-se os lugares enunciativos ao infinito, seu enunciado dialógico merece bem ser chamado de polifônico, pois uma multiplicidade de vozes pode ser ouvida no mesmo lugar”.

A polifonia faz do autor de um enunciado o articulador de diferentes vozes que ecoam na sua própria voz, sendo uma categoria fundamental para a compreensão da outridade²¹ na constituição do sujeito. Paulo Bezerra nos ajuda a compreender de que modo a polifonia multiplica os lugares enunciativos que, a partir do dialogismo da relação com o outro, constituem o eu:

O que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro “eu para si” infinito e inacabável (Bezerra, 2005, p.194).

As relações enfocadas na análise não se encontravam imediatamente explicitadas no material, uma vez que, sendo o enunciado uma unidade de comunicação que transcende os elementos lingüísticos, ele pressupõe, além da parte percebida e manifesta em palavras, uma parte presumida. Desse modo, a tarefa analítica da pesquisadora consistiu precisamente em buscar a compreensão das informações verbais coletadas na entrevista relacionando essas partes de acordo com os seus objetivos.

Assim, o momento inicial da análise, constituído pela transcrição dos enunciados da entrevistada já possuiu uma dimensão interpretativa, pois foi direcionado por um olhar teórico (Rocha-Coutinho, 1998), atento não só ao explicitado, mas também ao presumido do discurso. No momento seguinte à transcrição, contudo, é que se realizou propriamente a análise, buscando categorias interpretativas no próprio texto transcrito (Rocha-Coutinho, 1998). As categorias de análise, portanto, só foram definidas *a posteriori*, de acordo com os núcleos de sentido que emergiram da própria fala do sujeito sobre o dançar.

Apesar de ter sempre a entrevista transcrita como referência, o momento propriamente dito da análise e o texto final dele resultante afirmam o caráter criativo da produção de conhecimento, uma vez que ele é aqui entendido como fundamentalmente dialógico (Bakhtin, 2003b). Assim, buscou-se na análise uma compreensão polifônica, construída a partir da intertextualidade entre os enunciados da entrevistada, a escrita da pesquisadora e os textos de teóricos(as) com os quais aqui se dialoga, entendendo que, na tarefa analítica, “Toda interpretação é o correlacionamento de dado texto com outros textos” (Bakhtin, 2003b).

²¹ O Prof. João Wanderley Geraldi, da UNICAMP, na disciplina “Tópicos Especiais em Práticas Sociais e Constituição do Sujeito – Bakhtin: linguagem e sujeito, entre a ética e a estética”, ministrada no segundo semestre de 2006 na UFSC, utilizou o termo *outridade* para enfatizar a relação com o outro (alteridade) como constitutiva do eu.

Não somente a análise, mas também a produção dos capítulos teóricos que a precederam foram momentos vivenciados por mim como um processo de construção criativa do conhecimento, onde o sentido se mostrou inesgotável, devido à polissemia da palavra que está sempre em relação à contra-palavra. Conseqüentemente, o resultado aqui apresentado se constitui como um texto no qual, buscando manter a coerência epistemológica, metodológica e teórica em relação ao problema de pesquisa e a realidade investigada, ofereço ao leitor uma interpretação possível. Assim, segue na seqüência a terceira parte da dissertação, constituída por três capítulos teóricos, que preparam o leitor para a quarta parte do texto, onde é finalmente apresentada a análise realizada.

3. UM OLHAR HISTÓRICO E ESTÉTICO SOBRE A DANÇA DO VENTRE E SUA MEDIAÇÃO NA CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO

Nesta parte são apresentados os capítulos teóricos que sustentam a pesquisa. Apresento primeiramente a dança do ventre como historicamente constituída, encarnando a cultura de diferentes épocas e locais nos quais se desenvolveu e atravessada sempre, ainda que de modos diversos, pela questão de gênero. Os dois próximos capítulos se concentram na questão estética da dança do ventre, dialogando com os autores para construir uma arquitetônica conceitual sobre o objeto da investigação, buscando cercá-lo, mas sem encerrá-lo, abrindo caminhos possíveis de reflexão sobre as relações estéticas por meio das quais a dança do ventre se concretiza. São abordadas, no capítulo 2 e 3 respectivamente, a relação da bailarina com o corpo e a sua relação com um outro mediadas pela dança do ventre.

3.1. HISTÓRIA(S) DA DANÇA DO VENTRE À LUZ DA PROBLEMÁTICA DE GÊNERO

A dança oriental, ou *Raks el Sharq*, é conhecida no Brasil como dança do ventre. É uma forma de arte milenar, cuja origem se encontra sob um certo véu de mistério, tanto pelo tempo longínquo a que remete quanto pela escassez de registros que permitam documentar sua história. Toda história, contudo, é sempre um relato dos fatos, uma narrativa desde o ponto de vista de alguém. No caso da dança do ventre, há pouca literatura disponível no Brasil. Assim, para realizar uma breve abordagem histórica, à luz da problemática de gênero presente nessa dança, baseio-me nos livros *Dança do Ventre: Ciência e Arte*, da jornalista, fisioterapeuta e professora de dança do ventre Patrícia Bencardini (2002) e *Dança, Sexo e Gênero*, da antropóloga e bailarina Judith Lynne Hanna (1999), que estuda a dança a partir de uma perspectiva semiótica. Buscando trazer a reflexão para a mediação da dança na constituição do sujeito, parto da perspectiva histórico-cultural, recorrendo a teóricas feministas (Scott, 1990; Nicholson, 2000; Butler, 2003; Lauretis, 2003) para ponderar sobre a questão de gênero nesse processo.

Para Bencardini (2002, p.15), “a dança é a arte de mover o corpo segundo a relação estabelecida entre tempo e espaço, gerada pelo ritmo e a composição coreográfica”. Nesse conceito de dança como forma de expressão humana pelo movimento, sendo o movimento o modo como o corpo, a partir de certas formas coreográficas, ocupa o espaço em função de um tempo específico - o tempo musical - , encontramos o significado mais genérico e estável de dança. Cada gênero de dança tem movimentos próprios. Na dança árabe, o repertório de movimentos se constitui em relação estreita com a música, como se por meio dos movimentos da bailarina a música pudesse ser visualizada. Essa relação será explorada no transcorrer da investigação.

Outro significado historicamente reiterado em relação à dança diz respeito a sua ligação com a sexualidade e gênero, conforme estudo realizado por Hanna (1999) em diferentes culturas sobre seus respectivos estilos de dança, tanto no Ocidente quanto no Oriente. No entanto, o modo como essa ligação com a sexualidade tem sido articulada no caso da dança do ventre vem se transformando ao longo de sua história, em razão de mudanças nos significados que socialmente se construíram sobre essa arte. Reconstruir brevemente esse processo histórico de significação é necessário para a compreensão da atividade estética da dança investigada, uma vez que a mesma, enquanto prática social, constitui-se a partir desses significados histórica e culturalmente produzidos.

Segundo Bencardini (2002), os registros mais antigos de uma possível história dessa arte foram encontrados em países como a Turquia e a Índia, pertencendo ao período pré-histórico (idade da pedra lascada): são pequenas estátuas de mulheres com ventre proeminente e seios fartos, objetos que segundo historiadores seriam amuletos para a fertilidade, ligados a cultos matriarcais em que a mulher era divinizada por ser capaz de gerar uma nova vida. A dança, um meio propício ao transe, era uma forma de culto a divindades femininas visando o aumento da fertilidade através de movimentos centrados no quadril, sendo esses movimentos as formas primitivas que evoluíram para o que hoje se conhece como dança do ventre.

Em sua origem, portanto, essa dança está ligada ao contexto mítico-religioso de civilizações antigas do Oriente Médio (Suméria, Mesopotâmia, Babilônia, Egito, Fenícia, Pérsia, Índia) que cultuavam a Grande Deusa-Mãe. Esta recebia diferentes nomes em cada um desses povos, que, contudo, compartilhavam seu significado como força divina da criação, princípio feminino presente em todos os seres independente do sexo. Essa relação entre dança, criação e feminino, desde uma perspectiva de sua complementaridade com o princípio masculino, como duas faces da mesma divindade, é representada no hinduísmo pelo deus Shiva e sua esposa Shakti ou Parvati: “A violenta e frenética dança de Shiva, o *tandava* (másculo, viril) causa o caos e representa a destruição do mundo. Para sua dança criativa, a dança de *lasya* (tenra, feminina), de sua consorte Parvati, é imperativa” (Hanna, 1999, p.153).

Segundo Bencardini (2002), na filosofia tântrica o princípio *Shakti* está presente em todo indivíduo, homem e mulher, encontrando sua origem na *Kundalini*, energia suprema representada por uma serpente enrolada na base da coluna vertebral, próxima ao cóccix. Entre exercícios do tantra yoga que visam trabalhar essa energia, executados com a bacia e a região pélvica, e movimentos da dança do ventre existem semelhanças que, conforme Bencardini (2002), permitem supor aspectos comuns entre essas diferentes práticas. No entanto, enquanto o yoga pode ser praticado tanto por homens como por mulheres, a dança do ventre é, tradicionalmente, uma dança executada somente por mulheres e associada ao feminino²², existindo, portanto, uma questão de gênero que a perpassa e que devemos examinar.

A dança do ventre liga-se historicamente à sexualidade feminina e, originalmente, ao registro simbólico de sua divinização. Segundo Bencardini (2002, p.28):

²² Essa tradição foi relativizada no Brasil quando, no ano de 1999, na 17ª edição do Festival de Dança de Joinville-SC, o bailarino de Belo Horizonte Henry Netto foi o primeiro colocado na categoria solo livre masculino, na qual apresentou um número de dança do ventre. Desde então ele criou uma cia de Dança do Ventre e vem se apresentando pelo Brasil (informação extraída do site <http://www.henrynetto.com> em 12/10/2006).

Sabe-se que a dança do ventre tem suas raízes ligadas aos templos. Acreditava-se numa grande deusa, mãe de todos os seres humanos e de toda a terra. Era ela quem alimentava a terra tornando-a fértil para a lavoura. Nos rituais em sua homenagem, sacerdotisas expunham seus ventres, fazendo-os dançar, vibrar e ondular. Era a forma de garantir prosperidade e fertilidade para a terra e para as mulheres.

Embora seja difícil estabelecer um marco cronológico, acredita-se que a civilização Suméria (4500 a.C.), seja um dos prováveis berços da dança do ventre, que se expandiu por todo oriente médio (vide figura 1). Essa civilização foi formada por um povo que, vindo da Anatólia (atual região da Turquia), fixou-se entre os rios Tigre e Eufrates, numa região localizada onde hoje é o sul do Iraque.



Fig. 1: Mapa do Oriente Médio (extraído do site <http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:MiddleEast.png>)

Naquele tempo, a ligação dos homens com o cultivo da terra e com as forças da natureza era muito forte, inexistindo uma separação entre as diferentes esferas da vida cultural, de modo que a religião formava entre elas um amálgama, constituindo-se os templos como centros da vida econômica, política e cultural do povo. Neles, a dança era executada por sacerdotisas em rituais que cultuavam a deusa da fertilidade Ishtar ou Inana (era assim denominada na Suméria e na Mesopotâmia). Posteriormente, outras civilizações orientais continuaram com essa tradição religiosa da dança do ventre: no Egito ela fazia parte dos cultos à deusa Ísis e na Fenícia (atual Líbano, parte da Síria e Palestina) a divindade cultuada era a deusa Astarte.



Fig. 2: a imagem da sagrada dançarina do Oriente, representada por Mata Hari, dançarina holandesa que se tornou famosa nos teatros de Paris no início do séc XX (fontes: www.grandedeusa.com.br, www.brasilcult.pro.br/teatro/painel19.htm, http://pt.wikipedia.org/wiki/Mata_Hari)

A dança e o ritmo que a sustenta estão entre as primeiras formas de linguagem presentes na história da humanidade, sendo anteriores à linguagem escrita²³. Nesse sentido, desde seus primórdios a dança foi uma forma concreta de linguagem, sendo os movimentos corporais signos a veicularem sentidos. De acordo com a semiótica antropológica desenvolvida por Hanna (1999), o movimento pode ser visto como texto. Segundo a autora:

[...] a dança é uma linguagem não-verbal – uma forma de comunicação que requer a mesma e subjacente faculdade cortical para a conceituação, a criatividade e a memória que a linguagem verbal. Ambas as formas têm vocabulário (passos e gestos na dança), gramática (normas para juntar o vocabulário) e semântica (significado). A dança, contudo, reúne esses elementos de um modo que se assemelha mais freqüentemente à poesia do que à prosa [...] na dança os canais cinestésico-visual-motores predominam sobre os canais auditivo-vocais (Hanna, 1999, p.42).

Se a dança é compreendida como texto em que os movimentos se constituem como signos, ela não se oferece de modo imediato ao olhar, contemplativo ou científico, daquele que a observa, mas requer do mesmo a sua leitura. Nessa perspectiva, a própria autora supracitada constrói uma interpretação dentre as possíveis, considerando que em toda dança, seja ela rito, acontecimento social ou arte de palco, o que está em jogo, de múltiplas formas e com múltiplos significados em razão do momento histórico e local considerado, é um discurso cinético sobre sexualidade e papéis sexuais.

Nesse sentido, a dança, através das imagens que apresenta, pode oferecer ao público modelos visuais que reiteram ou, ao contrário, transgridem, o que é ser homem ou mulher para uma determinada sociedade, em um determinado momento histórico. Isso é demonstrado pela autora ao relacionar o balé clássico e as imagens de feminino por ele produzidas com o lugar social da mulher na cultura vitoriana, e o balé moderno com a transgressão desse lugar, em sintonia com as novas possibilidades de se construir mulher reivindicadas pelo movimento feminista das décadas de 60, 70.

Essa idéia de Hanna (1999) é interessante, embora sua noção de papéis sexuais apresente inadequações do ponto de vista teórico-conceitual, uma vez que a utiliza como sinônimo de gênero: “Enquanto sexo se refere a fenômenos biológicos, *o papel sexual ou gênero* denota seus correlatos cultural, psicológico ou social: as normas, as expectativas e o comportamento adequado a ser homem ou mulher dentro de uma determinada sociedade”

²³ Por uma interessante coincidência que foge ao escopo dessa pesquisa analisar, foi também na civilização Suméria, por volta de 3025 a.C., que se desenvolveu a primeira forma de linguagem gráfica: a escrita cuneiforme.

(Hanna, 1999, p.32). Essas duas categorias, entretanto, representam momentos históricos e teóricos distintos no movimento feminista (Lago, 1994).

A noção de papéis sexuais marcou os primeiros estudos feministas, em geral sobre a “condição da mulher”, nos quais o feminino e o masculino eram compreendidos em estreita relação com o sexo biológico (Beauvoir, 1980, Mead, 1988). A ênfase teórica na desnaturalização levou à substituição da categoria de papéis sexuais pela categoria de gênero, a partir da qual masculino e feminino passaram a ser compreendidos de um ponto de vista relacional (Lago, 1994). Segundo definição de Joan Scott (1990, p.86): “1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e 2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder”.

Gênero, portanto, caracteriza algo que não está propriamente no corpo, mas no modo como ele é percebido a partir das significações culturais construídas nas relações sociais entre homens e mulheres, sendo também por meio dessas significações que essas relações se configuram hierarquicamente, como relações de poder. À luz dessas considerações, a dança pode ser vista a partir de um olhar crítico: se o jogo de imagens que a constitui é feito de corpos cujos movimentos remetem à sexualidade, apresentando modelos de papéis femininos ou masculinos (Hanna, 1999), é o jogo do discurso que constrói a visibilidade dos corpos dentro dessa oposição binária e desigual entre feminino e masculino (Nicholson, 2000, Butler, 2003).

Linda Nicholson (2000, p.13), ao criticar o “fundacionalismo biológico” de teorias feministas que buscam uma identidade feminina emanando da biologia, propõe o corpo antes como uma variável do que como uma constante, modificando-se culturalmente as formas de se compreendê-lo. A própria noção biológica sobre o corpo se transforma ao longo da história: de uma concepção unissexuada de corpo entre os gregos (sendo o feminino equivalente ao masculino, porém subdesenvolvido) a uma bissexuada a partir do séc. XVIII (especificidade do feminino, não em grau, mas qualitativamente diferente do masculino), segundo revisão de literatura médica do período, realizada por Thomas Laqueur (1990). Nicholson (2000) também chama a atenção para a metafísica materialista que fundamenta o feminismo das diferenças: quando na história da ciência a natureza passou a ser o fundamento da verdade, o corpo, enquanto representante da natureza, passou a falar a partir de uma lógica binária, ou seja, tornou-se porta-voz para legitimar a ideia de uma identidade sexual masculina ou feminina sobre bases fisiológicas.

Nesse sentido, a crítica de Judith Butler (2003, p.25) à distinção sexo/gênero é pertinente:

Se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo. O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos.

Pensar a dança, arte do corpo por excelência, implica pensar sobre essas questões. Se, conforme Butler (2003, p.27), “Não se pode dizer que os corpos tenham uma existência significável anterior à marca do seu gênero [...]”, torna-se imprescindível refletir sobre a generificação do corpo como um processo de construção que ocorre de modo peculiar na dança, especialmente na dança do ventre. Praticada tradicionalmente por mulheres, essa arte tem sido associada ao feminino. Porém, é necessário destacar, a partir de uma visão não essencialista, que a dança do ventre não liberta o feminino “natural” que o senso comum poderia supor existente em cada mulher, mas é antes um artifício que refina sua produção cultural, a partir do aprendizado de uma complexa técnica de movimentos, que constrói o corpo da bailarina de acordo com uma *performance* “feminina”, cujos valores foram historicamente produzidos.

Deve-se destacar também a existência de uma base afetivo-volitiva que motiva a prática da dança do ventre, e que tem relação com a questão de gênero nela presente. Sônia Maluf (2002) nos ajuda a pensar sobre a relação entre corporalidade e desejo ao analisar o filme “Tudo sobre Minha Mãe”, do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, enfocando a personagem travesti Agrado. Neste artigo, Maluf enfatiza o agenciamento do sujeito sobre seu próprio corpo na constituição de gênero. Esse processo acontece a partir do desejo que intervém no corpo, transformando-o, no caso do travestismo, no sentido de “tornar-se outro”. Pode-se, a partir dessas considerações, pensar que na produção do corpo e em sua exibição pública na dança do ventre se afirma um desejo de alguém que se faz sujeito inscrevendo seu corpo no lugar simbólico socialmente reconhecido como feminino.

Alguns fatores históricos relacionam-se a mudanças nesse processo de estetização da mulher na dança do ventre, sobretudo seu desenvolvimento na cultura árabe. O povo árabe foi originalmente constituído por nômades semitas, beduínos e pastores de cabras, ovelhas e camelos, que já habitavam a península arábica em 1500 a.C. Caravanas cruzavam o deserto, dedicando-se ao comércio de especiarias, marfim e ouro. Algumas tribos fixaram-se em Oásis, dedicando-se à agricultura. Com a descoberta do petróleo, sua principal riqueza hoje, muitos passaram a explorá-lo, são famílias numerosas, patriarcais, cujos poderosos chefes são

chamados de Xeques. Com a ascensão do patriarcalismo, a mulher passou a ser vista como propriedade (primeiro do pai, depois do marido), cuja proteção pelos homens, tem como contrapartida sua submissão.

Estima-se que a população árabe mundial seja de 350 milhões de pessoas²⁴, habitando diferentes países, estando entre os principais: na África, países como Tunísia, Sudão, Marrocos, Egito, Argélia; na Península Arábica, o Irã, Iraque, Israel, Síria, Líbano, Golfo Pérsico, Kwait, Emirados Árabes Unidos, Iêmem, Omã; e na Ásia, o Paquistão, Afeganistão e Jordânia. O Islamismo, religião predominante entre esses povos, foi um fator para sua unificação cultural. Criado pelo profeta Maomé por volta de 610 d.C., tem no Alcorão os seus preceitos fundamentais e em Meca (na Arábia Saudita) a sua cidade sagrada, a qual todo muçulmano deve peregrinar pelo menos uma vez na vida. A influência da religião muçulmana espalhou-se com a invasão do Egito pelos árabes (640 d.C.) e a sua expansão, a partir do século VII, por todo o Oriente Médio, países da África e Espanha.

Esses são fatores que, segundo Bencardini (2002), tiveram grande influência sobre a Dança do Ventre. Houve uma mudança dos valores sociais atribuídos a ela e conseqüentemente às bailarinas na medida em que essa arte foi perdendo o aspecto sagrado que teria marcado sua origem, saindo dos templos para os palácios e festas populares e passando a ser apresentada publicamente para fins de entretenimento. No Egito pós-islâmico, as *Ghawazze* (vide Fig. 3), bailarinas ligadas a povos ciganos, formaram grupos que dançavam em praças públicas por dinheiro. As primeiras descrições sobre essas dançarinas datam do início do século XIX, quando se tornaram mais conhecidas pelo Ocidente a partir da expedição de Napoleão Bonaparte e seu exército ao Egito (1798 a 1801)²⁵. Nesse processo histórico, a bailarina passou a ter outro status social, o que deve ser compreendido a partir do modo como as relações sociais de poder entre homens e mulheres se configuraram historicamente no mundo árabe.

²⁴ Estatística encontrada em: CARVALHO, Lejeune Mato Grosso Xavier. Geopolítica Mundial e as Perspectivas do Mundo Árabe. Revista Espaço Acadêmico, n. 44, jan. 2005, publicada no endereço eletrônico: <http://www.espacoacademico.com.br/044/44ccarvalho.htm>

²⁵ fonte: <http://www.ayshaalmee.com/dftxt.htm>.



Fig. 3: *Gazziya*, pertencente aos povos *ghawazze* (fonte: www.dancadoventre.s5.com, foto sem data)

Hanna (1999) classifica a dança árabe, cujo estilo mais conhecido é a dança do ventre (existem também outras danças executadas por homens e mulheres, cujo estilo é folclórico), como pertencente à categoria das danças afrodisíacas, presentes em diferentes culturas ocidentais e orientais, caracterizadas por expressar artisticamente formas de sedução com fins sexuais. O entendimento da dança do ventre a partir desse significado traz como uma de suas referências o sistema de harém, que apareceu no século XV na Turquia e extinguiu-se por volta de 1980. Mesmo nesse contexto aparentemente “mundano”, sexualidade e sacralidade reverberavam, em diferentes momentos, na dança:

A dança erótica reinava nos opulentos ambientes do harém de um sultão. No harém de Topkapi, as concubinas dançavam para o sultão e uma para a outra [...] Quando a dança era parte de cerimônia religiosa, as próprias mulheres proibiam os homens de presenciá-la. No harém, a dança tornou-se uma arte apresentada pelas mulheres para seu próprio sexo em reclusão (Hanna, 1999, p.100-101).

Apesar da escravização sexual das mulheres nos haréns, através de suas habilidades artísticas na dança elas poderiam alcançar posições de poder, inclusive influenciando membros da elite governante (Hanna, 1999). Segundo Bencardini (2002, p.30): “As escravas que sabiam dançar valiam até três vezes mais do que as que sabiam cozinhar. Se também fossem bonitas, e conhecessem artes, como a música e a poesia, teriam vida quase de rainha e custavam a seus ‘donos’ verdadeiras fortunas”.



Fig. 4: dança em harém (fonte: www.lulusabongi.com, imagem sem data)

Essa foi a parte da história da dança do ventre que ficou mais conhecida no Ocidente, devido a sua divulgação através de alguns dos contos das “Mil e uma Noites”²⁶. Com a extinção dos haréns, as bailarinas e os músicos que as acompanhavam passaram a se apresentar, mediante pagamento, em festas e eventos privados, sendo contratados, por exemplo, para alegrar os suntuosos casamentos muçulmanos. Dessa forma, ser bailarina foi assumida aos poucos como uma profissão, em cujo exercício a atividade do dançar foi ressignificada a partir de todos estes significados que fazem parte da sua longa história.

²⁶ *As Mil e uma Noites* é uma coletânea de contos árabes preservados primeiramente pela tradição oral e cujo primeiro manuscrito data do século 13. Nessa versão abrangia 282 noites. As primeiras narrativas parecem ter origem na Mesopotâmia, no Iraque; outras teriam sido criadas no Egito. O certo é que manuscritos do século 18 já têm mil e uma noites, sendo uma das histórias mais famosas a de Sherazade (informação extraída do site <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2005/jusp726/pag1011.htm>, em 28/02/2007).

O sistema de harém radicalizou uma característica presente ainda hoje no mundo árabe, embora de modo mais diluído: a poligamia (é permitido pela lei islâmica que cada homem tenha até quatro esposas, se puder sustentá-las financeiramente) e a reclusão das mulheres ao mundo privado, dedicando-se especialmente à família, sobretudo onde não lhes é permitido estudar. Essa situação, entretanto, já sofre mudanças, de modo que em países como Egito e Líbano mulheres podem estudar nas universidades e ocupar posições importantes no mundo público do trabalho.

No entanto, nos locais onde a religião muçulmana é ortodoxa, sobretudo nos países em que política e religião andam lado a lado, com o estado sofrendo a influência de facções xiitas, como é o caso da Arábia Saudita, Irã, Iraque e Afeganistão, a mulher deve seguir regras rígidas de comportamento, sendo a ela vetado expor-se em público. As mulheres devem sair de casa adequadamente cobertas, com véus sobre os cabelos, (no Afeganistão, “burqas” cobrem, além do corpo, o rosto da mulher com uma tela), afim de não atrair a atenção dos homens e recomenda-se que nunca circulem sozinhas. Mulheres sem a companhia de um homem podem ser desrespeitadas. Nos países citados, as bailarinas não são bem vistas e apresentações públicas de dança são proibidas.

Segundo Fatna Sabbah (1984), a segregação das mulheres por meio do retiro e ocultamento se relaciona à crença dos homens de que as mulheres possuem apetites sexuais vorazes, constituindo-se a liberdade sexual feminina numa ameaça à hierarquia social. Pode-se refletir sobre essa prática e o discurso que a acompanha como uma estratégia para manutenção das relações de poder que sustentam a sociedade árabe, lembrando, a partir de Foucault (1988), que a própria sexualidade é construída a partir de um saber que é poder, sendo sua enunciação no discurso uma ação política.

É interessante questionar de que modo pôde se desenvolver, nessa cultura em que a sexualidade da mulher se encontra cerceada de muitos modos, uma dança que exalte tanto a beleza e a sensualidade feminina e com tamanho requinte artístico quanto a dança do ventre. Embora este projeto não seja norteado pela perspectiva foucaultiana, seu olhar histórico nos permite a ela recorrer para brevemente pensar sobre a questão aqui esboçada. Assim, talvez fosse o caso de não partir de uma hipótese repressora, mas de inserir a dança do ventre no local específico a ela reservado na produção social da sexualidade, como uma das engrenagens no encadeamento da estimulação dos corpos, da intensificação dos prazeres, da formação dos conhecimentos, do reforço dos controles e das resistências (Focault, 1988). A dança do ventre é, nesse sentido, um conhecimento produtor de determinada sexualidade, um modo específico de subjetivação que produz historicamente uma certa subjetividade feminina.

Desde esse ponto de vista, é possível reconhecer um lugar social onde essa forma de conhecimento é legitimada, mesmo onde a cultura é mais fechada. Nesse lugar, a dança faz parte do folclore²⁷, dos ritos de passagem, de festas e acontecimentos sociais e do mundo privado-doméstico das mulheres, ainda que elas geralmente dançam apenas umas para as outras, salvo algumas exceções, como os festivos casamentos muçulmanos:

As mulheres respeitáveis, no Marrocos, dançam apenas umas para as outras – com suas filhas, para passar o tempo entre o cozimento do almoço e do jantar, para suas amigas quando as visitam, e em casamentos, circuncisões e festejos do dia onomástico. As meninas começam a cultivar os músculos do estômago tão cedo quanto possam [...] (Hanna, 1999, p.90).



Fig. 5: Mulheres dançam em ocasião festiva (do site www.khanelkhalili.com.br, imagem sem data)

A dança do ventre é, portanto, uma atividade presente desde cedo na vida das mulheres, por meio da qual múltiplas significações são produzidas e em cuja apropriação elas

²⁷ O termo folclore é aqui utilizado em referência à origem popular de certas danças árabes, nas quais os modos de vida específicos desse povo encontram expressão. A dança do jarro, por exemplo, representa a tarefa cotidiana das mulheres, muito mais comum em tempos antigos, de buscar e transportar a água em jarros de barro, equilibrados na cabeça ou no ombro (Bencardini, 2002).

se constituem sujeitos generificados. Para refletir sobre a mediação da dança nesse processo, podemos partir da questão delineada por Butler (2003, p.27): “em que medida pode o corpo *vir a existir* na(s) marca(s) do gênero e por meio delas?”. Uma resposta possível seria a vivência desse corpo nas relações sociais significativas em que o sujeito está inserido, sendo a dança do ventre, por toda a história de suas significações, uma forma de vivência especialmente marcante no que tange ao gênero.

É possível fazer uma leitura do processo de generificação objetivando-se no corpo através da dança e sendo ao mesmo tempo subjetivado pela mulher que dança no seguinte exemplo trazido por Hanna (1999, p.91), no qual visou mostrar como as imagens da dança podem transmitir mensagens sobre o que é ser mulher na sociedade saudita:

Entre os sauditas, as mulheres, inclusive pré-púberes, casadas ou solteiras, reúnem-se para uma dança durante a tarde, num cenário oculto (Deaver, 1978). Habitualmente, a executante é casada. Considerada explicitamente sexual, a dança exibe sua peculiaridade notória, inerente e incontrolável. Com escrúpulo, olhos para baixo, passos decididos, os movimentos começam e se irradiam da pelve em rotações de 360°, que fazem o tronco subir em espiral. O alto do torso vibra, os quadris se estendem. Exibindo perícia sexual, divertindo e mostrando status, a mensagem da dança é: ‘Sou jovem, sou bela e sou sexualmente atraente. Portanto, posso manter meu marido, estou segura’. A exibição de opulência, jóias de ouro e rica vestimenta, signos da afeição do marido, reforça a mensagem.

Uma das ocasiões em que é comum que mulheres de família dancem para os homens é na celebração do casamento. Os casamentos muçulmanos constituem um pilar na estruturação dessa cultura, sendo por isso uma das festas mais importantes, comemoradas com grande dispêndio financeiro, durante três a sete dias. Nessa cerimônia, torna-se lícita a apresentação pública da dança do ventre por bailarinas profissionais, que muitas vezes são contratadas para entreter os presentes. Em geral, animam o matrimônio alheio aquelas que escapam dessa instituição, pois a maioria das bailarinas nunca se casou ou passou a exercer essa atividade após ter seu casamento rompido (Buonaventura, 1983).

Deve-se ter um certo cuidado ao pensar a dança do ventre como trabalho para não correr o risco de cair numa visão estrutural sobre a natureza do trabalho feminino. Para tanto, remete-se à problematização das formas históricas e culturais da divisão sexual do trabalho e suas relações com o patriarcado, apontando como esta divisão, no caso da dança do ventre, configura-se como “um dos muitos *locus* das relações sociais de gênero” (Lobo, 1992, p.261).

O patriarcado, segundo aponta Neuma Aguiar (1997), partindo de sua concepção por Max Weber, é um sistema social em que o poder se encontra na figura do chefe de família, cuja autoridade pessoal funda-se na tradição. Esse sistema, considerado anterior ao capitalismo, faz-se presente na cultura árabe mais tradicional.

Partindo dessa perspectiva, poderíamos considerar a existência de uma estreita relação entre patriarcado, política fundamentalista e religião muçulmana. Nesta intrincada relação, são produzidos significados sobre a atividade do dançar à qual se dedicam profissionalmente algumas mulheres. Aguiar (1997, p.177) destaca como a religião institui práticas de controle da sexualidade, interditando a visão do corpo feminino (sendo a regra sobre vestimenta um costume no Islã, como já foi descrito anteriormente): “O controle muitas vezes se estabelece a respeito das vestimentas, cobrindo as partes do corpo feminino que podem despertar fantasias nos homens”. Como parte desse controle, o casamento é o local legitimado para o exercício da sexualidade, sendo eliminadas as relações sexuais livres. Diante desse panorama, como situar uma prática contrastante como a dança do ventre?

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

Numa cultura de dominação masculina, em que a mulher é vista, muitas vezes, como objeto sexual (Sabbah, 1984), é possível encontrar o preconceito de que as bailarinas se proclamem à venda (ou sejam proclamadas?). Não cabe ao presente estudo o julgamento dessa questão, mas apenas apontar a sua existência como um dos fatores constitutivos da objetividade a partir da qual as bailarinas se subjetivam. Esse talvez seja um fator compartilhado pelas bailarinas brasileiras, sobretudo as que viajam ao oriente médio, contratadas para realizar temporadas de shows em luxuosos hotéis de Dubai, Abou Dhabi, Raks al Khaima, Qatar, Bahrein, Yemen, Oman, Tunísia, entre outros locais. A investigação de tal hipótese, contudo, foge aos objetivos dessa pesquisa.

Cabe ressaltar que a objetificação da mulher não é algo próprio da dança do ventre, nem mesmo é uma característica restrita ao *ethos* social árabe. A dança, porém, enquanto discurso imagético sobre sexualidade e gênero (Hanna, 1999), proporciona maior visibilidade àquilo que, desde as entrelinhas do não dito, fundamenta também no Ocidente práticas sociais objetificantes e suas correlativas relações de poder. Para avançar nessa reflexão e tendo como eixo de análise a questão da imagem, pode-se traçar um paralelo entre a dança do ventre, foco deste estudo, e o cinema, conforme discutido por Teresa De Lauretis (2003).

Segundo esta autora, o cinema se relaciona a um processo de “imaginação”, termo que se refere ao processo semiótico por meio do qual se articulam significados às imagens, sendo que a produção e reprodução das mesmas engendram para os envolvidos, realizadores e espectadores, auto-imagens e posições de sujeito. Nesse trabalho de semiótica, o sujeito ao mesmo tempo em que é representado é inscrito na ideologia. Diversas bailarinas egípcias (vide figuras 6, 7, 8), em especial nas décadas de 30 a 50, participaram de filmes do cinema egípcio e hollywoodiano, tornando-se famosas e constituindo-se como referência de estudo para as bailarinas de hoje.



Fig. 6: Naima Akef, bailarina e atriz egípcia famosa na década de 1950 (foto extraída do site www.escolaharem.com.br)



Fig. 7: Tahya Carioca, bailarina e atriz egípcia na década de 1940, ficou famosa por sua interpretação de Carmen Miranda em “A Carioca” (foto extraída do site www.escolaharem.com.br)



Fig. 8a, 8b, 8c: Samia Gamal, bailarina e atriz egípcia, a mais famosa dentre as bailarinas dos anos 40, participou do filme “Ali Babá e os 40 ladrões” (fotos extraídas do site www.escolaharem.com.br)

No processo de imaginação descrito por De Lauretis (2003, p.3), são relevantes os significados generificantes que se ligam às imagens:

A representação da mulher como imagem (espetáculo, objeto para ser apreciado, visão de beleza – e a correspondente representação do corpo feminino como *locus* da sexualidade, cenário do prazer visual ou apelo ao olhar) é tão universal na nossa cultura, bem anterior e além da instituição do cinema, que necessariamente constitui um ponto de partida para qualquer entendimento da diferença sexual, seus efeitos ideológicos na construção dos sujeitos sociais e sua presença em todas as formas de subjetividade.

No caso da dança do ventre, conforme anteriormente analisado, salta aos olhos essa produção de uma imagem de mulher destinada à apreciação do olhar do outro. Nesse sentido, destaca-se o aspecto imagético do dançar como um dos fatores implicados de modo significativo no processo de constituição da subjetividade da bailarina, insistindo-se, conforme o faz Scott em entrevista ao trio feminista Grossi, Heilborn e Rial (1998), na historicização dessa subjetividade feminina e realçando o papel da vivência corporal da dança na sua produção.

Após examinar os fatores históricos e culturais constitutivos da Dança do Ventre, se reconhece que a generalização de um único significado acabaria por aparar as arestas das diferenças presentes no interior dessa realidade multifacetada. Desse modo, foi possível compreender as várias funções desempenhadas historicamente pela Dança do Ventre nas sociedades em que se desenvolveu, entre as quais a religiosa, de sedução, lúdica, de entretenimento, artística ou de trabalho. Essas não são funções excludentes e a elas se acrescenta a função estética, desempenhada no exercício espetacular dessa dança, que constitui o foco principal dessa pesquisa e será desenvolvida nos capítulos seguintes.

A função estética se destaca na apropriação da dança do ventre pelo contexto brasileiro. O aparecimento da dança árabe no Brasil é relativamente recente²⁸, sendo introduzida de modo mais sólido no início dos anos 70, por meio de apresentações realizadas em restaurantes árabes como o Semíramis, Bier Maza e Porta Aberta, localizados em São Paulo. Nessa época, o público era em sua maioria pessoas da colônia árabe.

Desde então a dança do ventre cresceu no Brasil, tendo como principais locais para sua expansão e divulgação as escolas de dança e restaurantes árabes. Um dos principais locais

²⁸ A primeira apresentação de Dança do Ventre foi realizada no Brasil em 1951, por Zuleika Pinho, segundo informação obtida em maio de 2006 junto ao comitê editorial do Jornal Oriente Encanto e Magia, publicação semestral direcionada ao setor artístico da Dança do Ventre no Brasil.

responsáveis pela formação de bailarinas e divulgação da dança árabe no Brasil é a Khan el Khalili, Casa de Chá Egípcia, localizada em São Paulo, onde desde 1983 são realizadas apresentações de dança do ventre²⁹.



Fig. 9: Lulu Sabongi, bailarina brasileira, proprietária da Casa de Chá Khan el Khalili
(foto extraída do site www.lulusabongi.com)

²⁹ Essas informações foram extraídas do site www.khanelkhalili.com.br, em 12/10/2006.

Não existem estatísticas precisas, mas o crescimento dessa dança no Brasil pode ser indiretamente inferido a partir da observação do grande número de escolas de dança em diversas cidades brasileiras que oferecem aulas nesta modalidade. O grande público praticante e/ou espectador dessa arte, composto em sua maioria curiosamente por mulheres sem descendência árabe, tem sido também testemunhado pela multiplicação dos festivais específicos de dança do ventre aqui realizados.

A partir desses indicadores, observa-se que a expansão da dança do ventre tem ocorrido cada vez mais em contextos nos quais ela é vista como espetáculo e a bailarina é socialmente reconhecida como uma artista, enfatizando, portanto, sua função estética. Essa, contudo, não pode ser confinada à execução pública da dança, pois se reconhece, tanto historicamente quanto hoje, a possibilidade de sua realização no mundo privado, embora não seja esse o foco dessa investigação.

Busco olhar para a dança do ventre como uma atividade que engendra para os sujeitos que a concretizam um modo estético de objetivação e subjetivação no registro simbólico do feminino. Compreendo a dança do ventre, portanto, como *produção estética do feminino*. Enquanto atividade estética envolve necessariamente um processo de criação cujo produto se destina ao olhar do outro. Esse processo se realiza no corpo por meio da dança. O corpo daquela que dança é a matéria artisticamente transformada a partir de uma diretriz estética que, centrada no belo, visa criar o feminino sensual como objeto de contemplação estética: a bailarina. O feminino é, na dança do ventre, um valor esteticamente produzido, através de um complexo aparato técnico - composto pelo repertório de movimentos específicos dessa dança, a atitude cênica da bailarina, as músicas, o figurino e a maquiagem -, que faz do corpo que dança um lugar privilegiado de expressão e reconhecimento de um modo de ser socialmente construído como feminino.

3.2. DANÇA: ENFORMAÇÃO ESTÉTICA DO CORPO

“Eu”, dizes; e ufanas-te desta palavra. Mas ainda maior, no que não queres acreditar – é o teu corpo e a sua grande razão: esta não diz o eu, mas faz o eu (Nietzsche, 2000, p.60).

O eixo em torno do qual gira o corpo desta pesquisa é a atividade estética da dança do ventre. Pesquisar dança é adentrar no compasso que a constitui. É entrar na dança num passo conjuntamente construído com aqueles em que ela vive teoricamente - os autores com os quais aqui dialogo sobre dança. Nesse passo, pede passagem um movimento conceitual.

Um movimento conceitual que toma em primeiro lugar o corpo como objeto de reflexão teórica, reconhecendo a necessidade de sobre ele construir uma compreensão que supere a dualidade cartesiana entre corpo e mente, concebendo o sujeito como um todo. Nesse sentido, a psicologia vygotskiana nos oferece as bases para uma visão monista em que o sujeito é uma unidade, que se constitui como síntese dialética entre natureza e cultura (Doria, 2004).

A partir do materialismo histórico busca-se trazer a reflexão sobre o corpo para além de uma visão metafísica que o concebe como “morada do sujeito”. Nessa perspectiva, o corpo é fundante do sujeito. O eu não é uma instância incorpórea, abstrata e imaterial que habita ou possui um corpo. O sujeito não tem um corpo. *O sujeito é corpo.*

David Le Breton (2006), em *A Sociologia do Corpo*, alerta-nos para o absurdo de se pensar e falar sobre o corpo omitindo o homem que o encarna. Para o autor, o corpo não é uma realidade natural, dada de imediato ao observador, mas “corpo” é um significante sobre o qual cada cultura e sociedade inscrevem variadas significações e, portanto, deve ser compreendido na trama social de sentidos que o constitui como realidade simbólica.

Lembrando-se sempre, para não cair no dualismo que desqualificaria a análise, que o corpo é aqui o lugar e o tempo no qual o mundo se torna homem, imerso na singularidade de sua história pessoal, numa espécie de húmus social e cultural de onde retira a simbólica da relação com os outros e com o mundo (Breton, 2006, p.34).

A sociologia do corpo, tal como a compreende Breton (2006, p.65), “[...] aponta a importância da relação com o outro na formação da corporeidade”. O corpo é assim uma realidade cultural, produzida histórica e socialmente nas práticas sociais em que o sujeito é participante ativo. O ativismo do sujeito realça a natureza dialética dessa produção social do corpo, pois é na própria atividade do sujeito que o corpo se constitui ao mesmo tempo como produtor e produto dos sentidos aí engendrados.

A partir dessa compreensão do corpo, é possível entender a dança como atividade específica de produção social do corpo, de acordo com finalidades variadas. A partir dessa diversidade, a dança abre espaço para ser compreendida de diferentes modos: como modo de expressão, linguagem, técnica, arte, espetáculo, campo profissional, ritual, terapia, diversão, meio de comunicação. Nessa multiplicidade que constitui a dança, é o corpo que se move sob diferentes desígnios. O desígnio de corpo na dança aponta na direção de um projeto específico de sua construção: cultural, técnico, estético, religioso, terapêutico, lúdico.

Enquanto forma artística de expressão, a dança se constitui no diálogo com a cultura e sociedade na qual historicamente emerge e se desenvolve. O húmus histórico e cultural onde a dança do ventre floresceu e se desenvolveu foi examinado no capítulo anterior. Assim, foi possível ver que há uma responsividade da dança em relação aos valores éticos e estéticos de uma cultura/sociedade.

O caráter inexoravelmente social de qualquer expressão artística é enfatizado por Bakhtin e seu Círculo, autores russos que estudaram diferentes formas de linguagem desde a perspectiva materialista histórica e dialética. Em *Discurso na Vida e Discurso na Arte*, texto escrito em 1926 por Bakhtin³⁰, o autor defende o método sociológico marxista no estudo da arte, desenvolvendo uma reflexão que será fundamental para esta pesquisa:

A arte, também, é imanentemente social; o meio social extra-artístico afetando de fora a arte encontra resposta direta e intrínseca dentro dela. Não se trata de um elemento estranho afetando outro, mas de uma formação social, o *estético*, tal como o jurídico ou o cognitivo, *é apenas uma variedade do social* (Bakhtin, 1926, p.2, grifo do autor).

³⁰ Texto ainda não publicado em português. Uso aqui tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, para uso didático. Além de Bakhtin, também assina a autoria deste texto V.N. Voloshinov, parceiro de diálogo e escrita.

Partindo da mesma base epistemológica, Liev Semionovitch Vygotski, autor russo fundador da Psicologia Histórico-Cultural, também enfoca a arte através do prisma do social. Em *Psicologia da Arte*, o autor se opõe a qualquer visão essencialista da arte³¹:

A arte é o social em nós, e, se o seu efeito se processa em um indivíduo isolado, isto não significa, de maneira nenhuma, que as suas raízes e essência sejam individuais. É muito ingênuo interpretar o social apenas como o coletivo, como existência de uma multiplicidade de pessoas. O social existe até onde há apenas um homem e suas emoções pessoais (Vygotski, 1999, p.315).

Mesmo que exista apenas uma bailarina dançando, é o social que nela se move e é em direção ao outro que se move. *A dança é uma forma de encontro pelo encanto que imanta o corpo*. Voltaremos a este ponto oportunamente, ao discutir a atividade estética.

O social na dança remete à vida de onde o corpo se lança para reinventá-la. Assim como o discurso literário da arte emerge como possibilidade estética a partir do discurso cotidiano das falas da vida (Bakhtin, 1926), a dança é a estetização do movimento da vida. Nesse sentido, escreve o filósofo francês Roger Garaudy, em *Dançar a Vida*: “Viver é movimentar-se. A dança é uma forma condensada e estilizada da vida [...] A dança se alimenta dos movimentos da vida” (Garaudy, 1980, p. 122).

Uma das manifestações da dança reconhecida socialmente como forma de arte acontece no teatro. Denise da Costa Oliveira Siqueira, em *Corpo, Comunicação e Cultura* (2006), define o espetáculo de dança ou a dança cênica como um modo de manifestação da dança que, em razão de sua organização, distingue-se de outras formas expressivas espontâneas da dança. Para Siqueira (2006, p.71-72):

A organização na dança cênica evidencia o aprendizado de técnicas que sustentam o lugar do espetáculo na vida em sociedade. Além disso, a dança cênica ocorre em um espaço específico, o palco, que é um recorte do mundo: o palco direciona o olhar ao mesmo tempo em que promove um ‘desligamento’ quanto ao resto do mundo.

A dança do ventre, tanto nos países orientais em que se desenvolveu quanto nos ocidentais que dela se apropriaram, tradicionalmente ocupou espaços e foi apresentada em ocasiões sociais relacionadas ao lúdico: restaurantes árabes ou festas e ocasiões

³¹ O termo arte será utilizado nesta pesquisa como sinônimo de expressão artística, independentemente do seu reconhecimento pela crítica especializada.

comemorativas. Recentemente no Brasil, com o desenvolvimento de escolas especializadas de dança árabe, espetáculos formais de dança do ventre têm sido por elas organizados e apresentados em grandes teatros.

A dança do ventre, mesmo quando realizada de modo informal, exercendo uma função de diversão, ainda é uma forma de expressão elaborada tecnicamente, mas uma versão menos rígida de dançar. Nela, o corpo se encurva na improvisação, percorrendo uma trajetória não linear. Não há um pontilhado tracejando um caminho sabido. Há a sabedoria de um caminho que se faz à medida que é feito, como efeito dos passos da bailarina. Assim, na execução de uma dança por uma bailarina profissional se percebe a presença de uma complexa organização formal, fruto de um incontestável rigor técnico. Isso permitiria caracterizá-la, senão como um “espetáculo”, como uma forma de arte espetacular. Sobretudo se entendermos a dança como *performance*, como produção de um desígnio técnico e estético de corpo que visa à mirada do outro.

Elemento fundamental, a técnica em dança encorpa o corpo segundo um projeto estético. Mônica Dantas, em *Dança: o Enigma do Movimento* (1999), conceitua técnica como um modo específico de realizar os movimentos e de organizá-los de acordo com as intenções formativas de quem dança. *Na dança, todo movimento é intencional*. A intenção faz da tensão muscular e do seu relaxamento um movimento de dança, em cujo contorno um conteúdo ou valor ganha forma. Forma e conteúdo são instâncias inseparáveis, que se concretizam no corpo dançante. Segundo Garaudy (1980, p.122), “Uma dança, mesmo com uma técnica perfeita, será sempre medíocre se o coreógrafo e o dançarino não tiverem nada a dizer. Um movimento sem motivação é inconcebível para o dançarino”.

Cada gênero de dança possui sua técnica própria. A dança árabe possui uma técnica complexa, correlativa a uma proposta estética específica, cuja apropriação demanda um longo aprendizado. O aprendizado da técnica objetiva “naturalizar” movimentos construídos (Dantas, 1999). Isso é possível através de sua incorporação pelo sujeito que dança. Na dança do ventre, uma aprendiz deverá se apropriar de determinados movimentos codificados (passos), em cuja realização o corpo assume formas específicas dessa dança: ondulantes, sinuosas, circulares, pulsantes, reverberantes. O corpo na dança do ventre ganha outros contornos: ao produzir o movimento, é por ele produzido.

Um conceito interessante para refletir sobre esse processo dialético é apresentado por Dantas (1999, p.25): “A dança é o corpo transfigurando-se em formas”. Para a autora, a dança transforma:

[...] no processo de configuração da matéria da dança - o movimento corporal- quem dança transforma seu próprio corpo, se molda e se remodela, se reconfigura. Quando a dança se manifesta no corpo, a todo instante, transforma este corpo, multiplicando-o, diversificando-o, tornando-o os vários corpos que se sucedem [...] (Dantas, 1999, p.28).

Na dança do ventre, a cada passo corresponde uma figura plástica definida, desenhada pelo/no corpo da bailarina à medida que ela o realiza. Muitas vezes o nome do passo remete ao desenho que o corpo executa no espaço enquanto dança: oito, redondo, ondulação, batida lateral, entre outros. *A forma que o corpo enforma o trans-forma*. Nesse processo de enformação³² da matéria do corpo durante a realização dos movimentos, *o sujeito que dança se transforma em outro*.



Fig. 10: Orit Maftsir, bailarina de Israel, 2006 (foto extraída do site: www.bellydancer.co.il)

³² A enformação (Bakhtin, 2003a) é dar forma à matéria no processo de criação estética.

Em dança, a forma também informa, pois ela é “possibilidade de sentidos” (Dantas, 1999, p.82). Assim, a dança é um meio de expressão e comunicação que se realiza pela via do corpo. Conforme Dantas (2006, p.24), “A dança é possibilidade de arte encarnada no corpo”. A dança faz o corpo sendo por ele feita. Nesse processo, *o corpo dançante se enfeita para o outro, revestindo-se de sentidos que nele são uma segunda pele.*

O caráter instrumental do corpo na dança é destacado por Siqueira (2006, p.76):

A dança concretiza-se em um corpo a serviço de projetos coreográficos, filosóficos, políticos. Físico ou virtual, o corpo é fundamental para a execução da coreografia, do movimento. Nesse sentido, dançar significa tornar o corpo instrumento de demonstração de idéias e conceitos através de um determinado código.

A instrumentalidade do corpo na dança, contudo, é diferente de outras atividades que exigem a movimentação corporal para sua realização. Ao dançar, o corpo não é utilizado para a produção de algo exterior a ele. A finalidade da ação está na produção do próprio corpo resultante de sua utilização como instrumento da dança.

Segundo Siqueira (2006, p.73), “A dança é um texto cultural que reflete as condições, elementos e experiências culturais, tecnológicos e temáticos da sociedade. É uma forma de comunicação, uma linguagem que contém elementos universais e particulares ou específicos de uma dada cultura”. Enquanto texto, a “escrita da dança” - significado etimológico da palavra coreografia - está inscrita no corpo. Ela é, portanto, uma forma específica de linguagem.

Para Hanna (1999), a dança é um tipo de linguagem não-verbal que por sua organização se assemelha à poesia. A dança poetiza o corpo, magnetiza a matéria corporal pelo movimento que se constitui como seu verso. A ligação da dança com a poesia remete na dança do ventre à estreita relação com a música e o ritmo: a bailarina faz a leitura musical através de seus movimentos, que, cadenciados no ritmo, reverberam no corpo batidas e acordes melódicos. A poética da dança do ventre, porém, mais insinua do que anuncia, sendo difícil traduzir suas imagens em palavras: o sentido nela é sensacional. *O corpo na dança é instrumento que, tocado pela bailarina, toca o público.* Nos movimentos que apresenta é possível “ver a música e ouvir o corpo”³³. O movimento, portanto, pode ser compreendido como signo, produzido no diálogo da bailarina com a música e com o público.

³³ Agradeço ao Prof. Geraldi por essa metáfora sobre a dança do ventre, por ele formulada na ocasião da qualificação desse projeto, em 2006.

Todo signo, segundo discute Bakhtin (2004), em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*³⁴, é sempre social e, enquanto tal, se constitui como uma produção ideológica, cuja realidade é material e objetiva. O autor, opondo-se à filosofia idealista e a abordagens subjetivistas, considera que “Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo, ou como outra coisa qualquer” (Bakhtin, 2004, p.33). O movimento na dança, enquanto signo ideológico, encarna valores sociais.

Bakhtin (2004, p.35), à medida que discute o signo ideológico sem encerrá-lo na consciência, reformula a própria noção de consciência, entendendo-a como um “fato sócio-ideológico”. Assim, a consciência não é um dentro do eu, mas seu adentro semiótico no mundo: “[...] a própria consciência só pode surgir e se afirmar como realidade mediante a encarnação material em signos” (Bakhtin, 2004, p.33, grifo do autor).

Uma vez que a consciência é semioticamente mediada (Bakhtin, 2004) e o movimento é uma forma possível de mediação, a dança poderia ser considerada uma forma de consciência corporal? Para refletir sobre essa questão, nos remetemos à tese de doutorado de Helena Katz, *Um, Dois, Três, a Dança é o Pensamento do Corpo*, onde aborda a dança como um processo de semiose³⁵ que tem lugar no corpo. Para a autora, toda dança é construída, num processo em que o corpo desenvolve sua dimensão cognitiva mediante a incorporação do movimento. Nesse processo:

O movimento entendido como signo assalta o corpo e o molda, promovendo um ajuste permanente, contínuo e infundável entre o seu padrão e o padrão que estava no corpo antes do movimento se iniciar. [...] Assim se instala o movimento e a percepção do movimento. Da sua reprodução pelo corpo, em encadeamentos sob a forma de pensamento, nasce a dança (Katz, 2005, p.67).

A noção de pensamento utilizada pela autora supera o dualismo cartesiano no sentido de devolver ao pensamento a inexorável materialidade que o constitui, uma vez que é enquanto ação que ele se realiza. A atividade prática humana, segundo Vygostki (1984), caracteriza-se por sua mediação sócio-cultural: por meio da linguagem, o homem conforma a ação ao plano de sua motivação. O pensamento, nesse sentido, realiza-se como ação sócio-cultural. Na

³⁴ Este texto, segundo consta no prefácio da edição aqui utilizada, foi publicado pela primeira vez entre 1929-1930 com a assinatura de V.N.Volochínov, que fazia parte do círculo de pesquisadores que se reuniam em torno de Bakhtin, a quem se remete a verdadeira autoria do trabalho em questão.

³⁵ A autora baseia-se na semiótica de Charles Sanders Peirce, definindo semiose como “ação inteligente do signo de gerar outro signo” (Katz, 2005, p.110).

dança, o pensamento é uma diretriz formativa que se realiza enquanto movimento corporal. Enquanto “razoabilidade concreta”, “[...] o movimento pode ser decifrado como a matriz cinética do pensamento do corpo. [...] Pensamento, aqui, deve ser entendido como uma ação movida por um propósito. E corpo é sempre corpoemente assim mesmo, tudo junto” (Katz, 2005, p.128-129).

Na dança, a ação se configura como uma forma específica de organizar informações (Katz, 2005), em que o movimento executado pelo corpo é rastro cinético que objetiva, dá visibilidade, ao traço cinestésico constitutivo do caminho carnal a ser percorrido pela energia que gera o movimento. Nesse traço, leito por onde corre a energia, o movimento traça sua lei. Assim, uma das características que distingue um movimento de dança de outras formas de movimento é justamente a sua definição, o que faz dele um conceito. A definição é um modo específico do corpo trabalhar o movimento, é o que faz dele um passo de dança. Segundo Katz (2005, p.106): “[...] o corpo só dança quando generaliza, isto é, quando trabalha o movimento como lei”.

Cada gênero de dança têm suas próprias leis, que circunscrevem um modo específico do corpo se movimentar naquela dança determinada. A dança enquanto lei sistematiza o movimento corporal, fazendo dele um passo de dança. Nesse sentido, a lei diz respeito à técnica, ao como fazer, aos princípios formativos a partir dos quais o movimento é trabalhado, ou seja, ao método a partir do qual a movimentação é realizada.

Cada estilo de dança tem, portanto, uma linguagem própria. Vygotski (2000), no livro *A Construção do Pensamento e da Linguagem*, investiga como se relacionam esses dois processos psicológicos no curso do desenvolvimento, postulando o pensamento por conceitos como o estágio mais evoluído a que se chega nesse percurso. Para o autor o pensamento se realiza na linguagem. Embora em seus estudos tenha privilegiado a linguagem verbal, podemos estender suas conclusões ao estudo de formas não verbais de linguagem como a dança, uma vez que o próprio Vygostki nos indica a função sígnica dos gestos e movimentos como formas de comunicação social, presentes no desenvolvimento anteriormente à aquisição da palavra.

Em referência à história do desenvolvimento da linguagem, o primado do verbo como fundante do humano é relativizado por Vygotski (2000, p.485), pois para ele “No princípio era a ação”. Bakhtin, em sentido semelhante, localiza a linguagem no corpo, a partir de cujos gestos se constituíram posteriormente palavras: “[...] na verdade, as palavras foram elas próprias originalmente gestos linguais constituindo um componente de um gesto omnicorporal complexo” (Bakhtin, 1926, p.8). É também enquanto ação que Katz (2005)

emprega o termo pensamento como categoria para refletir sobre a especificidade da dança como pensamento do corpo.

Desde uma perspectiva que considera a inter-relação constitutiva das funções psicológicas (Vygotski, 1984, 2000), o pensamento não pode ser reduzido a um processo que envolve somente a razão, mas deve ser compreendido como um processo movido, no fundo, pela emoção e o desejo: “Por trás do pensamento existe uma tendência afetiva e volitiva. Só ela pode dar a resposta ao último *porquê* na análise do pensamento” (Vygotski, 2000, p. 479, grifo do autor). A presença do aspecto afetivo também é mencionada por Katz (2005) ao considerar que, enquanto pensamento do corpo, a dança se constitui não como racionalismo, mas como razoabilidade concreta, onde a razão envolvida é criativa e afetiva.

O cuidado para não estreitar o olhar que enfoca a dança também demanda que, ao considerá-la como linguagem, não seja ela reduzida a um estudo lingüístico. Uma vez que o mundo em que se move é estético, a dança investigada não traz a rigidez de uma estrutura do tipo *significante/significado*, mas uma fluidez semântica por onde transitam múltiplos sentidos vindos daqueles que se deixam envolver nessa dança: de quem a concebe, de quem a executa e de quem a assiste.

Assim, o movimento em dança é signo que objetiva possibilidades de sentidos. Segundo Vygotski (2000, p.467), o sentido não é uma propriedade da palavra: “[...] o sentido pode existir sem palavras”. Para o autor, existe uma diferença entre significado e sentido, sendo o primeiro a zona mais estável de significação de um signo, compartilhada pelo coletivo de uma dada formação social. O sentido, por sua vez, constitui uma zona fluida, formada por todos os fatos psicológicos que uma palavra desperta na consciência, por isso é inesgotável. Penso *o sentido como uma categoria transbordante*, por meio da qual a significação ultrapassa as bordas do significado. *A dança se move segundo essa vontade de ultrapassar*. No movimento, o suor que transborda dos poros abre o corpo à polissemia, abre o corpo ao outro, pois o reveste com o brilho do enigma e convida: decifra-me.



Fig. 11: Aziza Mor Said, bailarina brasileira, 2007
(foto extraída do site www.azizimorsaid.com)

3.3. ATIVIDADE ESTÉTICA: UMA DANÇA A TRÊS

A arte é o caminho mais curto entre dois homens
(Garaudy, 1980, p. 21).

A dança que se investigou nesta pesquisa, além dos aspectos referidos no capítulo anterior, é aquela cuja produção caracteriza-se como atividade estética. A atividade estética é um dos pilares que a arquitetura bakhtiniana nos oferece para construir uma reflexão sólida sobre a arte. É inspirando-se em leituras desse autor e de outros que com ele dialogam que se tratará dessa questão³⁶.

A atividade, nessa perspectiva, é sempre agir humano concreto, ação praticada por um sujeito situado, a qual ativamente se atribui um sentido no contexto mesmo de sua realização. Segundo Adail Sobral (2005), o conceito de atividade em Bakhtin pode ser compreendido em dois sentidos: como potência ou atividade-tipo, generalizada, e como ato, que seria a ocorrência concreta da atividade. A dança, por exemplo, seria uma atividade-tipo, cuja acontecimento implica o ato concreto e irrepetível do dançar de um sujeito singular.

A atividade concreta ou ato aparece em *Para uma Filosofia do Ato*³⁷, texto escrito por Bakhtin possivelmente entre 1919 e 1921, como um conceito-chave em que se interrelacionam as dimensões ética, estética e cognitiva. No ato vivido, um sujeito agente, desde sua posição axiológica (dimensão ética), apreende o mundo dado através de um sentido avaliativo (dimensão cognitiva) no qual o torna postulado. A dimensão estética encontra-se no ato quando essa apropriação inteligível da realidade sensível do mundo dado for mediada por um sentido novo, que não ratifique esse mundo, mas o supere, apresentando um mundo criado em vez de representar, de rerepresentar o mundo dado.

Na atividade concreta, destaca-se o caráter de “responsabilidade” do sujeito, neologismo proposto por Sobral (2005, p.20) como forma de unir a responsividade e a responsabilidade do agente. No ato, portanto, o sujeito é responsivo porque, estando sempre

³⁶ Entre os parceiros de diálogo, agradeço ao Prof. João Wanderley Geraldi, da UNICAMP, pois muitas das reflexões aqui presentes foram inspiradas a partir da participação da autora na disciplina “Tópicos Especiais em Práticas Sociais e Constituição do Sujeito – Bakhtin: linguagem e sujeito, entre a ética e a estética”, por ele ministrada no segundo semestre de 2006 na UFSC.

³⁷ Este texto ainda não foi publicado no Brasil. Utilizou-se a tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, destinada para uso didático e acadêmico, a partir da edição americana “Toward a Philosophy of the Act”, University of Texas Press, 1993.

situado em relação ao outro e ao mundo, ao agir responde a alguém ou a alguma coisa; e responsável, porque, uma vez que “Não podemos mostrar nosso álibi no acontecimento do existir” (Bakhtin, 2003a, p.190), o sujeito deve responder por todos os seus atos.

Na atividade estética o sujeito responde criativamente à realidade dada do mundo, criando uma outra realidade, um mundo estético. A atividade estética, portanto, envolve um processo de criação. No texto *A Imaginação e a Arte na Infância*, Vygotski (1990) caracteriza a atividade criadora do homem como sendo aquela em que o sujeito, partindo dos elementos percebidos da realidade e reconfigurando-os na imaginação, produz algo novo. O produto desse processo complexo que envolve percepção, memória, pensamento, volição, afetos é “fantasia cristalizada” (Vygotski, 1990, p.10), nele a pedra bruta oferecida pela realidade brilha como uma pedra lapidada, pois o produto da imaginação, “ao materializar-se na realidade, traz consigo uma nova força, que se distingue por seu poder transformador frente à realidade da qual partiu” (Zanella, Da Ros, Reis, França, 2003, p.144).

Toda atividade criadora é estética, mas nem toda atividade criadora gera um produto estético³⁸. Como estabelecer os limites que circunscrevem uma atividade como estética? O estético, como “cultura de fronteiras” (Bakhtin, 2003, p.188) se constitui justamente nos limites, lá onde a vida é *enformada* esteticamente. Voltaremos a essa questão. Por ora basta dizer que só no mundo estético há possibilidade para o esboço da vida vivida ganhar o contorno de uma pintura emoldurada.

Em *Convite à Estética*, o filósofo Sánchez Vázquez (1999) refere estética a um modo específico de apropriação da realidade, cuja finalidade não é teórico-cognoscitiva, nem prático-utilitária ou prático-produtiva, mas sim estética. O autor, numa perspectiva marxista, concebe a estética como um modo de relação social historicamente constituído, no qual um sujeito produz ou contempla um objeto esteticamente. Retomando o significado original do estético como sensível (*aisthesis*), Vázquez destaca como prioritária na relação estética a *forma significativa do objeto para o sujeito* concreto que com ele se relaciona esteticamente. Assim, a noção de estética é por ele ampliada, de modo que não se reduz ao artístico, embora considere a arte como o universo especialmente produzido por relações estéticas e delas produtor.

Para avançar na reflexão sobre a atividade estética, partamos da própria conclusão a que chega Vázquez: embora nem todo estético seja artístico, todo artístico tem como

³⁸ Para que o produto da atividade criadora seja estético é necessário o seu reconhecimento social enquanto tal. Além disso, é possível estabelecer uma relação estética com um objeto que não foi produzido com finalidade estética ou mesmo com a natureza (Vázquez, 1999).

dimensão fundante o estético. Bakhtin compartilha dessa posição, utilizando em seus escritos o artístico como sinônimo de estético. Em *Discurso na Vida e Discurso na Arte*, o autor concebe o artístico como uma relação social específica, uma espécie de relação triádica assim definida: “O artístico é uma forma especial de interrelação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte” (Bakhtin, 1926, p.3, grifo do autor).

O caráter fundamentalmente dialógico da visão de mundo bakhtiniana (Brait, 1997), engendra uma compreensão da arte como diálogo social, reação do eu ao outro, mediado pela obra artística (Marchezan, 2006). Esta investigação seguirá os ecos desse diálogo, entendendo a dança como atividade artística que envolve uma forma estética de comunicação social objetivada na obra dançada. Esse tipo de comunicação é assim definido por Bakhtin (1926, p.4): “O que caracteriza a comunicação estética é o fato de que ela é totalmente absorvida na criação de uma obra de arte, e nas suas contínuas re-criações por meio da co-criação dos contempladores, e não requer nenhum outro tipo de objetivação”.

Nesse sentido, a dança nunca é um solo, mas um trio, tal como aponta Bakhtin. A partir de uma perspectiva relacional, a dança é uma forma de relação social semioticamente mediada, construída entre coreógrafo, dançarino e público (Siqueira, 2006; Dantas, 1999). Constituem-se como partícipes necessários dessa dança: o coreógrafo como seu criador, o dançarino em atividade, ou seja, como a obra viva e o espectador como aquele que, enquanto contemplador da obra, torna-se em certa medida seu co-criador. Cada um dos termos dessa relação será oportunamente explorado ao longo do capítulo.

Em *O Autor e a Personagem na Atividade Estética*, texto escrito entre 1920 e 1930, Bakhtin (2003a) se concentra no problema da criação literária, analisando como componentes da relação triádica constitutiva da atividade estética: o autor, a personagem ou o herói, e o leitor. Embora Bakhtin, como um estudioso moderno, tenha centrado suas análises nas formas de arte constituídas pelo discurso verbal, suas reflexões não se limitam a elas, em virtude de sua própria concepção ampliada da linguagem (Bakhtin, 2004).

A linguagem não é uma estrutura morta da língua, mas um acontecimento da vida, um enunciado concreto. Segundo Bakhtin (1926, p.9): “O enunciado concreto (e não a abstração lingüística) nasce, vive e morre no processo da interação social entre os participantes da enunciação. Sua forma e significado são determinados basicamente pela forma e caráter dessa interação”. Segundo Brait e Melo (2005), o enunciado no sentido bakhtiniano, como unidade da comunicação discursiva, não se restringe ao plano verbal, podendo se constituir a partir da inter-relação com outros discursos, o imagético, por exemplo, hoje tão presente em nossas sociedades.

Num enunciado concreto, um eu (autor) se dirige a um outro (ouvinte) com referência a um ele (herói). Esses elementos estão presentes na dança, onde um sujeito (autor) dança algo (herói) para um auditório social. A especificidade da dança em relação a outras formas de enunciados está no caráter corporal de sua mediação: o corpo dançante. Desse modo, a dança pode ser compreendida como um enunciado cinético, cujo discurso se constitui na movimentação corporal da bailarina por meio da qual dialoga com a música (ritmo, melodia e harmonia; também com a letra, quando se trata de uma canção), com o público³⁹ e com o espaço.

Refletiremos a seguir sobre a posição de cada partícipe na tríade da atividade estética, partindo das considerações teóricas desenvolvidas por Bakhtin (2003a), a fim de configurar a arquitetura conceitual que nos permitirá no transcorrer da pesquisa efetuar a análise da dança do ventre.

Os partícipes dessa dança

A concepção que será aqui proposta sobre a dança do ventre é uma construção teórica a partir de uma leitura particular dos escritos de Bakhtin, leitura de um corpo teórico que, como o corpo de uma bailarina, é flexível, é aberto a novos possíveis, que se apresentam nesta pesquisa sob a forma de um movimento conceitual que pensa a dança, um pouco deixando-se por ela dançar.

Ao focar a atividade estética, percebemos que o sujeito pode desempenhar diferentes funções em razão da posição que ocupa na tríade relacional que a constitui. Por se tratar justamente de uma relação, uma posição só pode ser pensada na relação com a outra em que mutuamente se constitui. Nessa tríade, Bakhtin (2003a) interessou-se sobretudo pela relação entre o autor e o herói, destacando como característica fundamental ser essa uma relação entre duas consciências que não se fundem e em cujo distanciamento se instaura a possibilidade da atividade estética.

O autor-criador, como posição estético-formal, é o princípio ativo constituinte do objeto estético. Conforme Bakhtin (2003a, p.10):

³⁹ Formado pela audiência real e imaginária. Podemos pensar sobre o público como composto, além dos sujeitos concretos que assistem a dança, também pela própria tradição de dança e seus múltiplos artifícios, dançarinas outras de hoje e de ontem, os sentidos da dança, etc.

Autor: é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta. Na medida em que nos compenetrámos da personagem, esse todo que a conclui não pode ser dado de dentro dela em termos de princípio e ela não pode dele nem por ele guiar-se em seus vivenciamentos e ações, esse todo lhe chega de cima para baixo – como um dom – de outra consciência ativa: da consciência criadora do autor.

Bakhtin especifica essa posição do autor em relação à personagem como uma posição exotópica, um lugar exterior de onde o eu possui um “excedente de visão” em relação ao outro, a partir do qual consegue vê-lo abarcado em uma totalidade. Nas palavras do autor:

Esse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse – excedente sempre presente em face de qualquer outro indivíduo – é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim (Bakhtin, 2003a, p.21).

O excedente da visão é o olhar visionário do autor, que completa o inacabado, vindo em direção ao outro a partir de sua própria posição axiológica como pessoa no mundo, constituída pelos seus valores estéticos, éticos e cognitivos. Segundo Carlos Alberto Faraco (2005, p.42), “[...] a posição axiológica do autor-criador é um modo de ver o mundo, um princípio ativo de ver que guia a construção do objeto estético e direciona o olhar do leitor”. O excedente de visão do autor é o seu “olhar estético” (Reis, Zanella, *et al*, 2004), a partir do qual forja os elementos plástico-picturais transgredientes à personagem, que a concluem de fora, dando-lhe acabamento estético.

O acabamento pode ser entendido como enformação, construção do todo da personagem a partir do distanciamento do autor ou sua exotopia em relação a ela. Nesse trabalho formativo, um sentido que lhe é transgrediente configura a personagem, como uma totalidade. Segundo Marília Amorim (2006, p.96), “A delimitação do artista dá um sentido ao outro, fornece uma visão do outro que lhe é completamente inacessível. Não posso me ver como totalidade, não posso ter uma visão completa de mim mesmo, e somente um outro pode construir um todo que me define”. Em outras palavras, João Wanderley Geraldi (2003, p.44) fala da exotopia como possibilidade de uma completude impossível a não ser no/pelo outro: “Este ‘acontecimento’ nos mostra a nossa incompletude e constitui o Outro como único lugar possível de uma completude sempre impossível”.

De que modo se constitui essa relação entre autor e personagem na dança do ventre? A dança é a inscrição de uma poética - visão de mundo e de arte - na matéria do corpo, corpo que não representa, mas que apresenta uma narrativa (Dantas, 1999). No texto cultural da dança, os sentidos imprimem-se e exprimem-se na textura da pele, na tessitura do movimento. No corpo dançante, “o meio é a mensagem” (Katz e Greiner, 2004, p.12). A mensagem da dança não vive através do corpo, mas é o próprio viver corporal enquanto acontecimento estético. Segundo descreve Katz (1995, p.15-16):

No corpo, que é construção incessante, danças-falas descrevem seus objetos através de seus próprios pertencimentos. Dança é um conjunto de acontecimentos que funciona sem apertar o botão, uma vez que nada separa a ocorrência daquilo ao qual ela se refere. Dança é quando e depois. [...] Neste corpo, as perguntas permanentes do homem sobre o mundo constituem a massa com a qual ele se molda.

Segundo Hanna (1999), uma das questões fundamentais que ganha modelagem na dança diz respeito à sexualidade. Para a autora, a dança se constitui como um discurso cinético cujas imagens dançadas oferecem modelos de papel sexual culturalmente construídos, reiterando ou transgredindo a ideologia de gênero de uma determinada sociedade. Nessa perspectiva, o sujeito que dança encarna uma personagem generificada. Já examinamos no primeiro capítulo de que modo a questão de gênero constituiu historicamente a dança do ventre. A partir dessas considerações e buscando um diálogo com a teoria estética bakhtiniana, podemos refletir sobre a bailarina como uma personagem em que o feminino é um dos elementos vivenciais do mundo ético-cognitivo que a partir do ativismo enformante do autor ganha valor plástico-pictural, ou seja, recebe acabamento estético.

Na relação entre autor e personagem na dança, contudo, encontra-se uma especificidade que interfere no ativismo produtivo do autor de um modo não discutido em profundidade por Bakhtin. Na dança, o autor é aquele que cria uma obra coreográfica, mas essa só existe na medida em que é executada por um sujeito que a dança. Diferentemente das artes plásticas e literárias, nas artes cênicas como a dança e o teatro, a relação entre o autor-criador e a personagem-criada não se encontra fixada num objeto estético, mas sua objetivação se realiza em um sujeito, cuja vida, nesse momento esteticamente concebido de encarnação da personagem, ganha o contorno especial de um acontecimento estético.

Na dança do ventre particularmente, a relação entre autor e personagem é ainda mais complexa, porque requer um movimento de abstração teórica para compreender como uma

mesma pessoa pode simultaneamente ocupar essas duas diferentes posições na atividade estética. A dança apresentada por uma bailarina profissional freqüentemente é uma improvisação. Na improvisação, comum nas apresentações realizadas em restaurantes árabes e festas, a bailarina, apoiando-se no seu conhecimento técnico da dança e da música árabe, cria combinações únicas de passos, cuja escolha acontece no momento, sendo o sentimento da bailarina e sua relação com o público alguns dos fatores que a determinam. Nessas condições, a bailarina-autora cria a personagem ao mesmo tempo em que, dançando, a encarna. Como então fica a exotopia nessas condições?

O fato de, mesmo numa situação de improviso, persistir uma diretriz estético-formativa a partir da qual a dança se realiza como um todo esteticamente acabado, indica-nos a existência de uma relação exotópica, cuja especificidade cabe a essa pesquisa investigar. Para Bakhtin (2003a, p.29): “A objetivação ética e estética necessita de um poderoso ponto de apoio fora de si mesmo, de alguma força efetivamente real, de cujo interior eu poderia ver-me como outro”.

Existe essa possibilidade de exotopia na dança do ventre se pensarmos as posições de autor e personagem não como dois lugares concretos no espaço, mas como duas instâncias que operam em simultaneidade dialética para construir a atividade estética do dançar: o sujeito cria uma dança recriando-se a si mesmo como outro no dançar. Esse movimento se constitui como um desdobramento do sujeito: dançando, o eu é outro. A atividade estética na dança constitui-se como produção permanente de uma obra viva e efêmera, não um produto estético, mas *um processo em que um sujeito se esteticiza*.



Fig. 12: Orit Maftsir, 2006 (foto extraída do site www.bellydancer.co.il)

Nesse processo, como já foi discutido, a dança se constitui como enformação do corpo na sucessão das múltiplas formas que trans-formam a materialidade corpórea conforme os movimentos da bailarina. A forma é a dimensão na qual se materializa o trabalho criativo do autor na atividade estética, mas sua compreensão requer uma visão dialética da mesma como resultante da articulação enformativa do autor sobre o conteúdo. Essa articulação é assim compreendida por Sanchez Vázquez (1999, p.83):

Assim, a forma não é apenas a organização da matéria sensível e, por isso, indicadora da capacidade de transformação, da criatividade, do executante ou 'artista' nesse processo de formação; mas sim, e ainda, forma a que é imanente um significado inscrito, graças a esse trabalho ou processo de formação, na matéria sensível.



Fig. 13: Orit Maftsir, 2006 (foto extraída do site www.bellydancer.co.il)

Porque a forma incide diretamente sobre o corpo – no sentido de que a pré-forma que define um passo de dança é re-criada no corpo dançante -, a estetização do sujeito na dança é uma ação formativa em que as fronteiras de seu corpo ganham acabamento estético. A fronteira do corpo, como limite entre eu e o outro, é a esfera do ativismo estético, assim descrito por Bakhtin (2003a, p.78):

O ativismo estético opera o tempo todo nas fronteiras (a forma é uma fronteira) da vida vivenciada do interior, ali onde essa vida está voltada para fora, ali onde ela termina (o fim do sentido, do espaço e do tempo) e começa outra, na qual se encontra, inacessível a ela mesma, a esfera do ativismo do outro.

O outro desse ativismo a que se refere Bakhtin é tanto o autor que cria a unidade do todo enformado da personagem, quanto o contemplador para quem esse todo é criado e por quem é recriado. Nesse sentido, a recepção estética do espectador é ativa, pois através de seu olhar o sentido do todo da obra é co-criado: “O *todo* estético não se co-vivencia mas é criado de maneira ativa (tanto pelo autor como pelo contemplador; neste sentido admite-se dizer que o espectador co-vivencia com a atividade criadora do autor)” (Bakhtin, 2003a, p.61, grifo do autor).

Na dança do ventre estamos diante de um paradoxo, pois, ainda que não se confundam, autor e personagem se fundam na mesma pessoa. O sujeito esteticizado na dança como uma personagem acabada só o é enquanto tal para o outro. A enformação do corpo da bailarina pelos seus próprios movimentos durante a dança é por ela vivenciada no plano de seu corpo interior, visceralmente, como auto-sensação interna, cujos efeitos plástico-picturais no seu corpo exterior produzem nele um acabamento estético, cuja imagem só é acessível ao espectador desse processo. A bailarina, paradoxalmente, cria um todo que não pode testemunhar, *um todo cuja visibilidade é uma dádiva ao olhar alheio*.

Nessa dança, o eu como valor estético é na presença do outro. O outro é partícipe fundamental para que a imagem externa da bailarina-personagem seja reconhecida como um elemento de valor esteticamente significativo. Sobre esse ponto, afirma Bakhtin (2003a, p.45): “Em sua íntegra, o valor da minha pessoa (e antes de tudo de meu corpo exterior, a única coisa que aqui nos interessa) é de natureza emprestada, que eu construo mas não vivencio de maneira imediata”. Vivencio mediada pelo olhar do outro. E o autor continua em seguida: “Neste sentido, o corpo não é algo que se baste a si mesmo, necessita do outro, do seu reconhecimento e da sua atividade formadora. Só o corpo interior – a carne pesada – é dado ao próprio homem, o corpo exterior é antedado: ele deve criá-lo com seu ativismo” (Bakhtin 2003a, p.45).

Esse ativismo do autor, no caso específico da dança, é paradoxalmente caracterizado por Bakhtin como um ativismo passivo, em razão da participação ativa do espectador:

Na dança, minha imagem externa, que só os outros vêem e só existe para eles, funde-se com o meu ativismo interior orgânico que sente a si mesmo; na dança, tudo o que em mim é interior procura exteriorizar-se, coincidir com a imagem externa; na dança eu me condenso mais na existência, familiarizo-me com a existência dos outros; em mim dança a minha *presença* (ratificada axiologicamente de fora), a minha *sofianidade*, o outro dança em mim. Vive-se na dança nitidamente um momento de possessão, possessão pela existência (Bakhtin, 2003a, p.125, grifo do autor).

O ativismo passivo a que alude Bakhtin pode ser entendido no sentido de que dançar para o outro, enquanto relação em que o eu se constitui na alteridade, é também deixar-se por ele dançar. Isso fica claro no caso da dança do ventre, em razão da proximidade da bailarina com o público, uma proximidade de princípio, pois via de regra o olhar da bailarina não mira o vazio, mas o outro que a admira. Essa relação de proximidade mantém a tradição que marcou a história dessa que, talvez mais do que outras, é uma *dança para um outro*. Assim, pode-se compreendê-la numa perspectiva dialógica como um enunciado estético que se constitui como pergunta/resposta da bailarina no diálogo com um outro para quem dança, de modo que esse outro, nesse lugar, é um elemento intrinsecamente constitutivo da obra.



Fig. 14: Munira, bailarina brasileira apresentando-se na Casa de Chá Khan el Khalili em 2003
(foto extraída do site www.khanelkhalili.com.br)

4. DANÇA DO VENTRE COMO AMÁLGAMA DE RELAÇÕES ESTÉTICAS

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu (Lispector, 1973, p.23)

O centro de gravidade em torno do qual gira minha pesquisa é o modo como a atividade estética da dança do ventre se concretiza. Para responder a essa questão, optei por uma abordagem metodológica fundamentalmente dialógica (Bakhtin, 2003b). Como pesquisadora, assumo, portanto, o lugar de articuladora de um diálogo plural por meio do qual o conhecimento sobre esse objeto é coletivamente construído. Num primeiro momento, essa construção edificou suas bases a partir das vozes dos diferentes autores, com os quais refleti teoricamente sobre a dança do ventre.

Nesta parte do texto, busco trazer para a arena dialógica uma voz que considero de fundamental importância para a compreensão da atividade estética da dança do ventre: a voz do sujeito dessa atividade, a voz que fala sobretudo a partir da vivência por meio da qual essa atividade se concretiza, ou seja, a voz da bailarina. A bailarina que participou do estudo foi Jufih Maat Ayuni.

A entrevista que realizei com Jufih caracterizou-se como um momento de conversa entre duas interlocutoras, cujos lugares de enunciação devem ser esclarecidos, pois “O discurso verbal é um evento social” (Bakhtin, 1976, p.8), ou seja, quem fala sempre fala algo para alguém. Devo mencionar, portanto, o fato de Jufih e eu possuímos um vínculo prévio à pesquisa: já havíamos nos apresentado juntas em alguns eventos em anos anteriores e também fiz algumas aulas de dança com ela em 2006. Com certeza, o fato de termos compartilhado diversas experiências com a dança do ventre num passado recente influenciou o modo como no presente da entrevista a nossa interação verbal aconteceu, como veremos no decorrer da análise.

A análise que a seguir apresento se constitui como um construto metadialógico, uma vez que nela realizo um diálogo analítico sobre o diálogo vivido no momento concreto da entrevista. A minha escuta como pesquisadora é uma escuta responsiva- interpretativa, por isso na escrita que dela resulta a fala da bailarina Jufih é desdobrada em múltiplos sentidos, os

quais não se esgotam nessa escrita, uma vez que “A enunciação é lugar de expressão e, mais ainda, de constituição de subjetividade, mas seu sentido só se produz numa relação de alteridade” (Amorim, 2002, p.8). Nesse lugar enunciativo da escrita, constituo-me como autora, assumindo a responsabilidade inerente ao caráter criativo dessa tarefa, por meio da qual a palavra do outro, de Jufih, ganha sentido em relação às contra-palavras que a ela aqui ofereço, assim como o sentido de meu texto só ganhará vida no cotejo com o texto que você, leitor, a ele contrapor. E através das palavras aqui impressas espero que você reencontre ao longo do texto aquilo que pulsa nas suas entrelinhas.

Na análise do discurso de Jufih, busquei compreender de que modo a atividade estética da dança do ventre se concretiza, através das diversas relações que a constituem: da bailarina com a técnica, com o seu próprio corpo, com a música, com o público e com a história dessa dança. Falo de relações para tentar buscar algo que é do âmbito da vivência, porque para a bailarina a atividade estética da dança do ventre é algo vivido no próprio dançar em cujo ato essas relações ganham uma forma concreta. No entanto, acredito ser possível que essas “relações dançadas”, possam aparecer refletidas e refratadas enquanto “relações faladas” no discurso verbal da bailarina e que, a partir das palavras, dela e minhas, possamos com esta análise retornar a essas relações constitutivas da atividade estética investigada, não de um modo sensível, como é o modo efetivo em que ela acontece no mundo que lhe é próprio – o vivido - , mas de um modo intelegível, que é o modo possível de compreendê-la no mundo que é próprio da ciência – o cognitivo. Se assim não o fosse, me bastaria dançar.

4.1. Relações com a técnica

Um pouco de sabedoria, é possível; mas esta bem-aventurada certeza eu achei em todas as coisas: que é ainda com os pés do acaso que elas preferem – dançar.
(Nietzsche, 2000, p.202)

A dança do ventre é um gênero específico de dança e, como tal, possui uma técnica própria, esta entendida como modo de fazer. De que modo Jufih se relaciona com a técnica? Ao me revelar o que a fez se apaixonar pela dança do ventre, a bailarina traz em sua fala elementos para pensarmos sobre essa questão:

Na verdade, uma das coisas que fez eu me apaixonar pela dança do ventre quando eu saí do balé e fui pra dança do ventre é poder dançar com o pé no chão, descalça, sem meia, sem sapatilha, sem subir na ponta, machucar os meus dedos, com o cabelo solto, sabe, sem precisar prender o cabelo, encher de gel, e o rosto cheio de base, pó. Com a dança do ventre eu posso fazer uma maquiagem um pouco mais natural, mais suave, e posso dançar com o meu pé no chão, sentindo a terra, sentindo o piso, sei lá o lugar que eu tiver, de cabelo solto, ser mais livre, e me expressar de uma forma mais livre,

Em seu enunciado, Jufih fala de um lugar determinado, em última instância, por toda sua história com a dança. Fala do lugar de uma ex-bailarina clássica, que, após estudar balé dos cinco aos dezesseis anos ininterruptamente, conhece a dança do ventre, apaixonou-se por ela, abandona o balé, dedicando-se desde então, passados já oito anos, ao estudo e ensino da dança do ventre. Desde esse lugar, ela fala da sua relação com a técnica comparando os dois estilos de dança, contrapondo às restrições do balé as possibilidades da dança do ventre, tanto em relação ao figurino da bailarina quanto à sua movimentação.

O eixo desse antagonismo enunciado pela bailarina entre os dois gêneros de dança parece ser a sua relação com o chão em cada um deles: no balé, ao subir nas sapatilhas de ponta, além de machucar seus dedos, ela distancia-se do chão; na dança do ventre, em contrapartida, ao dançar descalça, ela sente o pé no chão, sente a terra sobre a qual dança, há uma proximidade prazerosa com o chão. Insisto nisso porque acredito que essa relação com o chão sintetiza uma determinada concepção de sujeito que difere de uma dança para outra. No entanto, fica mais claro compreendê-la enfocando o conjunto de princípios formativos citados por Jufih (sapatilha de ponta ou descalça, com ou sem meia-calça, coque ou cabelo solto, maquiada ou natural), uma vez que neles podem ser observados os princípios valorativos de cada dança, ou seja, sobre qual concepção de corpo e de sujeito se fundamentam.

No balé clássico de repertório (*Lago dos Cisnes* e *La Sylphide*, por exemplo), as linhas retas, as sapatilhas de ponta, elevações de pernas, posições de equilíbrio sobre a base de uma das pernas, saltos, sustentações no ar, o corpo delgado das bailarinas, a repetição de coreografias, evidenciam princípios formais, técnicos, que constroem um corpo etéreo, diáfano, antigravitacional, que, ao se distanciar do chão, distancia-se do mundo material, de modo que a bailarina parece flutuar ante o público, constituindo-se como um sujeito ideal.

Na dança do ventre, em contrapartida, com suas linhas sinuosas, os pés descalços, o uso do chão, os cabelos soltos, a exibição e valorização de formas curvas, a liberdade na criação da dança através da improvisação e a proximidade com público, refletem uma

concepção de corpo carnal, de modo que a bailarina apresenta uma dança em que tem peso, uma dança ligada à terra, em que afirma sua natureza carnal, constituindo-se como sujeito concreto. Se na dança do ventre Jufih pode *ser mais livre*, talvez seja porque nela é possível se expressar desse lugar, como sujeito que sente o chão, que sente o balanço dos cabelos, que sente o lugar concreto onde dança, que sente as pessoas para quem dança, ou seja, como sujeito sensual.



Fig. 15: Jufih Maat Ayuni (foto cedida pela bailarina)

Jufih continua a fala anterior desse modo:

porque eu sinto que a dança do ventre ela te permite criar muitas coisas, tu não precisa ficar tão limitada naqueles movimentos x, y, z, né, tu pode misturar, tu pode pegar, por isso que a gente fala 'A dança dos mil e um movimentos' (risos), tem gente que fala assim, brincando, porque tu pode misturar um movimento com outro e já vira outro, e um mesmo movimento pode fazer sei lá de várias formas diferentes, com várias intenções.

Sua paixão pela dança do ventre se nutre da liberdade de expressão que sente usufruir nessa dança, por ela definida como *A dança dos mil e um movimentos*, fazendo uma citação, no sentido bakhtinano, do título dos contos “As mil e uma noites”, aqui transfigurado, pois a noite virou movimento. Essa sensação de liberdade tem a ver com a autonomia que Jufih experimenta em relação à técnica desse gênero de dança, no qual sente que há espaço para a criação de inúmeros novos movimentos. No entanto, é relativa essa liberdade, pois circunscrita pela própria técnica, de onde parte para, re-criando-a, criar o novo: *tu pode misturar um movimento com outro e já vira outro*. Nesse enunciado a bailarina fala sobre seu processo de criação, no qual, segundo Vygotski (1990), a atividade combinatória desempenha um papel fundamental. Sem negar a técnica, mas executando movimentos existentes de uma forma diferente, misturando-os para criar um novo passo de dança, Jufih reinventa a própria técnica, inventando seu estilo pessoal de dançar. Desse modo, ocupando a posição do criador na tríade constitutiva da atividade estética, constitui-se como autora da dança.

Tentando entender melhor a relação da bailarina com a técnica na dança do ventre, solicitei que Jufih falasse um pouco mais sobre isso e ela me respondeu:

Tem eu falo que são as ferramentas, a gente recebe as ferramentas, como se fosse um pincel, assim, o pincel e as tintas e o quadro, aí o que tu vai pintar, tu que pinta, sabe, não é uma coisa como o balé clássico, por exemplo, que é como se fosse uma tela já com o risco que você só vai pintar, só vai colorir, preencher, né. E com a dança do ventre eu sinto que eu tenho uma liberdade muito maior, a tela está branca, eu pego a tinta e pinto como eu quiser, do jeito que eu achar que fica melhor, como eu me sinto na hora, porque eu trabalho muito improvisado, eu não gosto muito de coreografar, porque eu acho que isso corta um pouco, tira um pouco a vida sabe da tua dança, porque dançar é estar vivo naquele momento e botar pra fora o que está sentindo.

Em seu enunciado, Jufih utiliza a idéia de **ferramentas como metáfora da técnica**. A bailarina é aquela que recebe as ferramentas. Recebe de quem? Recebe de seus mestres, recebe da tradição do gênero específico de dança do qual é representante o instrumental técnico daquela dança: os seus passos principais, a sua lógica de movimentação. Jufih compara a bailarina a um pintor que recebe pincéis, tintas e a tela. Para entender essa analogia e a interpretação que segue, não podemos esquecer que no caso da dança essas ferramentas medeiam um trabalho que se exerce sobre o corpo da bailarina, pois é no corpo que a dança ganha forma, seu corpo é a tela. No entanto, na hora de fazer uso desses instrumentos, o papel da bailarina se diferencia de um gênero para outro: enquanto no balé clássico ela simplesmente executa, preenche um espaço previamente delineado, dá cor, dá vida, encarnando um desenho esboçado por outrem (o coreógrafo), na dança do ventre a tela está branca, ou seja, o espaço está livre para ela criar o que quiser, pintar como achar melhor, improvisando conforme se sentir no momento. O improvisado que Jufih afirma trabalhar em sua dança, preferindo-o à coreografia, pode ser analisado como um fazer criativo, a partir do conceito de formar, apresentado por Luigi Pareyson:

... formar significa, antes de mais nada, ‘fazer’, *poiein* em grego. É preciso, sobretudo, recordar que o ‘fazer’ é verdadeiramente um ‘formar’ somente quando não se limita a executar algo já idealizado ou realizar um projeto já estabelecido ou a aplicar uma técnica já predisposta ou a submeter-se a regras já fixadas, mas no próprio curso da operação inventa o *modus operandi*, e define a regra da obra enquanto a realiza, e concebe executando, e projeta no próprio ato que realiza. Formar, portanto, significa ‘fazer’, mas um fazer tal que, ao fazer, ao mesmo tempo *inventa o modo de fazer* (1993, p.59, grifo do autor).

A atividade de Jufih na dança do ventre se constitui como um fazer formativo na medida em que não é apenas concretização de um projeto previamente planejado (como ao executar uma coreografia), mas é no próprio dançar, conforme a emoção do momento, que ela cria sua dança.

No enunciado de Jufih, ecoam ao menos duas diferentes vozes, que permitem identificar os lugares ocupados por ela na tríade da atividade estética ao longo de sua trajetória com a dança. Na época do balé clássico, numa posição mais passiva, a voz da bailarina-obra, em cuja dança, ao mesmo tempo em que objetiva a criação de um outro, o coreógrafo, subjetiva-se como objeto estético nessa relação. E na dança do ventre, numa posição própria do autor, segundo Bakhtin (2003a), a voz da bailarina-autora, em cuja dança,

ao mesmo tempo em que transforma seus sentimentos por meio dos movimentos, constitui-se como sujeito estético, criadora que, dançando, se desdobra no próprio ato da criação em obra viva: *dançar é estar vivo naquele momento e botar pra fora o que está sentindo*⁴⁰.

Em outro momento, ainda discorrendo de modo comparativo, Jufih fala do fechamento ou abertura experimentados por ela na relação com a técnica em cada gênero de dança:

No balé clássico existe até uma coisa meio masoquista, que tu tem que sentir dor pro movimento ir além, sempre além, sempre melhor, sempre mais alongado, com mais força, com mais giros, então é uma cobrança muito grande pra ti se encaixar naquele perfil. Eu falo que é uma dança encaixotada, é assim que eu falo, são várias caixinhas e cada movimento está dentro de uma caixinha e aí tu não tem como sair daquilo, tu tem aquelas caixas ali e tu não tem mais o que fazer e tu tem que conseguir ficar do jeito mais quadrado possível, sabe, quanto mais no formato da caixa melhor que existe, que geralmente é a melhor bailarina naquele momento do balé clássico.

Em seu relato Jufih fala de como as exigências técnicas no balé clássico são vividas pela aprendiz como uma experiência dolorosa, uma coisa *meio masoquista*, como ela diz. Esse sofrimento que ela enuncia é tanto físico, relativo ao trabalho da técnica para modelar o corpo, quanto psíquico, relativo à cobrança, tanto das professoras quanto da própria aluna, para se encaixar em um certo perfil de virtuosismo técnico, bem como à frustração por não atingi-lo. Pode-se entender que para Jufih o balé impõe um padrão de perfeição que lembra o leito de Procusto: para ocupar esse lugar é preciso *ser alongado*. Essa necessidade de se encaixar levou Jufih a falar do balé como uma dança encaixotada.

A metáfora da dança encaixotada condensa vários sentidos, transversalmente perpassados por uma sensação geral de fechamento. Para Jufih cada movimento tem sua caixinha e ela não tem como sair daquilo, ou seja, está presa, delimitada por aquelas possibilidades predeterminadas de movimento às quais deve se encaixar. Ao se encaixar ela deve conseguir *ficar do jeito mais quadrado possível, no formato da caixa melhor que existe*, ser como aquela que é considerada a *melhor bailarina naquele momento do balé clássico*. Parece que ao ter sua atividade balizada por esse modelo ideal do balé, Jufih encontrou pouco espaço para si própria, ou seja, como sujeito singular e único sentiu-se ela mesma, nessa dança, encaixotada.

⁴⁰ Não se está generalizando com isso que a posição de autora não seja ocupada pelas bailarinas no balé, mas apenas afirmando que para Jufih essa possibilidade se apresentou em relação à dança do ventre (talvez porque o desenvolvimento artístico iniciado lá tenha somente aqui alcançado a maturidade).

Em contrapartida, sobre a dança do ventre afirma Jufih:

Mas a dança do ventre não, ela não é uma coisa encaixotada, pra mim é como se fosse uma esfera, sei lá, uma espiral, ela vai e tem várias formas diferentes de dançar a mesma música! Tem várias formas diferentes de expressar o mesmo sentimento, e de fazer o mesmo movimento, até isso! Sabe, por exemplo, eu posso fazer um movimento com a consciência mais na musculatura, ou com a consciência mais na articulação, ou com a consciência mais no meu peso, sentir onde que está o peso do meu quadril e deslocar ele sem necessariamente me concentrar na musculatura.

Jufih fala que a dança do ventre é como uma esfera, como uma **espiral**. Para ela não é uma dança encaixotada, porque existem várias formas de dançar. Não é um quadrado, mas uma esfera, uma forma circular, mas um círculo que não se fecha, que não limita a dança a uma única forma, mas que se abre em uma espiral. A espiral é algo que beira o ilimitado, ela apresenta um contorno, mas um contorno que não se fecha, pois sua forma não tem um número predeterminado de lados (como um quadrado que tem 4 lados), não tem arestas, não é incisiva, é uma forma fluida como um *continuum* crescente, dentro da qual sempre é possível transbordar. É uma forma aberta ao fora. A forma circulante, para Zaratustra, o filósofo dançarino, é uma imagem do movimento de criação: “Um corpo mais elevado, deves criar, um momento inicial, uma roda que gira por si mesma – um criador, deves criar” (Nietzsche, 2000, p.96).

Essa abertura da dança do ventre é o que possibilita a Jufih não se sentir aprisionada pela técnica, mas livre para criar, porque, como ela mesma exclama, *tem várias formas diferentes de dançar a mesma música! Tem várias formas diferentes de expressar o mesmo sentimento, e de fazer o mesmo movimento*. Existem tantas formas diferentes de dançar, porque cada bailarina é diferente da outra e porque uma mesma bailarina também não é igual a si mesma em todos os momentos e nessa dança cuja espiral enforma sem fechar, mas abrindo para a alteridade, a bailarina encontra espaço para expressar-se esteticamente em sua singularidade e unicidade. A bailarina aqui não é um simples eco da técnica, mas dialoga com ela ativamente, recriando-a a partir de sua própria consciência corporal. A técnica não como um fim, mas como um meio, a ferramenta de que fala Jufih, para a criação. Através da espiral a bailarina fala da dança do ventre como uma dança que não está dada, mas que é devir, que é criada no próprio dançar.

Percebe-se que em sua relação com a técnica, Jufih de um modo geral apresenta um movimento de negação do balé clássico, pois tudo o que afirma em relação à dança do ventre é na contraposição àquele outro gênero, o que fica claro na dicotomia da dança encaixotada X dança em espiral. Não há dúvidas quanto à diferença radical entre esses gêneros ocidental e oriental de dança, mas será essa diferença necessariamente antagônica? Embora o balé apareça no discurso de Jufih como um modelo a ser questionado e superado pela dança do ventre, será que a negação não inclui, ainda que de um outro modo, aquilo que se nega? Será que tudo o que lá aprendeu, o corpo encorpado pelos anos de balé não é o que lhe possibilita hoje o corpo que dança não somente o ventre?



Fig. 16: Jufih realizando giro com véu (foto cedida pela bailarina)

4.2. Relações com o corpo

Jufih havia falado no enunciado anterior sobre diferentes modos de fazer um mesmo movimento a partir da consciência corporal: conforme a consciência do movimento esteja na musculatura, ou na articulação, ou na transferência de peso, a bailarina pode obter diferentes efeitos visuais, criando variações de um mesmo movimento. Mas o que seria exatamente essa consciência? Quando fiz essa pergunta à Jufih, ela me respondeu:

A consciência corporal eu acho que é tu perceber que tu está dentro do corpo (riso) de uma certa forma, tu perceber o teu corpo cada milímetro dele, sentir da ponta do dedo da tua mão até a ponta do dedo do teu pé, até a ponta do fio do cabelo, sabe, conseguir sentir a cada movimento o que é que aquele movimento desperta dentro de ti, e o que é que está acontecendo, que tipo de intenção tu está colocando na hora que faz o movimento, por isso que eu falo de musculatura, de articulação, a diferença é simplesmente intenção né, de tu perceber os teus ossos, por exemplo, movimento de articulação, tu tem que perceber os teus ossos, onde é que eles estão.

Para Jufih, a **consciência corporal** envolve sentir-se por dentro, sentir os efeitos do movimento na fisicalidade mesma do corpo. Essa consciência que diz possuir sobre seus músculos, ossos e articulações é uma consciência sensível, cinestésica, que pode ser compreendida a partir do conceito de corpo interior desenvolvido por Bakhtin: “O corpo interior – meu corpo enquanto elemento de minha autoconsciência – é um conjunto de sensações orgânicas interiores, de necessidades e desejos reunidos em torno de um centro interior...” (2003a, p.44). O corpo interior é a realidade concreta, carnal do sujeito, é a “carne mortal da vivência” (Bakhtin, 2003a, p.105).

Consoante o autor, o eu vivencia a si próprio enquanto corpo interior, sendo o corpo do outro um corpo exterior. Assim, pode-se analisar que no ato de dançar Jufih vivencia a dança desde a perspectiva do seu corpo interior, que ela enuncia como **consciência corporal**. Somente para o outro é que aquilo que ela sente como movimento na autoconsciência de seu corpo interior assume a forma plástico-pictural de um todo esteticamente acabado enquanto corpo exterior. Nesse sentido, enquanto dança Jufih estaria, segundo Bakhtin, no lugar próprio da personagem, pois o centro de gravidade estaria no seu próprio vivenciamento como sujeito da vida. No entanto, na dança do ventre criada em um improviso, existe um paradoxo, porque

nessa vivência estética a bailarina é ao mesmo tempo a autora que enforma e a personagem enformada.

Interessada em compreender melhor esse processo complexo de criação via improvisação, solicitei que Jufih me contasse como ele acontecia, tendo ela respondido:

É todo um trabalho de consciência corporal. A gente tem que primeiro se sentir por dentro, e como é o movimento no corpo, como a gente percebe o movimento, onde que alonga, onde que contrai (risos). Aí depois que percebe isso bem, aí a gente começa a deixar o corpo falar, é mais ou menos como se o corpo falasse. Claro que é tudo junto, tua emoção está no teu corpo, teu corpo está falando, está botando pra fora alguma emoção também. Independente de ter uma música ou de ter na tua cabeça algum tipo de emoção, só de tu fazer algum movimento com o teu quadril já te desperta alguma emoção, e tu sentir alguma coisa já te traz um movimento também, uma coisa leva à outra. E é isso que acontece no improviso pra mim, eu ouço a música e a música é como se fosse o que vai motivar a emoção em mim, vai me trazer mais emoção naquele momento e aí sentindo a música, percebendo o que o meu corpo está com vontade de fazer, aí a dança vai nascendo, sabe (risos).

Ao longo de sua enunciação, Jufih alterna diferentes lugares, ora fala a voz da professora dirigindo-se à aluna para explicar-lhe como fazer, ora a da bailarina respondendo em primeira pessoa à pesquisadora, mas em ambas as vozes ela fala a partir da própria vivência de sua relação com o corpo durante o processo criativo. A partir de sua própria experiência, portanto, Jufih define o improviso como um trabalho de consciência corporal, mediado pela música e pela emoção. Esse trabalho é motivado por uma forma de ouvir emocional, estabelecido pela bailarina entre seu corpo e a música. Nesse modo de ouvir, explica Santaella:

... a música provoca aquilo que chamo de emoção instintiva, ressonância, correspondências que são atraídas por semelhanças de pulsação. Em suma, há ritmos sonoros que apresentam correspondências com os ritmos biológicos que acompanham diferentes estados de sentir (2001, p.83).

Nesse ouvir emocional a bailarina pulsa com a música. A interrelação entre esses elementos do processo de criação – música, movimento, emoção - é complexa e não linear, pois, trata-se de uma dança em espiral, onde como explica Jufih *só de tu fazer algum movimento com o teu quadril já te desperta alguma emoção, e tu sentir alguma coisa já te*

traz um movimento também, uma coisa leva à outra. O fundamental é perceber o caráter dialético desse processo, onde o sujeito se desdobra em dois lugares: num onde a bailarina é afetada pela música (*a música é como se fosse o que vai motivar a emoção em mim*), e num lugar onde ela objetiva a emoção, transformando-a em movimento (*teu corpo está falando, está botando pra fora alguma emoção*). Nesse processo, portanto, o corpo da bailarina se constitui como espaço para uma escuta sensível, emotiva da música e ao mesmo tempo responsiva, pois à música que lhe desperta uma emoção seu corpo responde, por assim dizer, com um movimento emocionado.

Jufih explica que no improviso, a partir do trabalho de consciência corporal, ela deixa o corpo falar. Analisou-se anteriormente a consciência corporal de que fala a entrevistada a partir do conceito de corpo interior, ou seja, como consciência sensível do próprio corpo. No entanto, não se pode esquecer que a consciência corporal da entrevistada é resultado de um longo processo de construção de um saber corporal, desenvolvido ao longo de anos de estudo e prática da dança, a partir da apropriação de sua linguagem, ou seja, da incorporação dos movimentos básicos constitutivos da dança do ventre, que por sua vez são encorpados em um corpo moldado por anos de dança clássica. Desse modo, não se trata de um puro sentir, pois essa consciência corporal é também formativa, semioticamente mediada pelos movimentos. Na atividade estética da dança do ventre, portanto, o corpo não falará de qualquer maneira, mas se expressará mediado pelos movimentos específicos daquele gênero de dança.

Jufih afirma que é como se o corpo falasse e me pergunto: falasse o quê? Com quem? Ela mesma responde na seqüência do enunciado analisado quando faz referência ao papel da música e da emoção durante a improvisação. Ela de certo modo fala de si, pois seu corpo, dançando, está *botando pra fora alguma emoção*, ao mesmo tempo que fala com a música, pois seu movimento se constitui como resposta na escuta corporal sensível da música por ela dançada. Na dança que vai nascendo nessa interação da bailarina com a música seu corpo se constitui como um corpo dialógico.

Numa primeira análise, sou tentada a buscar na fala de Jufih uma lógica temporal: ela ouve a música, a música desperta uma emoção em seu corpo que então a expressa num movimento. No entanto, essa seqüência não existe no momento do dançar, em que o sujeito encontra-se como um todo, *é tudo junto*, como a própria bailarina explica. Numa análise mais atenta, pode-se compreender que em seu dançar o processo criativo é vivenciado por Jufih como uma unidade construída a partir de múltiplas relações. Estas relações, dela com seu corpo, com suas emoções, com a música, com a técnica, me parecem acontecer antes como interconexões do que como sucessões.

No processo criativo relatado pela bailarina, destaca-se a mediação da afetividade, uma vez que nessa interconexão de relações objetivadas na dança as emoções, intensificadas pelo modo como a música toca o sujeito, mobilizam o corpo em cujos movimentos elas encontram expressão. Essa transformação dos sentimentos, chamada por Vygotski (1999) de catarse, vai além da simples descarga motora da emoção, pois trata-se de sua elaboração estética via forma e, ainda que essa forma utilize o próprio corpo como meio de materialização, ao fazê-lo produz um outro corpo: o corpo dançante, um corpo encantado. Esse encantamento acontece, segundo Maheirie (2003, p.149), “porque toda emoção visa produzir um mundo mágico, um mundo imaginário, no qual o corpo se transforma num meio de ‘encantamento’ deste mundo”.

4.3. Relações com a música

*Bem atrás do pensamento tenho um fundo musical.
Mas ainda mais atrás há o coração batendo.
Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo.
(Lispector, 1973, p.53)*

Percebendo o papel fundamental da música para Jufih, provoqueei-a a discursar sobre como era sua relação com a música na dança do ventre. Sua resposta foi a seguinte:

A impressão que eu tenho é como se eu fosse meio que um maestro, sei lá, da música, sabe: a música toca e eu vou assim fazendo a representação gráfica daquele som com o meu corpo, com o meu olhar, com a minha expressão. E eu tento traduzir a música em movimento, mas ou menos por aí mesmo, como se eu quisesse desenhar a música no espaço com meu corpo. Eu ouço aquele som, aquele som já me traz algum tipo de imagem e aí eu já traduzo ela num movimento. Às vezes nem chega a ter uma imagem, já vai direto pro corpo, sabe, varia.

Enquanto pesquisadora, a impressão que tenho ao ouvir isso é de que só esse enunciado descortina um mundo cujas possibilidades de análise não caberiam no escopo dessa dissertação. **A bailarina como maestro!** Essa definição sintética mostra que o sujeito constrói

um saber sobre seu fazer que muito tem a dizer à ciência, pois é um saber vivido e é na vida que o significado faz mais sentido.

A metáfora do maestro, tal como enunciada por Jufih, leva a pensar com mais clareza sobre a atividade da dança do ventre e sobre o lugar ocupado pela bailarina na sua produção estética. Em primeiro lugar, a íntima ligação entre a bailarina e a música, revelada na figura do maestro, não mais permite olhar para essa dança desde a perspectiva de uma única linguagem, considerando-a apenas um discurso cinético mediado pelos movimentos. Há mais de um gênero discursivo em cena. Há uma plurimodalidade de linguagens: musical, verbal (se for uma canção), movimento, imagem. Nessa plurimodalidade, há uma inter-relação semiótica específica entre os movimentos da bailarina e os sons musicais, como ela nos indica: *eu tento traduzir a música em movimento*.

Para entender como isso é possível, voltemos ao maestro. O maestro é alguém que possui domínio sobre a música. Na posição ativa que ocupa, pode exercer a função de compositor da música, embora seja mais conhecido por nós em seu papel de regente, dirigindo a orquestra que executa uma composição musical. O maestro é aquele que está à frente da orquestra, ou seja, ocupa uma posição exterior a ela. Nessa posição exotópica, sua visão e sua escuta ao mesmo tempo em que abarcam a orquestra como um todo, lhe permitem dirigi-la, diferenciando nessa totalidade os elementos visuais e sonoros que a constituem, ou seja, a ação dos músicos sobre os instrumentos e os sons que daí emanam, em suas mínimas sutilezas de notas musicais. E de que modo vemos a diretriz estética do maestro em ação? Através de sua movimentação! No modo como balança suavemente os braços ao mesmo tempo em que os sons melódicos se sobressaem, corta o ar energicamente com sua batuta em conformidade com o assalto repentino dos sons percussivos, arqueia o tronco e faz voar os cabelos, jogando a cabeça para trás quando, no clímax de uma música forte, ressoam seus últimos e mais intensos acordes.

Em seu enunciado, Jufih se compara ao maestro. O fundamento dessa comparação, como foi analisado, está na relação do corpo com a música. A voz do maestro se faz ouvir aos músicos que dirige e à platéia que o assiste através de seu corpo. Tal como o maestro, numa apresentação com música ao vivo a bailarina também está à frente da orquestra. No entanto, enquanto o maestro, de frente para os músicos e de costas para a platéia, “mostra a música” para os músicos, a bailarina, de costas para os músicos e de frente para o público, “mostra o corpo-música” para a platéia.

Essa intenção de “mostrar o corpo-música” aparece claramente nas palavras de Jufih, quando ela afirma seu desejo de traduzir a música em movimento, de representar o som com

seu corpo, desenhando com ele a música (*eu vou assim fazendo a representação gráfica daquele som com o meu corpo*). Parece existir aí uma relação estética específica e essencial à dança investigada, cuja relevância e compreensão só adquirem contornos mais precisos a partir do modo singular como Jufih nos fala de sua vivência. A partir de seu enunciado, é possível analisar que no dançar de Jufih o trabalho de enformação estética segue uma diretriz volitivo-emocional no sentido de dar forma ao som no corpo. Mas como ela faz isso? Vejamos a seguir.

Sabe-se que a música provoca reações fisiológicas no sujeito, remetendo-lhe a estados emocionais intensos, cuja significação é antes uma ação do ouvinte que algo estabelecido a priori na música, ou mesmo nas emoções (Maheirie, 2003). Tentando compreender melhor os efeitos da música sobre Jufih no momento em que está dançando, perguntei-lhe se de que modo ela sentia o ritmo e a melodia da música e esta foi sua resposta:

Pra mim o ritmo é como se fosse uma respiração, sabe, é uma coisa constante, ela tem umas flutuações, ela às vezes acelera, às vezes fica mais tranqüilo, mas ela está sempre constante, ela não tem grandes modificações. A percussão dá um tempo pra dança acontecer, sabe, se vai ser um tempo mais rápido, não sei se rápido, mas mais enérgico ou menos enérgico, acho que é por aí. E a melodia é como se fosse a voz de alguém contando uma história, ela vai conversando comigo, e aí eu vou conversando com ela com meu corpo (risos). E ela varia muito mais do que a percussão, às vezes ela explode, às vezes ela se recolhe e então é como se fosse a emoção mesmo da música, e o ritmo, a percussão é como se fosse mais o tempo.

Pela resposta de Jufih, compreende-se que em sua atividade existe uma escuta especializada da música, uma escuta criativamente responsiva. Ela escuta o ritmo, o reconhece (por exemplo, é um báladi, é um said, é um malfuf...)⁴¹, segue a cadência imposta por ele como se fosse uma respiração, cuja velocidade ou intensidade e regularidade marca um tempo para a dança acontecer. Para analisar essa relação da bailarina com o ritmo, chamo Bakhtin (2003a, p.107): “O ritmo é um ordenamento axiológico do dado interior, da presença. (...) O ritmo pressupõe a imantização do sentido ao próprio vivenciamento ...”. É possível pensar que Jufih, quando está dançando, vivencia o ritmo da música como seu próprio ritmo vital, pois o ritmo musical, ao ordenar a alternância entre som e silêncio, demarca um certo intervalo temporal à bailarina. Esta se faz presente atuando exatamente nesse tempo rítmico e, em virtude dessa sincronia, atua como presença que dá visibilidade ao som. A pulsação

⁴¹ Nomes de ritmos árabes comuns em músicas para dança do ventre.

rítmica da música, as batidas da percussão reverberam no corpo dançante, fazendo dele um corpo pulsátil e da bailarina um ser musicante, em cuja vivência o sentido encontra-se para além do racional, plasmado num coração batendo.

O ritmo pressupõe assim uma predeterminidade da ação da bailarina, vivenciada por ela como um encadeamento necessário de seus movimentos: o ritmo lhe diz se sua dança seguirá um tempo mais rápido, mais enérgico ou menos enérgico. No entanto, essa predeterminidade é relativa, pois o ritmo lhe diz o tempo de fazer, mas não o que fazer. Ao contrário, ela é quem diz ao som o que ele *pode ser* ao adentrar seu corpo. Nessa relação dialógica enunciada por Jufih, a música dá um tempo para a bailarina, que, por sua vez, dá à música um espaço mágico onde ela se torna visível: seu corpo. E nesse ponto entra também a relação da bailarina com a melodia, que para Jufih *é como se fosse a emoção mesmo da música*. Som, emoção e movimento compõem um coro de vozes cuja polifonia dialógica ressoa sob a regência da bailarina-maestro. Sob sua diretriz essas vozes interagem constituindo uma unidade de sentido, sentido que ela produz, conversando com a música como se a melodia fosse uma voz que lhe contasse uma história, uma história que ela recria com sua dança. Esse diálogo em que a bailarina interpreta a música através de seu corpo que dança, pode acontecer de quatro diferentes modos, conforme analisado. Vejamos cada um deles.

A bailarina dança a palavra

Pedi à Jufih como ela fazia para transmitir essa história da música, e ela enumerou quatro diferentes modos. Primeiramente, uma forma de relação com a música que ela explica como mais racional:

Por exemplo, na dança indiana tem uma história determinada e aí cada gesto conta uma parte dessa história. É, tem um movimento que é a flauta, daí é nem sem quem, o Krishna tocando a flauta, aí é uma coisa mais racional, porque cada gesto eu to contando alguma coisa, to explicando alguma coisa com meu movimento. Na dança do ventre pode ter esse tipo de gestual também em algum momento, só que é uma coisa assim mais livre e momentânea, não é uma coisa definida, não tem um código 'é dessa forma que você fala isso', não. Você está dançando daí você quer passar, por exemplo, a música fala, se tu entende a letra da música daí né, mas um

exemplo: daí a música fala 'nar'; 'nar' é chama, fogo em árabe, aí tu pode fazer um movimento com a mão que vai te lembrar o fogo, pra ti aquilo vai representar o fogo, e aí dessa forma tu está dialogando com o teu movimento mais racionalmente.

No enunciado de Jufih, em primeiro lugar destaca-se o modo como ela explica que na dança do ventre, diferentemente da dança indiana, não existe um código fechado determinando à bailarina que movimento fazer para representar qual significado. O movimento de Jufih não é um significante colado a um significado - *não é uma coisa definida, não tem um código 'é dessa forma que você fala isso'*. É necessária uma visão não estruturalista de linguagem para compreender o jogo discursivo em que o movimento de Jufih faz sentido numa cadeia enunciativa que se constitui no próprio diálogo que a bailarina estabelece com a música. Assim, cabe à bailarina não somente decidir de que forma falar, mas, em última análise, escolher o que falar, ou seja, a qual ou a quais dos elementos que a música lhe oferece (ritmo, melodia, letra) ela deve responder através de quais movimentos.

Em um primeiro modo de conversar com a música, a relação é caracterizada por Jufih como mais racional, pois ela dialoga com o conteúdo verbal da música, a palavra *nar*, chama em árabe, respondendo-lhe com um movimento da mão que para ela lembra o fogo. Para analisar essa passagem do enunciado de Jufih, remeto-me ao conceito da dança como pensamento do corpo (Katz, 2005), ou seja, como processo de semiose que tem lugar no corpo. Podemos compreender o processo de tradução da música em movimento de que fala Jufih através desse processo de semiose, no qual um signo gera outro signo (a palavra *nar* gera um movimento da mão). Nesse processo:

O movimento, que é sempre plural, pois que pertence a uma cadeia de traduções, evidencia o modelo de comunicação icônica com muita propriedade. Movimento como resultado de uma tradução (de formas) que não finda. Daí que o significado do movimento deve ser prioritariamente buscado nessa cadeia que o tece, e não em interpretações estrangeiras a esse processo tradutório que o constitui (Katz, 2005, p.63).

A comunicação icônica de que fala Katz, remetendo-se à semiótica peirceana, põe em primeiro plano a questão da formatividade em dança, pois é pela via da sua qualidade enquanto forma que o movimento, como um ícone, irá comunicar: o movimento ondulatório da mão se parece, por sua forma, com a chama bruxuleante do fogo. No entanto, exatamente aqui deve ser inserida uma pergunta fundamental: se parece para quem? Para o sujeito, pois

essa relação sígnica do tipo icônica não se gera espontaneamente, mas é Jufih quem faz essa associação, ou melhor seria dizer: na leitura musical realizada pela bailarina, ela é quem faz essa interpretação.

Segundo Katz (2005), o processo de semiose da dança se funda sobre a tríade signo-objeto-interpretante enunciada por Peirce. Nessa perspectiva, entre o objeto e o signo que lhe representa há um terceiro que estabelece a relação entre ambos: o interpretante. “O signo produz um interpretante na mente (mente não apenas no sentido psicológico) do intérprete. O interpretante identifica um processo relacional entre o objeto e o signo” (Katz, 2005, p.24-25). Analisando o enunciado de Jufih a partir desse olhar proposto por Katz, compreende-se que a bailarina ocupa o lugar de intérprete, ela relaciona o signo *nar* (letra da música) com o objeto fogo, mediada por um movimento que realiza com sua mão (interpretante) e que para ela lembra o movimento da chama do fogo, de modo que o seu movimento de dança se constitui como interpretante nessa relação. Esse interpretante é apresentado ao público, que, por sua vez, produzirá na relação daquele signo com o contexto, mediado por suas emoções, desejos e conhecimentos, outro interpretante, e assim sucessivamente.

A bailarina dança a emoção

No primeiro modo de relação analisado, Jufih enuncia como ela interpreta uma palavra cantada na música (a palavra *nar*). No entanto, devido ao árabe ser uma língua difícil, diferente do português, primeira língua da bailarina, perguntei-lhe se mesmo sem dominar o árabe era possível interpretar uma canção. Jufih respondeu:

Eu acredito que pela tonalidade da voz do cantor tu consegue perceber se ele está muito se lamentando (risos) ou se está feliz, sabe, a não ser que o cantor seja muito ruim, sabe, tem alguns cantores que não tem muita emoção na voz. Então se ele tiver mais emoção na voz tu consegue perceber mesmo que tu não entenda a palavra que ele está falando, você tem uma noção se ele está feliz ou se ele está triste, se aquele momento é um momento de lamento ou se é um momento de saudade, às vezes dá pra perceber. Só que depende muito assim, nem sempre, o ideal é tu conhecer algumas palavrinhas pelo menos, tem umas palavras que sempre repetem nas músicas: ‘habibi’, ‘bahebak’ é ‘eu te amo’, tem palavras assim que repetem.

Jufih diz que mesmo sem compreender todo o conteúdo do que está sendo dito pelo cantor, é possível perceber, pela tonalidade de sua voz, ou seja, pela forma com que canta, qual é, digamos, o tom emocional da mensagem (lamento, alegria, tristeza, saudade). Essa tonalidade emocional percebida por Jufih pode ser compreendida a partir do conceito de entoação, que segundo Bakhtin (1976) é o elo de ligação entre o discurso verbal e o contexto extraverbal que o engendra, elo por meio do qual um julgamento de valor social se expressa primordialmente na forma do enunciado. Segundo o autor,

A entoação sempre está na fronteira do verbal com o não-verbal, do dito com o não-dito. Na entoação, o discurso entra diretamente em contato com a vida. E é na entoação sobretudo que o falante entra em contato com o interlocutor ou interlocutores – a entoação é social por excelência (1976, p.7).

Para entender como isso acontece no exemplo enunciado por Jufih, é necessário atentar para a multiplicidade de lugares por ela ocupados na atividade estética de seu dançar, analisando-a como um amálgama de relações. Assim, é possível reconhecer que como ouvinte da música ela estabelece com a obra musical uma relação de recepção estética, onde se constitui como a interlocutora para quem fala a voz do cantor. Na voz do cantor o discurso musical ganha uma entoação emocional, expressando determinada avaliação sobre o que está sendo dito na canção: se determinada situação é alegre ou lamentável, por exemplo. Graças à entoação emocional, portanto, Jufih pode interpretar o sentido da música mesmo sem precisar traduzir o seu conteúdo verbal. E uma vez que essa interpretação é feita a partir de sua própria posição axiológica, a bailarina se constitui como co-criadora nessa relação dialógica com a música.

No entanto, a relação estética não acaba aí, pois o ativismo da bailarina vai além: os sentidos co-criados por ela enquanto contempladora na leitura musical são simultaneamente re-criados e objetivados em seus movimentos. Nessa objetivação, a bailarina ocupa o lugar ativo de autora da dança, a partir de cuja própria posição volitivo-emocional decide como dar forma visível à tonalidade emocional da canção, de modo que aquilo que era somente audível ganha no seu corpo dançante um valor plástico-pictural (aqui vale recordar a fala de Jufih sobre desenhar o som com seu corpo e pintar a tela branca da dança do ventre conforme se sentir no momento). Nessa relação, portanto, a recepção estética de uma obra artística (da música pela bailarina-contempladora) engendra a produção estética de uma outra obra (da dança pela bailarina-autora).

A bailarina dança a imagem

Ainda no mesmo enunciado em que me respondia de que modo transmitia a história da música, Jufih explica:

Mas também pode acontecer de a flauta te dar uma sensação de uma folha voando no vento, sei lá, por exemplo, tem o som de uma flauta e às vezes aquela flauta com aquele som vem a imagem na minha cabeça de uma folha, por exemplo, flutuando no vento e aí eu tento traduzir aquela imagem com algum movimento no meu corpo que lembre essa folha flutuando.

Conforme analisado, não se pode dizer que o sentido da história da música dançada pela bailarina está dado *a priori*, uma vez que é na leitura musical de Jufih, ou seja, na sua interpretação da música, que determinados sentidos são por ela produzidos e traduzidos em movimento (o som da flauta, por exemplo, sendo uma folha no vento). Essa tradução, como já foi explicitado, se dá via forma, tal qual a comunicação icônica de que fala Katz (2005). Isso fica claro durante a entrevista, porque ao mesmo tempo em que afirma tentar traduzir aquela imagem com algum movimento no corpo que lembre a folha flutuando, Jufih movimenta seus braços, ondulando-os suavemente no ar, como se fossem a folha levada pelo vento. Semelhança de formas.

É necessário esclarecer que essa tradução não significa mera reprodução de um sentido prévio, pois depende do modo como a bailarina compreende a música. Segundo Bakhtin, “a compreensão completa o texto: ela é ativa e criadora” (2003b, p.378). Assim, na atividade criadora da dança, ao atribuir determinados sentidos aos sons, a bailarina é co-criadora da música.

O surgimento espontâneo de imagens, tal como aparece na fala de Jufih (*aquela flauta com aquele som vem a imagem na minha cabeça de uma folha flutuando no vento*) é considerado por Vygotski (1990) como básico na atividade criadora. Essa espontaneidade, contudo, não implica na passividade do sujeito, pois o autor explica que, embora o aparecimento repentino das imagens não tenha motivos aparentes, estes existem na prática e agem como uma forma de pensamento por analogia com o estado emocional. Isso quer dizer que emoções e desejos, ainda que de um modo não reflexivo, motivam o surgimento de

determinadas imagens que lhes são congruentes, influenciando assim no modo como a bailarina percebe e interpreta a música⁴².

Jufih, em outro momento da entrevista, quando questionada sobre se para ela era possível transmitir a emoção da música através de sua dança, fala do papel de sua própria emoção nesse processo:

Claro, com certeza, o principal é isso: tu conseguir transmitir a emoção que a música tem, além da música a tua junto, né, saber conseguir fazer uma fusão, e cada uma vai sentir diferente a mesma música, dependendo de como ela está naquele momento. Às vezes eu to num dia meio triste, aí eu vou dançar uma música que ela é alegre, mas eu não vou assim conseguir passar tanta alegria, vou fazer uma dança mais neutra, não vai ser super alegre nem super triste, ela vai ser neutra. Já se eu dançar uma música triste nesse dia que eu estou triste, a dança vai ficar super sentida assim, vai perceber que a pessoa está envolvida com a música, por isso que tem música que num dia é maravilhoso dançar e noutra dia é horrível, depende muito como tu está e a música naquele dia, que música tu vai pegar naquele dia, como que tu está se sentindo. Tem vezes que tu não pode escolher, né, tem que dançar vários tipos de músicas, então tem que saber disfarçar, né.

Em seu enunciado Jufih afirma que o principal quando está dançando é transmitir junto com a emoção da música a sua própria emoção, a qual, a bailarina reconhece, irá influenciar na própria interpretação musical. Nessa fala percebe-se o papel central da afetividade na relação de Jufih com a música e, em última análise, no seu dançar. Para Maheirie (2003), o sujeito envolvido em uma música significa o mundo por meio de consciências afetivas. A autora fala da postura afetiva do sujeito em sua relação com a música, seja como profissional ou ouvinte, do seguinte modo:

A afetividade, postura central no sujeito musical, traz uma dimensão que se objetiva no corpo, outra que implica numa seleção de pensamentos, e uma terceira que se constitui em imagens, sem as quais não constituiríamos um mundo ‘mágico’ (Maheirie, 2003, p.150).

É possível analisar que Jufih, na posição de ouvinte, relaciona-se com a música a partir de uma postura afetiva, constituindo-se como um sujeito musical específico, posto que objetiva nos movimentos da dança os pensamentos (por exemplo o significado da palavra

⁴² Saber o árabe – compartilhar o sentido convencional das palavras – muda isso, pois à relação som-movimento se interpõe o significado, uma imagem convencionalizada.

nar), imagens (por exemplo a folha flutuando no vento), e emoções que a música lhe desperta. No que diz respeito a esse aspecto, porém, parece que a música se constitui para Jufih como acompanhante de suas próprias emoções, intensificando-as quando é percebida como consoante ao seu estado emocional do momento ou neutralizando-as quando percebida como dissonante: se a música é alegre, por exemplo, mas ela está triste, não consegue fazer uma dança alegre. Todavia, não seria possível aí outra relação, em que a bailarina se deixasse contagiar pela contradição emocional que a música lhe apresenta, mobilizando-a para sentimentos outros e, assim, descolando-a do vivido para inventar um outro?

Na finalização do enunciado de Jufih sobre sua relação dialógica com a música, ela faz uma síntese e acrescenta um novo modo de relação:

Tem essa forma da palavra que eu sei qual é, que é racional, tem a outra que é da imagem, que eu ouço aquele som e imagino alguma coisa né, vem uma imagem na minha cabeça. E a outra forma que seria talvez a mais complicada de explicar (risos): parece que o som entra dentro de ti e te mexe, sabe, como se fosse uma mágica, ele entra no teu corpo e o teu corpo vai conversando com aquele som, sabe, vai um diálogo, não sei se assim dá pra entender. Mas a sensação é mais ou menos essa: como se o som te possuísse, sei lá, alguma coisa assim.

Jufih fala agora de um modo de tradução menos reflexivo, onde a relação entre música e movimento não passa pela mediação nem da palavra, nem da imagem, mas acontece diretamente no corpo da bailarina: *parece que o som entra dentro de ti e te mexe*. Acredito que o som em um certo sentido entra mesmo dentro da bailarina, pois o som é uma onda mecânica que se propaga com uma determinada vibração, agitando as moléculas do ar e essa vibração, ao atingir uma barreira material como o corpo humano, reverbera nele, como se também fizesse suas moléculas vibrar. É por isso que os surdos podem sentir a música embora não a escutem.

Nesse enunciado de Jufih é possível identificar uma relação com a música que é um modo de ouvir com o corpo. Segundo a classificação dos modos de ouvir estabelecida por Santaella:

No segundo modo de ouvir, ouvir com o corpo, entramos na dominância do universo rítmico, da percussão na música, quando o ouvir não se limita a uma escuta através do ouvido, mas amplia-se para uma escuta que reage no corpo. Na sua primeira modalidade, o efeito da música no corpo equivale àquilo que pode ser chamado de **corpo tomado**. O ritmo penetra no corpo, cria-se uma fusão e, de repente, o próprio

corpo parece ser a fonte geradora do ritmo. (...) é algo que nasce da capacidade de entregar o corpo inteiro ao chamamento do ritmo, como se a música estivesse saindo de dentro do corpo (2001, p.83, grifo da autora).

Jufih, ao ouvir a música com o corpo, sente que é como se o som a possuísse, ou seja, sente o corpo tomado pelo ritmo. Na autoconsciência de seu corpo interior, sente a música desde dentro e, *como se fosse uma mágica*, é como se a frequência e a intensidade das batidas rítmicas da música fossem sua própria pulsação vital. Graças a essa relação fusional entre a bailarina e a música, vivenciada por ela como um momento de possessão, existe uma “contigüidade entre a música e o corpo” (Santaella, 2001, p.84).

Nessa contigüidade observa-se uma grande sincronia entre a bailarina e a música. Quem já assistiu uma apresentação de dança do ventre, especialmente um solo de derbake ou um taksim⁴³, possivelmente ficou com a sensação de que o que acontecia na música acontecia de outro modo simultaneamente no corpo da bailarina. Isso se explica a partir do caráter responsivo do movimento em relação ao som.

Jufih fala que o som entra no corpo e o corpo vai conversando com o som, diz que é um diálogo. Logo, é possível compreender que nesse modo de ouvir com o corpo Jufih ocupa uma posição ativa: ela não é movida pelo som, mas uma vez por ele mobilizada, move-se em uníssono com ele. Nessa fusão, seu corpo se movimenta imediatamente em resposta ao som que ela sente mexendo-a por dentro e que o outro, o espectador, vê mexendo-a por fora, desde a perspectiva de seu corpo exterior. Para Santaella (2001, p.84): “Toda dança é uma conversão do ritmo sonoro em realidade plástica, visual. Na dança, as circunvoluções do corpo dão forma visível ao ritmo”.

Todavia, porque está vivenciando esse processo na dança, a bailarina não pode ser o sujeito dessa visão, uma vez que é na realidade do seu corpo para o outro que a música se torna visível, é o espectador quem vê o movimento no qual a bailarina-autora enforma o som. Mas como a enformação do som acontece no próprio corpo da bailarina enquanto dança, dançando ela vive esse processo como personagem. Acredito que para compreender a fala de

⁴³ O derbake é o principal instrumento percussivo da música árabe. Geralmente ele marca a base rítmica da música, sendo acompanhado pelos instrumentos melódicos, mas em algumas músicas ele é o solista. Em um solo de derbake, geralmente um derbake toca o ritmo e outro faz os “floreios”, que são criativas variações sobre o ritmo, enquanto a bailarina faz a “tradução simultânea” dessas variações com, por exemplo, movimentos batidos ou tremidos. O taksim é a improvisação de um instrumento solo melódico. Quando a orquestra silencia e entram os acordes longos de um acordeão, por exemplo, a bailarina pode acompanhá-los com diferentes tipos de movimentos ondulatórios. Em ambos os casos, fica mais clara para quem assiste a sincronia entre som e movimento, porque a bailarina está dialogando com um só instrumento.

Jufih é necessário ter em mente todo esse processo, reconhecendo a coexistência de diferentes lugares ocupados pela bailarina em sua atividade estética da dança do ventre. Nessa perspectiva, pode-se analisar que é do lugar de personagem, ou seja, na dança vivida que Jufih sente sua relação com a música como **possessão**, constituindo-se nesse ato como **personificação do som**.



Fig. 17: Jufih Maat Ayuni (foto cedida pela bailarina)

4.4. Relações consigo mesma

Como bailarina-personagem Jufih vivencia a si mesma como personificação do som a partir da relação que estabelece através de seu corpo dançante com a música. Essa relação é tecida a partir de outras relações, anteriormente analisadas, nas quais se destacam: o conhecimento técnico da bailarina, sua consciência corporal, sua emoção, sua criatividade, sua escuta sensível e responsiva da música. Além disso, é necessário um corpo disponível para criar, pois para ser possuída pelo som é preciso deixar-se por ele possuir, é preciso se entregar.

Jufih falou sobre a entrega da bailarina em diferentes momentos da entrevista. Quando perguntei se ela também dançava quando estava sozinha, respondeu:

Isso depende muito como está o meu tempo né, como eu estou também. Tem épocas que eu danço mais sozinha, tem épocas que eu não danço muito sozinha, fico mais dando aula e fazendo apresentação. Mas esses momentos de dançar sozinha são muito bons, às vezes apago a luz, deixo tudo escurinho, só a música e eu, eu vou e não fico pensando em nada, tento só sentir mesmo, que o problema é quando vem aquele julgamento interno (risos) e tu fica assim: 'Ah, está muito assim, está muito assado! Não faz assim! Ah, não, não está certo!'.

Jufih diz que nos momentos em que dança sozinha é só a música e ela, ou seja, é um momento seu com a música. Esse momento privado da bailarina com a música pode ser analisado como um momento de experimentação, em que ela não se preocupa tanto com a forma, permitindo-se dançar mais livremente, sem pensar em nada, só sentindo a música e o movimento por ela suscitado. No entanto, nem sempre é assim que acontece, porque às vezes entre ela e a música se interpõe um terceiro, que ela enuncia acima como julgamento interno.

Tem que parar com isso, tem que tentar silenciar essa voz que fica querendo mandar: na tua movimentação, na tua emoção, na melhor forma de fazer o movimento naquela hora da música. Às vezes tu tem que ter uma entrega mesmo, respira fundo e se solta sem nenhum impedimento, de nenhum tipo, nenhuma barreira, nem barreira que tu cria, nem barreira visual, por isso que é bom às vezes apagar a luz, porque se tu fica olhando no espelho (pausa)...

O julgamento interno pode ser analisado como o olhar exotópico da bailarina-autora. Esse julgamento que se faz sentir por Jufih como *uma voz que fica querendo mandar em sua movimentação* é o olhar do autor, o responsável pela atividade formativa, dizendo qual a *melhor forma de fazer o movimento naquela hora da música*. O problema no caso da dança investigada, como já foi afirmado em outros momentos, é que autor e personagem são duas posições ocupadas por um mesmo sujeito, ou seja, a voz que julga *'Ah, está muito assim, está muito assado! Não faz assim! Ah, não, não está certo!'* é da própria Jufih, desdobrada naquela que dança e naquela que observa e avalia sua dança, naquela que é e naquela que diz como deve ser.

Esse julgamento interno é um problema para Jufih, uma voz que ela diz ser necessário silenciar, para que exista uma entrega mesmo da bailarina. A entrega é o momento único e irrepetível da vivência, nele a bailarina expressa o modo singular como a música lhe toca, a partir de sua consciência corporal, portanto com o foco no seu vivenciamento. Por isso Jufih diz que é bom apagar a luz, porque se a bailarina fica olhando no espelho seu foco está fora, na sua imagem exterior, ela em um certo sentido se distancia de si mesma e com isso sai da vivência.

Jufih continua seu enunciado:

Eu até consigo dançar pro espelho sem julgamento, até consigo, mas eu tenho que estar num dia assim bem tranqüila mesmo. Eu falo dança sem compromisso, às vezes eu falo assim quando vou dançar pras minhas alunas no final da aula: 'Ai, gente, eu vou dançar, mas vou dançar sem compromisso!' (riso). Tipo sem cobrança, sem necessidade de sair uma coisa x ou y. Dança! Dançar simplesmente naquele momento do jeito que sair; que é mais ou menos o que acontece numa improvisação pro público, só que numa improvisação pro público tu é obrigada a cuidar um pouco mais, porque você não pode dar a louca e dançar de qualquer jeito, tem algumas coisinhas assim pra ficar esteticamente um pouco melhor, mais harmônico, aí às vezes tu tem que estar julgando um pouco, mas o ideal é julgar o mínimo possível, porque senão tu fica igual um robô assim e aí não tem mais emoção, não tem mais vida na dança, a dança ficou uma coisa assim matemática, parece ginástica, não tem uma coisa a mais.

Entende-se que para Jufih o espelho pode atrapalhar por um lado, sendo uma *barreira visual à entrega*, como ela enuncia, mas por outro pode também auxiliar no trabalho estético de enformação. Segundo Bakhtin (2003a), ao contemplar a si mesmo no espelho o sujeito não vê realmente a sua imagem externa, mas o seu reflexo, pois ele está diante do espelho e não

dentro do espelho, de onde poderia estar realmente enfocando-se de fora. Assim, o espelho é como um outro invisível, um outro possível e indefinido, em cujo olho vítreo a bailarina pode vislumbrar a sua própria imagem, enformando a si mesma esteticamente a partir desse outro.

Essa relação com o espelho como um outro ausente que ocupa a posição de contemplador de sua dança é enunciada por Jufih quando fala em *dançar pro espelho*. Ela afirma que se estiver tranqüila até consegue dançar para o espelho sem julgamento, mas que em uma improvisação para o público tem que estar julgando um pouco para ficar esteticamente melhor, mais harmônico. Em se tratando de uma dança não coreografada, de que modo ela sabe de antemão como pode ou não pode fazer para ficar esteticamente melhor? Além disso, como pode estar julgando, avaliando esteticamente sua imagem, se não está se vendo? Segundo Bakhtin,

Ocorre que nossa própria relação com a imagem externa não é de índole imediatamente estética mas diz respeito apenas ao seu eventual efeito sobre os outros – observadores imediatos -, isto é, nós a avaliamos não para nós mesmos mas para os outros e através dos outros (2003a, p.31).

Pode-se interpretar assim que o julgamento de Jufih quando improvisa para o público tem como referência avaliações anteriormente realizadas quando, dançando sozinha diante do espelho ou dançando sem compromisso para suas alunas, pôde experimentar livremente o trabalho enformativo da dança (*dançar simplesmente naquele momento do jeito que sair*) e avaliá-lo esteticamente a partir desse parâmetro externo, ou seja, do ponto de vista do autor-contemplador. Nessa experimentação possivelmente ela viu, no espelho ou pela reação das alunas, o efeito estético de sua dança, observando, por exemplo, que alguns movimentos combinam mais do que outros com alguns sons e construindo, com isso, um saber corporal acerca de como fazer para produzir uma imagem externa esteticamente significativa ao dançar.

4.5. Relações com um outro

*O próximo instante é feito por mim? Ou se faz sozinho?
Fazemo-lo juntos com a respiração (Lispector, 1973, p.7).*

No momento do improviso, a partir desse saber corporal, a visão estética da bailarina-autora opera no próprio corpo, sem a mediação do pensamento verbalizado, mas como um pensamento do corpo (Katz, 2005), como esclarece Jufih:

Tu tem que estar presente naquele momento. Tu não pode estar fazendo um movimento pensando no que vai fazer. Se tu pensa muito no que tu vai fazer pra frente, tu não consegue sentir o momento, tu não sente a música naquela hora, sabe, naquele segundo.

Acredito que é essa consciência estética corporal, construída a partir da apropriação da linguagem da dança, que permite à Jufih na improvisação criar a partir da entrega. Na entrega silencia o dever-ser (julgamento) e seu corpo se abre ao acaso. Lembrando também outras falas de Jufih, à precisão matemática da dança quadrada, encaixotada, Jufih contrapõe a emoção viva da dança em espiral. Como sujeito inacabado ela vive o ato criativo da dança de um modo espontâneo, impensado, não diretivo e ainda assim sua dança tem acabamento estético, pois os princípios enformadores estão implícitos no seu próprio corpo.

Há uma determinidade estética, *um cuidado para ficar harmônico*, como disse Jufih anteriormente, mas não há uma determinação, ela pode dançar *sem necessidade de sair uma coisa x ou y*, pois essa determinidade não fecha, mas abre diversas possibilidades estéticas de vir-a-ser, cuja concretização se dará como um evento único a partir do encontro da bailarina com a música e com o público. O evento único do ser, segundo Bakhtin: “não é mais algo que é pensado, mas algo que *é*, alguma coisa que está sendo real e inescapavelmente completado através de mim e de outros...” (1993, p.30). Para Jufih, na falta dessa abertura à eventicidade do ser *não tem mais vida na dança*.

Jufih fala sobre o improviso como algo único vivido por ela:

Isso que é bonito no improviso, que eu acho que é o grande valor do improviso: ele é uma coisa que acontece naquele segundo, naquele momento e depois acabou, é

exclusivo, é uma coisa que nunca vai ficar igual. Eu acho que o improviso é mais original, é mais verdadeiro, é uma coisa verdadeira, é uma coisa que vem naquela hora, não é uma coisa que foi pré, pré-meditada, que combinou de fazer antes e depois só executou, é uma coisa que teve que nascer naquela hora e vai depender da tua entrega. Então se tu não está entregue, o improviso daí tu disfarça, o negócio é disfarçar, que às vezes o público mexe contigo de um jeito que tu não consegue se entregar, que vem o julgamento.

Para analisar o enunciado acima, proponho um contraponto entre a ação criadora da bailarina e a atividade criadora do ator no teatro, tal como Bakhtin a compreende. Segundo ele,

O ator cria esteticamente quando, *de fora*, cria e enforma a imagem da personagem em quem depois vai encarnar-se, quando cria essa personagem como um todo (...), mas durante a interpretação o centro de gravidade se transfere para o vivenciamento interior da própria personagem como pessoa, como sujeito da vida (Bakhtin, 2003a, p.70-71).

Para Bakhtin existiriam então dois momentos: a concepção da imagem artística da personagem como um todo desde o ponto de vista exterior do autor-contemplador e posteriormente a encarnação dessa imagem acabada pelo ator durante sua interpretação. Para Jufih, na atividade estética da dança do ventre não existem necessariamente esses dois momentos: fala que o improviso *é uma coisa que vem naquela hora, não é uma coisa que foi pré, pré-meditada, que combinou de fazer antes e depois só executou*. No caso de uma improvisação, a dança é concebida enquanto é dançada, não existe uma imagem pronta e acabada a ser incorporada, mas uma imagem que se cria à medida que a bailarina dança. Isso se considerarmos uma dança improvisada como um todo, ou seja, enquanto obra.

Todavia, se levarmos em conta os passos que a constituem, teremos que reconhecer que nem tudo em um improviso é invenção, pois, do contrário, estaríamos negando o papel fundamental da técnica, que sustenta e possibilita qualquer improvisação na dança e na arte em geral. Não se trata unicamente de “inspiração”, pois é entre algumas possibilidades, conhecidas e ensaiadas pela bailarina, que ela escolhe no momento do improviso, criando seqüências únicas com passos conhecidos ou mesmo novos passos pela combinação de antigos. A criatividade estaria na combinação inusitada por meio da qual a bailarina seleciona e orchestra essas possibilidades que, além de determinadas pelo seu conhecimento técnico e sua sensibilidade durante o improviso, também o são pelo próprio contexto em que a dança

acontece, ou seja, pela música, pelo espaço e pelo público. O acaso como singular conjunção de possibilidades.

Em seu enunciado Jufih afirma que o grande valor do improvisado é ele ser *exclusivo*, *ele acontece naquele momento e depois acabou*, ou seja, é irrepetível, *é uma coisa que nunca vai ficar igual*, portanto não pode ser reproduzido. Por isso Jufih diz que *o improvisado é mais original, é mais verdadeiro*. Sua originalidade e verdade estão em que nele o sujeito se coloca, ou seja, a originalidade da dança se funda sobre a singularidade da bailarina. A partir da filosofia do ato de Bakhtin (1993), proponho pensar sobre essa originalidade do improvisado como resultante da singularidade da bailarina e de suas (im)possibilidades, afirmada de um modo emocional-volitivo e estético no ato concretamente vivido de dançar.

Ao dançar, Jufih objetiva-se esteticamente para um outro, pois expressa o modo singular como a música lhe toca naquele momento e diante daquele público. Ao contrário do teatro, não há uma personagem que vivencia uma vida que lhe foi dada após ser criada esteticamente de fora pelo autor, não há um objeto estético acabado a ser contemplado pelo espectador. O que se apresenta na dança do ventre não é um produto estético, mas um processo em que um sujeito criando a dança se recria, um processo em que um sujeito se esteticiza para um outro, ainda que para o público a dança se apresente como um produto.

Nesse ato criativo em que é ativamente responsável, Jufih vivencia a dança como um acontecimento estético de seu próprio existir. Bakhtin fala da dança como um momento de “possessão pela existência”, definindo-a como uma forma de “ativismo passivo” (2003a, p.125). Não concordo com o autor quando ele fala que “O ativismo passivo nada transforma em termos formais” (p.125), pois penso que ao enformar a dança o sujeito se transforma. Todavia, o termo é interessante, pois dá conta do paradoxo desdobramento da bailarina entre a passividade da entrega e o ativismo diante das forças que interagem no ato criativo.

Entre essas forças, além dos sons musicais, do desejo e emoção da bailarina, destaca-se a qualidade da presença do espectador. O espectador é uma força constitutiva da atividade estética da bailarina, porque a ratificação de seu ser dançante como um valor estético, lhe vem de fora, a partir do olhar do outro. O sentido da entrega enunciada por Jufih passa também por aí, por essa relação com o público, na qual dançando ela se revela para o outro, e nessa entrega **o dançar se constitui como um se dar**. No entanto, Jufih explica que dependendo do público é necessário disfarçar, porque às vezes ele a afeta de um modo que ela não consegue se entregar. O disfarce, entendido como máscara, implica um recuo do sujeito que dança atrás da personagem dançada, quando ela sente que o olhar que a mira já não admira, mas julga. Vamos analisar com maior profundidade a relação da bailarina com o público.

4.5.1. A dança para um outro e alguns de seus olhares

A dança do ventre caracteriza-se tradicionalmente por uma proximidade da bailarina com o público. Nas apresentações em casas de chá, restaurantes árabes e festas, muitas vezes é pequeno o espaço para a bailarina dançar e o público se encontra disposto em seu entorno. Essa proximidade propicia que a dança se constitua como um momento concreto de interação da bailarina com o público. Visando compreender essa interação, perguntei a Jufih se o público influencia na criação da dança. Sua resposta foi afirmativa:

O público com certeza ele influencia, aí vai depender muito de como eu vou me posicionar.

Para Bakhtin (1976), a obra de arte materializa uma interrelação específica entre criador e contemplador. O contemplador, enquanto ouvinte, interlocutor a quem se dirige a voz do autor na obra literária, é considerado por Bakhtin como “um participante imanente do evento artístico que tem efeito determinativo na forma da obra desde dentro” (1976, p.14). Para Bakhtin, não existe coincidência entre o ouvinte, como fator intrínseco da obra, e o seu leitor efetivo, particular. No ato criativo da escrita o autor fala para um ouvinte ideal, que é uma posição avaliativa social presente de modo imanente na própria voz do autor.

Na dança do ventre, o contemplador, enquanto espectador, interlocutor com quem fala a bailarina, é um participante concreto no acontecimento artístico do dançar, cuja presença influencia desde fora da obra a forma como ela vai se concretizando, ou seja, o modo como a dança, a partir dessa interação, vai acontecendo. A presença real do espectador, entretanto, não implica necessariamente para a bailarina na inexistência de uma audiência ideal, uma vez que essa pode ser imaginada por ela nos momentos de ensaio e na preparação para a apresentação, bem como durante a sua realização diante de uma platéia real.

Jufih reconhece a influência da participação do público sobre sua dança e completa: *aí vai depender muito de como eu vou me posicionar*. O posicionamento de Jufih diante do modo como o público, por sua vez, se posiciona diante dela, remete à dialogicidade da dança do ventre, em que a resposta do público - o olhar com que recebe a dança apresentada - engendra uma nova resposta da bailarina. Ela exemplifica:

Tem dias que se o público está muito difícil, sabe, pessoas que olham pra ti só sugando, que não tem uma troca, tu não sente que vem uma energia boa ou às vezes nem vem energia nenhuma sabe, parece que está todo mundo apático assim, ou todo mundo conversando sei lá, ninguém está nem aí, parece que tu é uma planta decorando o ambiente, não parece que tu é uma pessoa, sabe, que está ali se expressando, que está se expondo, que está passando alguma energia pras pessoas ou que está passando alguma emoção, que está fazendo uma troca sabe, que está se comunicando, não parece, parece que tu é uma planta ou uma parte da decoração, já me senti assim várias vezes.

Na dança do ventre, a bailarina dança para um outro, cujo olhar ratifica sua presença como um valor estético. No entanto, nem sempre o olhar do público é contemplativo. No enunciado acima, Jufih fala que às vezes o público está difícil e então ela não sente que há uma troca. Nesses casos, a eventual apatia dos espectadores ou o fato de estar todo mundo conversando é uma reação do público que pode ser analisada como um olhar, aos olhos de Jufih, indiferente, que afeta particularmente a bailarina com a sensação de que *ninguém está nem aí*. O olhar indiferente é aquele para o qual a presença da bailarina não faz diferença, para ele a bailarina não está em primeiro plano, por isso diante dele Jufih se sente *uma planta decorando o ambiente*.

O **olhar indiferente** traz para Jufih uma sensação de invisibilidade, afetando-a como uma negação de si: *não parece que tu é uma pessoa, sabe, que está ali se expressando, que está se expondo*. Eis aqui um ponto crucial da relação estética na dança do ventre: ao apresentar uma dança a bailarina está se apresentando, ou seja, trata-se de um sujeito que dançando se mostra ao outro. No entanto, o não reconhecimento de si por esse outro destituiu a bailarina de seu lugar de sujeito - *parece que tu é uma planta ou uma parte da decoração* -, e com isso a recepção estética perde a especificidade que teria na atividade estética investigada, ou seja, deixa de ser uma relação sujeito-sujeito.

Nessas condições, Jufih não sente haver uma troca entre ela e o público, não sente que está realmente se comunicando devido à essa impassividade do espectador, porque dançar sem ser vista é como falar para as paredes: não há resposta. Aquilo que a bailarina dirige ao espectador em sua dança, a emoção e a energia que ela está passando, cai no vazio, porque no espectador indiferente sua emoção não revive, dele ela *não sente que vem uma energia boa ou às vezes nem vem energia nenhuma*, e por isso a bailarina se sente sugada. Quando Jufih fala que nesse caso não há troca, pode-se compreender que ela se refere a essa ausência de reciprocidade na relação com um determinado tipo de público que por sua indiferença se

constitui como uma presença ausente, da qual a bailarina não recebe a confirmação de sua própria presença.

Quando perguntei a Jufih como ela fazia quando o público era daquele modo descrito anteriormente por ela, respondeu-me:

Então, nessa situação tem duas coisas: se eu tiver um controle interno naquele momento, porque depende do momento, tem momento que tu tem, tem momento que tu não tem, se tiver um controle interno tu simplesmente esquece das pessoas, tu olha pras pessoas, mas tu não está vendo elas, entendeu? Tu dança como se tu estivesse sozinha, como se tu não tivesse nem aí pra quem está ali te assistindo, entendeu? Parece assim que as pessoas viraram enfeites do ambiente (risos), tu transforma as pessoas em enfeites e esquece que elas são pessoas, porque foi assim que elas olharam pra ti também naquele momento, pelo que tu percebe pelo olhar delas - tu pode às vezes estar equivocada, mas tu percebe que tem um olhar meio que não está participando - e aí tu vai dançando como se estivesse em casa dançando sozinha e aí é melhor, porque a dança sai, tu acaba de dançar e sente que tu dançou, mesmo que não teve uma troca, mas tu conseguiu dançar, conseguiu se expressar, conseguiu viver aquele momento, né, tu não ficou fugindo daquele momento.

Embora tenha perguntado a Jufih como ela faz, esta parece ter me respondido como devo fazer: *tu olha pras pessoas, mas tu não está vendo elas, entendeu?* No enunciado, porém, leia-se *eu* no lugar do *tu*, pois no *tu* a bailarina fala indiretamente de si própria, transmitindo sua experiência a mim como se ensinasse a uma aluna, ou compartilhasse com uma colega (lugares que já ocupei em relação a ela) como fazer naquela situação.

Percebe-se que Jufih enuncia um modo de se posicionar diante do olhar indiferente do público sem se deixar afetar por ele: é como se ele deixasse de ser uma audiência concreta cuja presença é ausente para se tornar ausência, pois, a partir do que chama controle interno e que pode também ser compreendido como um centrar-se em si, a bailarina *simplesmente esquece das pessoas* e passa a dançar *como se estivesse sozinha*. No entanto, não se trata de ignorar realmente o público, pois dançar *como se não tivesse nem aí pra quem está ali assistindo* pode na verdade ser uma forma da bailarina diminuir o peso desse olhar que a vê, principalmente nas vezes em que, enxergando-a, ele não a vê.

Segundo Bakhtin (1976), o ouvinte é uma posição imanente à obra literária, de modo que no ato criativo o autor não pode levar em conta os gostos artísticos e exigências idiossincráticas do público leitor em relação à obra. A preocupação excessiva do autor com a

recepção da sua obra pelo leitor particular pode interferir negativamente na sua criação. No caso da dança do ventre, esse distanciamento é mais difícil, uma vez que a sua produção estética se concretiza simultaneamente à sua recepção pelo espectador concreto que assiste o improvisado da bailarina, sendo que essa relação é também uma interação de forças que ganha forma na dança. Todavia, se o espectador “não dá força” é preciso dele se distanciar. Quando Jufih percebe nas pessoas *um olhar meio que não está participando* e então continua a dançar como se estivesse sozinha, parece que ela deixa de levar em conta o espectador externo, deixa de buscar no outro a confirmação de si, para conseguir finalizar a dança como uma afirmação de si.

Se ela não tem esse controle interno, contudo, acontece diferente:

Aí às vezes tu não tem esse controle e quando tu não tem esse controle a primeira coisa que acontece é vir julgamento, aí tu começa a te criticar inteira. Eu faço isso às vezes, se eu não me controlo, é como tu se criticar negativamente, porque tu recebe aquilo como uma rejeição da tua dança, sei lá, parece que as pessoas não queriam que tu estivesse ali naquele momento, então tu dança querendo não estar ali, tu não consegue estar presente, sabe, tu dança doida pra que a música acabe, querendo ir embora e quando tu vai embora tu fica muito mal, porque sente que tu não dançou, é como se não tivesse dançado. Aí às vezes alguém diz ‘Não, mas estava bonito’, uma pessoa ou outra ali que estava vendo, mas não interessa pra ti se estava bonito, pra mim não interessa se estava bonito, não quero que esteja bonito, eu quero sentir, quero que esteja gostoso de dançar, sabe.

Pode-se pensar que quando Jufih *não tem esse controle* seu ativismo de autora perde força e ela se torna passiva em relação ao público, sua dança deixa de ser guiada por sua própria posição avaliativa, passando a ser afetada pela posição axiológica do outro, de cujo julgamento de (des)valor ela se apropria: *é como tu se criticar negativamente, porque tu recebe aquilo como uma rejeição da tua dança*. Uma vez que na dança o sujeito se objetiva esteticamente para o outro, a rejeição da dança é percebida como uma não aceitação de si: *parece que as pessoas não queriam que tu estivesse ali naquele momento*.

Pode-se ampliar a compreensão do enunciado de Jufih ao analisarmos a dança do ventre como uma forma de expressão lírica. Segundo Bakhtin (2003a), na auto-objetivação lírica a personagem não tem um caráter acabado, na sua criação a autoridade do autor se sustenta sobre a autoridade do coro, coro entendido como a voz dos outros de cujo apoio necessita. Daí a importância da participação do espectador para Jufih, porque “A condição

subjacente para a entoação lírica é *a absoluta certeza da simpatia do ouvinte*” (Bakhtin, 1926, p.14, grifo do autor). Quando não há essa certeza por parte de Jufih, ela dança querendo não estar ali e quando acaba sente que não dançou. Embora tenha feito uma apresentação formalmente bonita, diante do olhar indiferente *é como se não tivesse dançado*, porque faltou esse encontro com o outro, essa relação em que o sentimento de si é intensificado por meio do outro: *não quero que esteja bonito, eu quero sentir, quero que esteja gostoso de dançar*.

Em outro momento da entrevista Jufih fala de um outro tipo de olhar mediando sua relação com o público:

Tem que sentir. E a entrega, o que vai influenciar tu conseguir se entregar ou não, um pouco ou parte disso é o público, né. Tu olha pro público aí às vezes tem gente olhando pra ti com uma cara de julgamento (riso), que mesmo que tu não esteja te julgando tu acaba começando a te julgar, é muito ruim, tu está dançando aí tu vê na hora tu percebe que a pessoa ou ela dança ou ela vê muita dança, ou ela está ali querendo comparar.

O público facilita a entrega da bailarina quando recebe e aceita como algo de valor aquilo que ela está oferecendo: sua dança. No entanto, nem sempre isso acontece, Jufih percebe que às vezes tem gente olhando para ela *com uma cara de julgamento*. Ela conseqüentemente começa também a se julgar, não mais a partir de si mesma, pois perdeu o centramento na sua própria posição axiológica, mas a partir do outro, apropriando-se do modo como percebe que o outro a vê. Jufih identifica esse outro como uma pessoa que *ou ela dança ou ela vê muita dança, ou ela está ali querendo comparar*, ou seja, como alguém que, em virtude de seu conhecimento sobre dança, teria autoridade para avaliá-la.

Continuando sua fala, a bailarina conta que no restaurante em que regularmente se apresenta dançam duas bailarinas que se intercalam nos dois ambientes existentes, de modo que o público vê uma e depois a outra. Então ela fala:

E nisso, às vezes eu percebo que tem gente, a mania das pessoas é essa, comparar e selecionar o que é bom e o que é ruim, isso é uma coisa que a gente aprende desde criança e é difícil perder isso assim, de querer rotular: ‘Ah, aquela ali é assim, aquela lá é assado!’. E isso é ruim, porque na verdade cada uma é uma pessoa, cada uma tem uma essência diferente, na hora de dançar tem uma forma diferente de se expressar, claro que tem o gosto de cada um, tem gente que vai gostar mais de um estilo, tem gente que vai gostar mais do outro, mas a gente não deve jogar um no lixo e colocar o outro no altar, porque todos eles são estilos interessantes, todos

eles têm alguma coisa de bonito, sabe, porque é complicado tu botar uma pessoa no altar, endeusar, dizer que ela é perfeita, porque não existe isso, sempre vai ter alguma coisa, algum momento, algum dia, algum jeito que ela vai fazer que não vai ficar legal, porque nós somos pessoas, a gente não é perfeito e é isso que é bonito, tu conseguir errar e arrumar e depois errar de novo e arrumar de novo.

Na cara de julgamento percebida por Jufih tem dois olhos: um que olha e outro que aponta - *'Ah, aquela ali é assim, aquela lá é assado!'* -, critica, rotula dizendo o que é bom e o que é ruim, porque esse olhar não é de aceitação daquela dança como algo singular, mas de sua comparação com um modelo avaliado como melhor. Na verdade, a relação estética mediada por um **olhar comparativo** evidencia que se trata de uma relação estética entre sujeitos, o que dança e o que assiste, com diferentes posições axiológicas e conseqüentemente com julgamentos de valor que podem não ser coincidentes. A dissonância entre esses julgamentos caracteriza o que Bakhtin (1976) chamou de conflito com a audiência, de quem, nesse caso, não se tem a simpatia.

O problema é justamente esse. A bailarina Jufih, quando dança, não quer apenas a atenção do espectador, quer sua admiração. Embora reconheça a existência de diferentes estilos de dançar - *cada uma tem uma essência diferente, na hora de dançar tem uma forma diferente de se expressar* - e de diferentes critérios de apreciação estética por parte do espectador - *claro que tem o gosto de cada um, tem gente que vai gostar mais de um estilo, tem gente que vai gostar mais do outro* - , Jufih quer trazer o espectador para junto de si, quer que seu estilo não seja excluído dessa apreciação - *todos eles são estilos interessantes, todos eles têm alguma coisa de bonito* -, quer ser também valorizada por ele, ou seja, quer seu apreço. Será que toda bailarina tem essa necessidade da admiração do outro tão forte como tem Jufih?

Fica claro que para Jufih o olhar comparativo se baseia em um ideal de perfeição inexistente na realidade - *nós somos pessoas, a gente não é perfeito*. Jufih diz que é complicado endeusar uma bailarina atribuindo-lhe um ideal de perfeição, pois um dia ela também pode fazer de um outro modo e sair desse padrão. O olhar comparativo que busca a perfeição implica a imposição de um único modo de dançar como o verdadeiramente bom e a negação da diversidade, da alteridade como um valor. No entanto, a dança como um ato estético vivo não se concretiza como a repetição do mesmo, mas como um evento único, por isso nele a singularidade é um valor. Talvez quando Jufih diz que o bonito na dança é isso,

esteja se referindo a essa possibilidade de construção pelo sujeito inacabado, errando e arrumando, de um modo de ser único na dança.

Quem assiste uma apresentação de dança do ventre se defronta com o corpo do outro em primeiro plano, pois é nele que a dança acontece como “arte encarnada no corpo” (Dantas, 1999, p.25). Para conhecer a relação do público com o corpo da bailarina desde a perspectiva dela, perguntei a Jufih o que ela sente que seu corpo representa para quem a está assistindo:

Olha, tem muitos pontos de vista diferentes, depende de quem está assistindo. Às vezes eu percebo, tem algumas pessoas que tão olhando, por exemplo, geralmente público masculino, às vezes está olhando e está assim só viajando, não está olhando a dança, entendeu, está pensando em outras coisas. E até não é legal, às vezes tu se sente mal né, porque se sente meio sugada pela pessoa, não tem uma troca, a pessoa parece que só está se aproveitando do teu corpo ali se mexendo, do visual do teu corpo, mas ela não está reverenciando, ela não está realmente admirando a dança, ela não está admirando a dança, ela está aproveitando como se fosse uma imagem na televisão sabe, que está olhando e aproveitando aquela imagem, mas como se não tivesse uma pessoa ali dançando, parece que está olhando pra ti como se tu não fosse uma pessoa, entende, é bem estranho.

No início do enunciado Jufih enfatiza a existência de diferentes pontos de vista, conforme quem está assistindo. Pode-se pensar que aquele que olha o faz desde o seu ponto de vista, atribuindo sentido ao que é visto a partir dessa posição axiológica. Evidencia-se, portanto, a polissemia do corpo que dança e ao mesmo tempo seu dialogismo, pois o que ele representa ou o que ele é não está dado, mas é co-criado pelo espectador.

Em seguida Jufih começa a relatar um determinado olhar que percebe em algumas pessoas quando o público é masculino e como se sente em função desse olhar. Pela forma como Jufih prossegue sua fala vejo agora que minha pergunta foi de certo modo inadequada, pois a dança do ventre não media um diálogo conceitual entre bailarina e público, mas abre a possibilidade de “uma experiência eminentemente sensorial, a ser compartilhada” (Dantas, 1999, p.114). Essa experiência, portanto, será determinada pelo modo como ambos, bailarina e espectador, vêem e sentem um ao outro e a si mesmos na relação que constróem no momento da dança. Aí, difuso nos corpos, é que está o sentido de que falei no parágrafo anterior, que é co-criado pelo espectador, a partir de sua posição emocional-volitiva. Essa relação, porém, nem sempre se constrói conforme a expectativa de Jufih, revelada quando relata que a pessoa está olhando sua dança, mas *ela não está reverenciando*. Reverência

lembra relação com uma deusa, mostrando-nos o lugar que ela quer ser reconhecida enquanto dança.

Jufih conta que entre o público masculino às vezes percebe alguém que *está olhando e está assim só viajando, não está olhando a dança... está pensando em outras coisas... a pessoa parece que só está se aproveitando do teu corpo ali se mexendo*. Primeiramente, deve-se reconhecer que a visão do corpo que dança pelo espectador coloca em questão seu próprio corpo. Para Dantas, “O movimento do outro coloca em jogo a experiência do movimento do próprio observador: a informação visual gera, no espectador, uma experiência cinestésica imediata” (1999, p.116). É como se os movimentos da bailarina ressoassem no corpo do espectador e com isso o afetassem. A natureza desse afeto depende não apenas da postura da bailarina na dança, mas em grande parte da intenção com que o outro se coloca diante dela. E o espectador não é só dois olhos, ele entra na relação estética de corpo inteiro e justamente por isso às vezes seus olhos vêm para além do que é apresentado. Ele não está olhando a dança, como relata Jufih, porque seu foco está em outro lugar, está no que a dança lhe provoca quando se coloca diante dela com a intenção de se aproveitar do corpo que nela se expõe. Pode-se analisar, segundo Bakhtin, que ele não está olhando a dança, porque o enfoque sexual é incompatível com a visão estética:

O enfoque sexual do corpo do outro é inteiramente singular e, por si só, incapaz de desenvolver energias plástico-picturais formadoras, ou seja, é incapaz de criar o corpo como um elemento artístico externo, acabado, plenamente definido e auto-suficiente. Aqui o corpo exterior do outro se desintegra, tornando-se apenas um elemento do meu corpo interior e dotado de valor apenas em função daquelas possibilidades corpóreas interiores – de desejo sexual, prazer, satisfação – com que ele me brinda, e essas possibilidades interiores liquidam seu acabamento plástico externo (Bakhtin, 2003a, p.48).

A relação que desse modo se constitui entre o público e a bailarina *não é legal* para Jufih, afeta-lhe negativamente, faz com que se sinta mal, sente que o outro a olha como se ela não fosse uma pessoa, mas *aproveitando como se fosse uma imagem na televisão*. Nesse olhar Jufih se vê despersonalizada. Pode-se analisá-lo, portanto, como um **olhar objetificante**, que toma o corpo da bailarina para si como objeto de seu desejo. Com isso o espectador perde o distanciamento necessário à visão estética do corpo que dança como unidade de valor plástico-pictural, o que lhe impossibilita de estabelecer com ele uma relação de recepção

estética. É em razão disso que Jufih percebe que a pessoa que assiste a dança: *ela não está realmente admirando a dança.*

Para que o outro se constitua como contemplador na relação estética em dança do ventre, segundo Jufih, não basta mirar, é necessário admirar, reverenciar. Na falta disso ela sente que *não tem uma troca*. A troca de que fala Jufih é uma boa metáfora para a relação estética, pois mostra que o contemplador, enquanto co-criador da dança, não é passivo, ele não apenas recebe a dança, mas deve completá-la com seu ativismo (Bakhtin, 2003a), dando também algo de si nessa relação.

Tentando entender melhor essa troca, perguntei a Jufih se admirar a dança tinha a ver com a bailarina ser reconhecida por quem a está assistindo e ela confirmou:

Tem, tem a ver, é, a aceitação, sentir que tu está sendo aceita naquele momento, está sendo bem recebida, que é a coisa da troca, quando eu falo em troca de energia tem a ver com isso.

Lembrems da análise anteriormente realizada em que se relacionou a dança do ventre à lírica, cuja relação do autor com o ouvinte pressupõe sua simpatia (Bakhtin, 1976). Conforme seu enunciado, pode-se dizer que essa simpatia é vivenciada por Jufih durante uma apresentação como a aceitação da dança pelo público e conseqüentemente de si mesma - ser aceita, ser bem recebida -, pois a dança se constitui como uma forma de auto-objetivação artística para ela. Quando o público lhe dá isso, há a troca, fecha-se o círculo da relação estética, por onde circula a energia de que fala Jufih.

Essa troca de energia entre as pessoas não somente é algo que acontece realmente (e a física quântica está aí para mostrar isso cientificamente), como também é uma metáfora da própria relação estética tal como Jufih a vivencia, ou seja, como uma relação sustentada por uma intenção circular de dar por parte do criador e de receber por parte do contemplador, dando em contrapartida seu reconhecimento àquilo que está sendo apresentado.

Em contraposição ao olhar anteriormente analisado como objetificante, Jufih fala sobre a mediação de um outro olhar do espectador, quando há essa troca na relação entre o público e ela:

E tem também as pessoas, por exemplo, tanto homens como mulheres que olham admirando mesmo assim, que tu vê que a pessoa parece que ela está dançando junto contigo, sabe, é muito bom. Tu está dançando assim e às vezes até acontece da

peessoa mexer junto contigo sem ela perceber, ela vai, né (risos J), ou com o olhar, ou com o sorriso.

Esse olhar que admira realmente a sua dança pode ser analisado como o **olhar contemplativo** do espectador. No exercício desse olhar o espectador assume o lugar de co-participante ativo no evento estético da dança. Segundo Dantas (1999), a contemplação estética da dança implica um olhar que dance com ela. Talvez por isso Jufih diga que a pessoa parece estar dançando junto com ela. Jufih conta que às vezes sem perceber a pessoa mexe junto com a bailarina. O espectador de certo modo se envolve na dança, pois “... o olhar do espectador retoma os movimentos dos bailarinos e os reunifica numa intenção motora, num movimento esboçado em seu próprio corpo...” (Dantas, 1999, p.116). Com o olhar ou com o sorriso o espectador participa da dança junto com a bailarina. O *estar junto com* remete ao que constitui o âmago dessa relação: a presença da bailarina sendo na co-presença do outro, ou seja, sendo através do outro, de certo modo atravessada por ele.

Quando pedi que Jufih falasse mais sobre como era esse olhar do público ela respondeu:

Ah, aí é muito bom! aí parece que todo mundo está dançando junto comigo, mesmo que as pessoas estejam sentadas, e elas mesmo também sentem isso, às vezes eu percebo que elas tão se mexendo e a sensação que dá é de uma ligação assim, como se todo mundo estivesse ligado, como se eu não estivesse separada das pessoas que tão me assistindo, por isso que eu falo ‘todo mundo dançando junto’, é só eu dançando, mas parece que está todo mundo dançando junto por eu me sentir conectada com todo mundo.

É interessante destacar nesse enunciado o modo como Jufih se sente nessa relação com o público: *como se todo mundo estivesse ligado, como se eu não estivesse separada das pessoas que tão me assistindo*. Pelo modo como ela vivencia a dança do ventre, compreende-se que essa não é apenas uma dança para o outro, mas uma dança com o outro. Para melhor compreender a profundidade do enunciado da entrevistada, voltemos a Bakhtin, quando ele fala da auto-objetivação lírica como um momento de “*possessão pelo coro*”, explicando que:

A lírica é uma visão e uma audição de mim mesmo pelos olhos emocionais e *na voz* emocional do outro: eu me escuto no outro, com os outros e para os outros (...) Para fazer meu vivenciamento ecoar líricamente, preciso sentir nele não a minha

responsabilidade solitária, mas a minha natureza axiológica, o outro em mim, minha passividade no coro possível dos outros... (Bakhtin, 2003a, p.156-157).

A possessão pelo coro é vivenciada por Jufih na dança do ventre como sua conexão com o público contemplador: *é só eu dançando, mas parece que está todo mundo dançando junto por eu me sentir conectada com todo mundo*. Nesse sentido, pode-se pensar que a dança se constitui para ela como um momento de encontro entre eu e o outro, em que não existe separação entre ambos, pois ambos, bailarina e público participam juntos desse evento estético como criador e co-criador respectivamente. Se para Bakhtin (1976) a obra de arte materializa uma relação entre criador e contemplador, se a dança nasce dessa relação, nela os dois são um: *todo mundo dançando junto*.

A relação estética enquanto conexão implica o espectador como partícipe da dança. Perguntei a Jufih como ela percebia que o público estava dançado junto com ela e a bailarina respondeu:

Ah, o sorriso, às vezes um sorriso, às vezes eu chego perto, que eu gosto de chegar perto nesses momentos assim de alegria, de expansão, eu chego perto da pessoa, aí faço um movimento assim com o ombro perto do ombro da pessoa e às vezes ela responde com o movimento de ombro também, né; sorriso, bater palma acompanhando a música também é uma forma de sentir que tem uma resposta, às vezes não tem nem um sorriso, mas só pelo olhar tu vê que a pessoa está totalmente concentrada na tua dança, mas contemplando, não só concentrada analisando, concentrada contemplando, como se tivesse realmente junto comigo naquela hora, a sensação que dá é que ela está como se ela tivesse imaginando que está no meu lugar e eu tivesse no lugar dela ao mesmo tempo.

Pode-se perceber em sua fala que Jufih vivencia a dança como uma forma concreta de comunicação com o público. Na dança a bailarina busca estabelecer um contato com a audiência - *eu chego perto da pessoa* -, dirige-lhe um movimento - *aí faço um movimento assim com o ombro perto do ombro da pessoa* -, recebendo dela uma resposta - *e às vezes ela responde com o movimento de ombro também*. Aí está o ponto: na resposta. Na dança a bailarina interage com o espectador, recebendo uma resposta ao movimento que lhe dedica, resposta que se objetiva também no corpo: em um sorriso, em bater palmas na cadência da música que a bailarina dança, ou simplesmente no olhar contemplativo por meio do qual a pessoa fica concentrada na dança. Pode-se, portanto, analisar a relação estética na dança do ventre como uma interação dialógica entre sujeitos. A dança não é um monólogo, porque a

bailarina não comunica a dança ao público, mas um diálogo, pois o dançar se (re)cria na relação com a audiência, sendo a dança comunicação com o público.

Destaca-se em sua fala, portanto, a responsividade do sujeito na contemplação estética. Essa responsividade pode ser compreendida na dialética entre a aproximação e o distanciamento do espectador frente à dança. Jufih finaliza seu enunciado falando justamente desse momento de aproximação em que sente o outro contemplando sua dança *como se tivesse realmente junto comigo naquela hora*, ou seja, co-vivenciando a dança junto com ela. Nesse sentido, para Bakhtin: “Um momento essencial (ainda que não o único) da contemplação estética é a identificação (empatia) com um objeto individual da visão – vê-lo de dentro de sua própria essência” (1993, p.32). Na contemplação, quando o espectador co-vivencia a dança com a bailarina, estabelece com ela uma relação de empatia, por isso Jufih diz: *a sensação que dá é que ela está como se ela tivesse imaginando que está no meu lugar e eu tivesse no lugar dela ao mesmo tempo*. No entanto, para que o espectador objetive uma resposta diante da obra é necessário o seu distanciamento, um retorno ao seu próprio lugar, embora seja difícil discernir entre esses dois momentos, uma vez que, como esclarece Bakhtin: “Não se deve pensar, é claro, que o momento de pura empatia é seguido cronologicamente pelo momento de objetivação, pelo momento de formação. Na realidade, ambos os momentos são inseparáveis” (1993, p.32). De certo modo, o espectador também vive no ato contemplativo o paradoxo de estar fora e dentro da obra, vivido pela bailarina como autora da dança e sua concretizadora respectivamente.

4.5.2. Uma dança dialógica

*Inocência, é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo,
uma roda que gira por si mesma, um movimento inicial,
um sagrado dizer “sim”
(Nietzsche, 2000, p.53)*

A natureza dialógica da relação estética na dança do ventre evidencia-se no seguinte depoimento de Jufih, em que narra a interação ocorrida em uma apresentação por ela realizada:

Uma vez eu dancei no Café Marrocos, que era um lugar que eu dançava e agora fechou, e uma menina, a música era cantada, tinha uma mulher árabe cantando, e a menina ela fez como se fosse meio que a cantora, ela fez um rosto assim, meio que junto comigo, foi muito legal! (risos J). Foi muito legal a sensação, eu senti que realmente tinha uma troca: eu estava dando a minha energia pra ela e ela também estava passando a energia dela pra mim, sabe, era uma troca.

Uma vez mais ressalta-se que a criação na dança do ventre não se baseia unicamente em uma relação com um ouvinte ideal, mas, sobretudo, na interação com um ouvinte concreto, que não vem para a relação estética neutro, mas com seus afetos, emoção, imaginação e sua própria criatividade. No caso acima narrado, esse lugar concreto é ocupado por uma menina, que interage com a bailarina de um modo especial: *a menina ela fez como se fosse meio que a cantora*. A menina, ao personificar o lugar da cantora, cantando para a bailarina dançar, traz para a dança um novo sentido, transforma o diálogo da bailarina com a música em um diálogo vivo entre sujeitos. Esse diálogo com o espectador mais uma vez é enunciado por Jufih como uma troca, em que ela afirma: *eu estava dando a minha energia pra ela e ela também estava passando a energia dela pra mim*, ou seja, há nessa relação uma reciprocidade, uma contra-resposta da menina que alimenta a dialogicidade da própria dança.

Jufih continua falando sobre esse tipo de interação dialógica:

Pra criança é muito bom dançar, porque a criança ela sempre admira, sabe, ela sempre olha como se aquilo fosse uma coisa totalmente mágica, ela fica deslumbrada com aquilo, com a dança, e às vezes tu pega e traz a criança pra dançar contigo, eu adoro fazer isso, sabe, é muito bom, e aí a criança se envolve na dança sabe, e às vezes ela sai dançando mesmo e vira meio que uma coreografia na hora improvisada, nossa é muito legal! E muito gostoso, tu se sente muito bem assim.

Destaca-se nesse enunciado primeiramente o modo como Jufih percebe que a criança entra na relação estética com a bailarina: *a criança ela sempre admira*, ou seja, o olhar da criança é um olhar contemplativo, que recebe a dança como algo mágico com o qual fica deslumbrada e essa receptividade abre espaço para ela, pela mão da bailarina, deslizar para dentro da dança: *tu pega e traz a criança pra dançar contigo*. Na relação que se estabelece entre a pequena espectadora e a bailarina, a dança já não é mais um solo da bailarina, pois nasce desse encontro dialógico com o outro: *a criança se envolve na dança sabe, e às vezes ela sai dançando mesmo e vira meio que uma coreografia na hora improvisada*.

Nesse caso, mostra-se claramente que na dança do ventre a qualidade da recepção estética pelo espectador influencia na produção estética da dança que está sendo apresentada pela bailarina em seu processo de criação, de modo que com isso o espectador assume um lugar ativo como co-criador da dança. Para Bakhtin, “A empatia realiza alguma coisa que não existia nem no objeto de empatia, nem em mim mesmo, antes do ato de identificação, e através dessa alguma coisa realizada o Ser-evento é enriquecido” (1993, p.33). Quando existe esse diálogo com o público sua dança é enriquecida, Jufih se sente bem, sente que é muito gostoso, porque nessa relação existe a troca, sua dança não acaba nela, mas revive no outro.



Fig. 18: Jufih Maat Ayuni (foto cedida pela bailarina)

4.5.3. A unidade com o outro

*Tu és uma forma de ser eu e eu uma forma de te ser:
eis os limites de minha possibilidade
(Lispector, 1973, p.79)*

Jufih relata no depoimento que segue um outro caso, em que a relação com o público é vivida com maior intensidade pela bailarina:

Uma vez aconteceu, foi um pouco por causa do público que teve essa ligação, mas foi também pela entrega, eu consegui me entregar, também pelo público, né, todos os aspectos juntos, e eu comecei a rodar, rodar, rodar, era um momento da música que dava pra girar, girar, girar, girar e daí eu fiz tremido⁴⁴, aí eu levantei o calcanhar fazendo tremido e comecei a girar. De repente eu não sabia mais onde é que eu estava (risos J), eu me perdi, assim ‘Onde é que eu to?’, e eu tinha que falar pra mim mesma ‘Eu to no Zahara⁴⁵, eu to no Zahara, eu to no Zahara’, porque foi muito engraçado, a sensação era que eu não tinha definição, o lugar que eu estava, a pessoa que estava me assistindo, eu, era tudo uma coisa, parecia que eu sentia tudo como uma coisa só, muito estranho.

Anteriormente a esse enunciado Jufih falava de sua sensação de ligação com o público, como uma sensação de que todo mundo estava dançando junto. Aqui ela narra um caso específico em que essa conexão com o público possibilitou que ela conseguisse se entregar. Entregar-se para que em si mesma a dança se fizesse um acontecimento único, transformando-a em outra. Entregar-se à abertura do ser em processo de devir, desenrolando-se na dança em espiral, transbordando para além de si mesmo. Não por acaso em sua entrega ela começa a rodar, rodar, rodar. Ela confia no outro para no giro se perder de si mesma. A música incita o giro e ela responde: seu movimento intensifica-se com o tremido, cuja vibração como que se expande do quadril para o corpo inteiro, fazendo-a girar, girar, girar. Esse movimento, porém, é acompanhado por seu discurso interior (eu to no Zahara, eu to no Zahara), que traz Jufih de volta àquele contexto, para que ela não se deixe levar totalmente.

⁴⁴ Movimento de vibração no quadril.

⁴⁵ Restaurante árabe de Florianópolis, em que Jufih se apresenta regularmente.

Entendo o movimento giratório como uma metáfora do devir. Girando a bailarina se expande: *a sensação era que eu não tinha definição*. A indefinição do eu remete ao inacabamento do sujeito cujo ser é na relação com um outro. O eu-para-mim se define a partir do eu-para-o-outro e do outro-para-mim (Bakhtin, 2003b). A sensação de não estar definido remete à autoconsciência corporal da bailarina acerca desse inacabamento, em que se perde o limite entre o eu e o outro, conforme enuncia Jufih: *a pessoa que estava me assistindo, eu, era tudo uma coisa, parecia que eu sentia tudo como uma coisa só*.

Bakhtin (2003b), traçando um esboço para uma antropologia filosófica, reflete sobre a imagem que o sujeito tem de si mesmo e se pergunta em que a concepção que eu tenho de mim mesmo, de meu *eu* em seu todo, se distingue da minha concepção do *outro*. Lembremos que a abordagem a essa questão é semiótica, pois para o autor as palavras com que me defino são palavras-alheias, apropriadas como minhas-alheias-palavras para depois se objetivarem como minhas palavras. No entanto, o sentido de si não passa somente pelas palavras, pelo verbalizado, mas também pelo corpo, suas sensações e afetos, e também aí se constitui a partir da mediação do outro, mesmo que permaneça não-pronunciado. Consoante a isso aponta a resposta que Bakhtin esboça para a sua própria pergunta:

A mim não são dadas as minhas fronteiras temporais e espaciais, mas o outro me é dado integralmente. Eu vivo em um mundo espacial, neste sempre se encontra o outro (...) Na auto-sensação primitiva natural o *eu* e o *outro* estão fundidos. Aqui ainda não existe o egoísmo nem o altruísmo. O *eu* se esconde no *outro* e nos *outros*, quer ser apenas outro para os outros, entrar até o fim no mundo dos outros como outro, livrar-se do fardo de *eu* único (*eu-para-si*) no mundo (2003b, p.383).

A dança engendra uma vivência corporal em um tempo e um espaço outros: o tempo musical e o espaço em que a bailarina, como obra encarnada, é abarcada pelo olhar do outro. Assim, quando Jufih afirma: *eu me perdi* e se pergunta: *Onde é que eu to?*, ela responde que está no Zahara, mas nessa resposta apenas localiza um espaço compartilhado com o outro, espaço dentro do qual permanece sem definição o *seu* lugar, porque nele sente a si mesma e ao outro como uma unidade. No que tange à atividade estética da dança do ventre, essa sensação de fusão com o outro pode ser analisada compreendendo-se que essa dança circunscreve um espaço em que a obra, enquanto uma unidade esteticamente acabada, se completa no encontro da bailarina com o outro. Talvez por isso Jufih sinta a si própria e a pessoa que a está assistindo *como uma coisa só*.

4.6. Relações com o sagrado

*Eu acreditaria somente num Deus que soubesse dançar
(Nietzsche, 2000, p.67)*

Embora essa união com um outro não se apresente factualmente, pois do contrário se perde o distanciamento que possibilita a exotopia do contemplador, mas se constitua como unificação na obra, a intensidade dessa sensação pode se estender mesmo depois de finalizada a dança, conforme relata a bailarina:

Aí depois que acabou eu fiquei com vontade de abraçar todo mundo assim. Aí eu abracei o Jonas, a outra bailarina no camarim (risos), abracei minha mãe, abracei todo mundo que eu podia no camarim, que eu fiquei com uma sensação como se eu fosse um canal assim de energia, sei lá.

Terminada a apresentação, Jufih sente vontade de abraçar todo mundo. Abraçar é abarcar e ser abarcada pelo outro. Fisicamente, não mais esteticamente. No camarim ela abraça pessoas conhecidas e queridas por ela. É como se a sensação de unidade com um outro vivenciada a partir da entrega da bailarina na dança se intensificasse, tornando-se tão densa a ponto de tomar uma forma concreta nesse abraço, em que o eu sente a si próprio no contato com o outro, livrando-se do fardo de eu único, como diz Bakhtin (2003b), para com o outro ser uno.

Nesse ponto da análise torna-se necessário focar uma dimensão da dança até aqui pouco abordada e que por enquanto pode ser chamada de energética. O modo como insistentemente o termo “energia” atravessa a enunciação de Jufih chama a atenção para esse aspecto sutil da dança. Trata-se de uma força concreta vivenciada pela bailarina na dança, que aparece em seu discurso como algo que é trocado entre ela e o público, como algo que ela transmite para ele e dele recebe, e em relação ao qual ela agora enuncia se sentir um canal: *eu fiquei com uma sensação como se eu fosse um canal assim de energia.*

Relendo em sua integridade o enunciado de Jufih que na presente análise dispus em duas partes (na seção anterior e nesta), fiquei com a impressão de que na dança que ela ali relata, a atividade estética abre para ela a possibilidade de uma **vivência extática**. Etimologicamente, a palavra extático vem do grego e significa: que faz mudar de lugar. Uma

primeira relação entre o êxtase e o movimento já se coloca aí, pois não se alcança um estado extático permanecendo estático, mas justamente através do movimento, que objetivamente faz mudar de lugar e que em sentido figurado pode ser entendido como um sair fora de si. Jufih narra essa saída de si durante os giros, quando diz: *eu me perdi*, quando diz que não sabe mais onde está.

No êxtase a sensação corporal é de intensa vitalidade e de expansão para além de si mesmo. Segundo Dantas, “Dizer que a dança é extática é dizer de sua singularidade que transforma o sujeito que dela participa, provocando-lhe, através dos movimentos, sensações de encantamento, de gozo e de entusiasmo” (1999, p.21). O movimento giratório, pelo efeito que provoca, parece especialmente utilizado como forma de induzir o transe em algumas danças consideradas extáticas. Uma delas é o Sama, dança giratória dos derviches. Embora essa dança aconteça como uma prática ritual do sufismo⁴⁶, contexto específico que forja seus sentidos, proponho trazê-la para o texto, através do estudo feito por Giselle Camargo (1997), não visando a partir do Sama explicar a dança do ventre, uma vez que o contexto aqui é outro, mas como forma de trazer alguns elementos para se pensar o giro narrado por Jufih:

Dessa forma, os derviches, através dos movimentos giratórios do **Sama**, buscam entrar em comunhão com o universo manifestado e com sua origem divina (...) O **Sama** é na verdade uma forma de meditação dinâmica. Com seus rodopios embriagantes, ele procura colocar o dançarino em harmonia com o movimento dos astros e do cosmos, produzindo nele uma forma de transe ou êxtase místico. Os derviches acreditam que não é contemplando, mas sim participando do rodopio dos céus que se pode atingir uma completa união com a divindade (Camargo, 1997, p.14, grifos da autora).

Jufih narra um momento específico durante uma apresentação de dança do ventre em que o movimento de girar se repete, conduzindo-a a um estado de ser que pode ser analisado como extático. Talvez esse êxtase vivido por ela no giro não possa ser caracterizado como místico, posto que não se desenvolve sobre uma cosmologia religiosa definida. No entanto, o giro a transporta, a faz mudar de lugar, transformando-a em um *canal de energia*, segundo seu

⁴⁶ O sufismo é a corrente mística e contemplativa do Islã. Seus praticantes são conhecidos como sufis e dividem-se em diferentes ordens. Uma delas é a Ordem Mevlevi, cujo nome remete ao seu criador, o poeta Jalal al-Din Rumi, chamado Mevlana em turco (século XIII). É praticada sobretudo na Turquia e seus membros são conhecidos como “derviches rodopiantes”, pela dança giratória que realizam em seu ritual místico: o Sama (Camargo, 1997).

relato. Respeitando as diferenças entre as práticas consideradas, no sufismo o derviche é considerado um captador e emissor de energias, sendo que no giro busca entrar em contato com uma forma de energia especial, relacionada ao sentimento de amor e que é chamada *baraka* (Camargo, 1997). Sintonizar com ela é uma forma de participar da divindade. Segundo Bakhtin (2003b), o sentimento de amor só é possível em relação ao outro. O que faz Jufih logo depois de finalizada a dança em que vivenciou o êxtase do giro e ainda se sentindo como um canal de energia? Abraça várias pessoas no camarim, compartilhando com os outros essa energia. Embora não se possa afirmar que a energia de que fala Jufih seja a *baraka*, talvez tenha com ela algo em comum.

A vivência extática de Jufih durante a dança é também enunciada no depoimento abaixo, em que a bailarina responde como se autodefiniria dançando:

Talvez inteira e ao mesmo tempo conectada com um todo que eu não sei explicar exatamente o que é e como é, talvez num sentido energético, como se eu tivesse totalmente consciente e inconsciente ao mesmo tempo (riso), mas é uma sensação de talvez plenitude seria a palavra.

Do ponto de vista da atividade estética da dança do ventre a sensação de estar inteira, poderia ser interpretada no sentido de que, enquanto obra encarnada, a bailarina é uma totalidade esteticamente acabada. No entanto, ela não se define como um todo, mas diz se sentir conectada, em um sentido energético, com um todo indizível e inexplicável. Nessa conexão em que é como se estivesse simultaneamente consciente e inconsciente, Jufih parece perceber esse todo como algo que a transcende, através de uma sensação de plenitude. Na tradição sufi, segundo explica Camargo (1997), acredita-se que o estado alterado de consciência, que acompanha a embriaguez mística provocada pela dança, prepara o corpo para a entrada de Deus. Para a autora, trata-se de uma forma especial de união mística, que não se assemelha à possessão do candomblé, pois não se baseia na incorporação por espíritos, mas sim na “‘identificação’ com a divindade” (1997, p. 134), a partir da possessão pela *baraka*, energia divina. A palavra utilizada por Jufih para definir a sensação de conexão com esse todo que ela não consegue explicar foi plenitude. O estado de plenitude é o estado do que é completo, é a perfeição, um atributo considerado divino em diversas culturas. Talvez dançar para Jufih não seja apenas estetizar-se, mas também **divinizar-se**.

No entanto, não se pode focar o metafísico dissociado do físico, pois é a partir do modo como o corpo é afetado na vivência estética da dança que se produz essa experiência

extática. O metafísico como sentido místico do físico. Nesse sentido, Jufih descreve o modo como se sente quando está dançando:

Essencialmente assim é um prazer muito grande, sabe, é um prazer, uma sensação de que o teu corpo inteiro, todas as tuas células tão sentindo prazer (risos), acho que é mais ou menos isso. E aí a emoção vai variando, dependendo da música, dependendo do momento, mas o prazer acho que é o que mais acontece e uma sensação de que tu está viva, sabe, eu não sei explicar direito, mas é uma hora que você vibra, está vibrando! (risos) É uma coisa bem intensa, de estar de bem com tudo. Tu fica totalmente inteira.

A intensa sensação de prazer que Jufih relata tomar conta de seu corpo durante a dança remete ao êxtase enquanto sensação de gozo provocada pelos movimentos (Dantas, 1999). Nesse estado de ser, apesar da emoção variar, destaca-se a presença do prazer e de uma intensa sensação vital. Percebe-se na fala de Jufih que essa sensação de estar viva é arrebatadora. Na dança a vida é vivida como vívida intensidade: *é uma hora que você vibra, está vibrando!*. O corpo na dança é como um instrumento: na movimentação de suas cordas tensas a existência é vibração intensa. Por outro caminho – não pela via mística –, Bakhtin fala dessa intensificação da sensação vital na dança:

Na dança eu me condenso mais na existência, familiarizo-me com a existência dos outros; em mim dança a minha *presença* (ratificada axiologicamente de fora), a minha *sofianidade*⁴⁷, o *outro* dança em mim. Vive-se nitidamente na dança um momento de posseção, de posseção pela existência (Bakhtin, 2003a, p.125, grifos do autor).

Analisou-se em outro momento uma fala de Jufih sobre a necessidade de estar presente na dança. Isso envolve a bailarina estar naquele momento com todo seu ser, *totalmente inteira*, como Jufih diz. Em um sujeito que dança, dança a sua presença. Um morto não dança, pois nele não há presença. Nesse sentido a posseção pela existência na dança é a posseção pela vida, cuja presença se apresenta como dança. Na perspectiva materialista não haveria um sentido metafísico nisso. Para Grey (2006), a concepção de presença em Gumbrecht diz respeito ao “elemento que instala a materialidade e a tangibilidade” (Grey, 2006, p.76). No

⁴⁷ Segundo nota do tradutor Paulo Bezerra, a sofianidade, derivada do termo grego *sofia*, poderia ser compreendida como a atribuição pelo homem de sentido às coisas, objetos, ações com os quais se relaciona.

entanto, na dança a materialidade se move e se transforma a cada movimento, atestando nessa impermanência sua existência de Ser-como-vida.

Bakhtin afirma que “o ser estético está mais próximo da real unidade do Ser-como-vida do que o mundo teórico” (1993, p.35). Entendo o Ser-como-vida enquanto o ato concreto, no qual o ser participa no Ser. O autor explica que o ato reúne o universal e o individual, constituindo-se como “a passagem, de uma vez por todas, do interior da possibilidade como tal, para o que ocorre uma única vez” (1993, p.46). Essa passagem implica um movimento do sujeito, pois é na sua ação que a possibilidade, como aquilo que pode existir de infinitos modos, ou o devir, ou o todo, se concretiza como singularidade ou se manifesta como *um*. Esse *um* Bakhtin não interpreta como unidade devido a essa categoria ser excessivamente teorizada segundo ele, mas como *unicidade*: “a unicidade de um todo que não se repete em lugar nenhum e a realidade desse todo” (1993, p.55).

Nessa perspectiva, o sujeito é criador, pois é na sua ação responsável que se determina a forma e o sentido do ser. O lugar do sujeito como criador pode ser interpretado, dentre vários modos, em um sentido estético, filosófico ou místico. Segundo afirma Sachs, em *Historia universal de la danza*: “O criador e a criação, o artista e sua obra, são na dança uma coisa única e idêntica” (1944, p.13). Esse desdobramento foi analisado exhaustivamente no caso da dança investigada. Na dança do ventre, a bailarina cria a dança recriando-se como outra no dançar. Desse modo ela participa criativamente no Ser, vivendo a dança como evento estético e extático de transcendência de si. Para Bakhtin:

Afirmar definitivamente o fato da minha participação única e insubstituível no Ser é entrar no Ser precisamente onde ele não coincide com ele mesmo: entrar no evento em processo do Ser (1993, p.60).

Entrar no evento em processo do Ser implica sair do lugar, ir além de si mesmo. Exige movimento. Dançar é fazer desse movimento uma arte. O corpo que dança é presença impermanente, porque se transforma a cada movimento em outro, multiplicando-se nos “vários corpos que se sucedem” (Dantas, 1999, p. 28). *É o infinito no finito*. Na atividade estética da dança do ventre, portanto, a transcendência do dado no movimento de criação é também extaticamente vivida pela bailarina em seu aspecto sagrado.

O aspecto sagrado da criação na dança do ventre pode também ser compreendido em referência às suas origens ritualísticas. Tal parece ser um dos sentidos que permeiam a vivência da dança pela bailarina entrevistada. Em determinado momento da entrevista, após

narrar o episódio em que uma menina interagiu com ela durante uma apresentação e expressando como era bom trazer uma criança para a dança, Jufih completa sua fala do seguinte modo:

[a criança] traz uma inocência também, sabe, que às vezes é bom pras pessoas que estão envolta, os adultos, perceberem que a dança não é uma coisa vulgar, não é uma coisa 'ah, a mulher fatal', não é isto que resume: 'a dança do acasalamento, a mulher dançando para o homem', (risos J). Daí tira essa imagem quando vê uma bailarina dançando com uma criança, traz uma pureza maior assim pra essa dança, mostra pras pessoas que a dança ela não é uma dança de acasalamento como eu tinha dito, não é uma dança simplesmente de sedução da mulher com o homem, não. É uma dança da vida! Dança de celebrar a vida, celebrar ser mulher, celebrar poder gerar um filho! E acho que por isso também quando dança com criança é tão legal assim, porque puxa esse lado da grande mãe.

Para Jufih a presença da criança na dança é algo positivo, pois ela provoca outros sentidos para além ou na contraposição aos já cristalizados. Em relação à criança a bailarina não é *a mulher fatal*, mas a mãe. Pode-se analisar que a criança para Jufih remete ao aspecto sagrado da dança do ventre, pois, segundo suas palavras, *puxa esse lado da Grande Mãe*, ou seja, da mãe em sentido mitológico, como a deusa em cujo útero o universo foi gerado (Bencardini, 2002). Nesse sentido, a bailarina de certo modo atualiza e ressignifica em sua própria experiência o significado ritualístico que se supõe presente na origem dessa dança como parte do culto a deusas da fertilidade (Bencardini, 2002). Ao enfatizar este aspecto sagrado da dança do ventre em detrimento de seu aspecto profano – também presente na história dessa dança – a bailarina Jufih reafirma o lugar simbólico em que deseja ser reconhecida enquanto dança: como deusa a ser reverenciada.

Assim, Jufih posiciona-se contrariamente à interpretação pela bailarina da dança do ventre como uma dança afrodisíaca: *não é uma dança de acasalamento, não é uma dança simplesmente de sedução da mulher com o homem*, o que, por outro lado, não impede necessariamente que o público a perceba como tal e que a própria história da dança seja marcada por esses sentidos. De um certo modo, Jufih não nega a presença da sexualidade na dança do ventre, mas aponta que não é simplesmente isso, é mais do que isso, é o que através disso pode ser simbolizado, ou seja, a criação da vida: *É uma dança da vida!* Através da associação simbólica da bailarina com a Grande Mãe, Jufih enuncia e localiza a sexualidade

presente na dança do ventre como forma de manifestação divina, através da qual a vida se (re)cria. Sobre essa divindade, afirma Bencardini:

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).

Jufih define a dança do ventre como: *Dança de celebrar a vida, celebrar ser mulher, celebrar poder gerar um filho.* A dança do ventre como celebração. O termo celebrar, por sua densidade semântica, remete ao aspecto ritualístico do ato de exaltar, festejar, comemorar solenemente algo. Esse sentido solene também esteve presente em um momento anterior, quando Jufih utilizou a palavra reverenciar para definir a postura esperada daquele que assiste à dança. Na dança do ventre, a bailarina enforma esteticamente e afirma axiologicamente a vida, ser mulher e poder gerar um filho como valores a serem celebrados. A partir disso, pode-se pensar o ventre dançante da bailarina como metáfora desse processo de geração da vida: nos movimentos do ventre a vida se move, para além de si mesma, para além da forma que a contém, renascendo em outras formas, outros movimentos, outras vidas. Nós morremos, mas a vida continua. Na geração de um filho a vida se concretiza como vontade de ultrapassar. Para Jufih, a dança do ventre materializa esteticamente essa força: *É uma dança da vida!* Considerando a identificação da bailarina com a divindade feminina da Grande Mãe, pode-se compreender a dança do ventre como dança dá vida. Uma dança que se constitui para a bailarina como uma vivência demiúrgica. **Dança do ventre: diva dança dádiva da vida.**

4.7. Relações com a história

O sentido sagrado da dança do ventre remonta à sua história. No entanto, a história não é um fato, mas o seu relato. No que concerne à história da dança do ventre, o relato de Jufih quando questionada a esse respeito inicia do seguinte modo:

Então, na origem origem mesmo é muito difícil na verdade a gente afirmar alguma coisa, porque é muito antiga. Mas aí acaba indo um pouco da crença de cada uma,

querendo ou não a gente sente que aquilo é uma verdade pra gente e outras coisas a gente sente que não são uma verdade pra gente (risos).

Jufih reconhece a dificuldade de afirmar com certeza alguma coisa, porque a origem da dança é tão antiga que se perde no tempo, ou seja, a história da dança não está dada, depende *um pouco da crença de cada uma*. Em relação à história conhecida da dança, Jufih se posiciona como sua narradora, reconstruindo-a a partir de seu ponto de vista. Nessa narrativa, ela ocupa uma posição ativa em relação à história, como sua co-criadora, pois é a partir de seus valores, de sua crença, daquilo que ela sente como verdade em relação à história, que essa narrativa é produzida. É a verdade do autor que, afirmada em um tom emocional-volitivo na história narrada, faz dela história vivida. Jufih continua:

Então eu acredito que surgiu, isso é praticamente comprovado, como um ritual, como uma forma de ritual da feminilidade, pra facilitar o parto, pras mulheres se sentirem mais bonitas, pra melhorar a beleza, a saúde das mulheres, era um momento de ritual feminino. E aí isso depois foi passando pra um lado mais religioso também, por exemplo, no Egito que tinha adoração aos deuses, às deusas, e era usado pelas sacerdotisas. Depois ela perdeu esse sentido, virou uma coisa mais só pra festa, no sentido mais não sei se profano, mas mais festivo, sabe, uma coisa mais pra ocasiões de entretenimento, como é mais ou menos hoje né, que a gente dança em restaurante pra entretenimento.

Na enunciação em que a história da dança é reescrita pela bailarina, sentidos esquecidos na prática atual da dança do ventre são lembrados. Segundo Bakhtin, “Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação” (2003b, p. 410). Assim, percebe-se que o sentido ritualístico da dança é renovado em seu discurso, que define a dança em sua origem como: *um momento de ritual feminino*. Jufih menciona que um dos objetivos desse ritual seria facilitar o parto das mulheres, melhorar sua saúde e beleza. A dança do ventre, segundo Bencardini (2002), era praticada nas civilizações orientais antigas como um ritual para garantir fertilidade às mulheres e à terra. Conforme analisado, esse sentido ritualístico é de certo modo revivido por Jufih na sua prática atual da dança do ventre, nos limites em que isso é possível, pois hoje a dança não apresenta uma estrutura de ritual⁴⁸, nem é significada pela sociedade contemporânea como tal.

⁴⁸ A dança do ventre não poderia ser caracterizada hoje como um ritual, porque não apresenta um núcleo básico, um conjunto de comportamentos que se repetem numa seqüência determinada, nem é uma representação de significados necessariamente compartilhados pelo contexto social em que a dança acontece. Sobre ritual ver

Jufih fala da passagem da dança para um sentido religioso, quando realizada por sacerdotisas como forma de adoração a diferentes deuses e deusas. No Egito, por exemplo, acredita-se que a dança fazia parte de cultos à deusa Ísis (Bencardini, 2002). A bailarina narra que esse sentido sagrado se perdeu quando a dança passou a ser realizada para entretenimento em ocasiões festivas, sentido que ela acredita ser hoje predominante na dança do ventre apresentada em restaurantes. Nessa breve narrativa em que condensa milhares de anos de história, destaca-se que a atividade estética da dança do ventre dialoga com seu tempo e espaço, trazendo uma marca cronotópica.

O conceito de cronotopo em Bakhtin, segundo explica Amorim (2006), remete primeiramente ao problema do tempo, implicando em reconhecer a obra individual como uma produção da história. Esse conceito, conforme ela comenta:

Designa um lugar coletivo, espécie de matriz espaço-temporal de onde as várias histórias se contam ou se escrevem. Está ligado aos gêneros e a sua trajetória. Os gêneros são formas coletivas típicas, que encerram temporalidades típicas e assim, conseqüentemente, visões típicas do homem (Amorim, 2006, p. 105).

Embora o conceito de cronotopo tenha sido desenvolvido por Bakhtin relativamente ao discurso literário, ele pode auxiliar a pensar outras formações discursivas, entre as quais a dança, entendida como discurso mediado pelo movimento, discurso encarnado no corpo que dança. Assim, ao focar a narrativa de Jufih sob essa perspectiva, pode-se analisá-la como a reconstrução de uma trajetória histórica da dança do ventre, na qual ela narra a mudança de sentido dessa dança - ritualístico, religioso, entretenimento – em função do tempo. Em cada época o sentido da dança se constitui a partir de sua realização em um determinado contexto social, portanto espaço-temporal ou cronotópico. A partir do conceito de cronotopo pode-se identificar as temporalidades típicas nos diferentes momentos citados por Jufih acerca da história da dança: um tempo do mito, um tempo da religião, um tempo da diversão. Cada temporalidade, ao delinear um lugar coletivo à dança do ventre, marca também o lugar social da dançarina respectivamente como manifestação da divindade, serva da divindade (sacerdotisa), e entretenimento para o(s) outro(s).

Observa-se na narrativa de Jufih a progressiva publicização e dessacralização da dança através do tempo. Pode-se pensar que a posição axiológica da bailarina na atividade criadora da dança do ventre de certo modo reflete os valores sociais, a visão de homem e de mundo

TAMBIAH, S.J. *A Performative Approach to Ritual*. In: *Proceedings of the British Academy*, v. LXV, 1979. London: 1981.

típicos da temporalidade em que a obra é concebida. Evidencia-se aqui a intersecção entre a arte e a vida, cuja relação explica Bakhtin:

A vida, portanto, não afeta um enunciado de fora; ela penetra e exerce influência num enunciado de dentro, enquanto unidade e comunhão da existência que circunda os falantes e unidade e comunhão de julgamentos de valor essencialmente sociais, nascendo deste todo sem o qual nenhum enunciado inteligível é possível (1926, p.9).

Entendendo-se a dança do ventre como um enunciado no corpo, reitera-se, portanto, que o sentido da dança se constitui a partir do contexto social de sua realização, de modo que nesse contexto “O corpo não é o corpo individual e biográfico, mas é a carne do mundo” (Amorim, 2006, p.104). Assim, o sagrado, o profano, o festivo, sentidos históricos enunciados por Jufih, podem ser analisados como julgamentos de valor sociais que recebem enformação estética na dança do ventre. Nessa perspectiva, a relação entre conteúdo e forma na dança pode ser compreendida também como uma relação entre a ética e a estética, uma vez que a forma é “a avaliação social corporificada de um conteúdo preciso” (Bakhtin, 1926, p.16).

A fala de Jufih, portanto, explicita a atividade estética da dança do ventre como entoação avaliativa, cujos valores se constituem na relação desta atividade com o tempo e o espaço sociais de sua concretização. No entanto, não se trata de uma relação determinística, pois entre a historicidade da dança e a singularidade da bailarina há um espaço construído dialogicamente: a história inscrita na tradição da dança é reescrita pelo sujeito que dança. O ontem faz o hoje que refaz o ontem em função do amanhã. Jufih se posiciona em relação à história que narra, assumindo a dança como entretenimento, com seu sentido festivo, sem que isso implique sua associação ao profano ou a perda total do sentido sagrado, buscando de certa forma reescrever a história dessa arte também na sua prática, prática que faz e é feita por aquilo que ela, Jufih, sente ser a *sua* verdade. Desse modo, a dança do ventre se concretiza no diálogo da bailarina com a história da dança, com a tradição e com a sua história pessoal.

4.8. Relações com gênero

Depois de compreender a pluralidade de sentidos da dança do ventre ao longo de sua história segundo a visão da entrevistada, quis saber qual era afinal o sentido dessa dança para ela, o que Jufih me respondeu:

A dança do ventre pra mim é a dança da mulher, sabe, a dança do feminino. É uma dança assim que a gente se expressa o máximo na nossa essência feminina. É um momento que tu pode flutuar, que tu pode voar. Eu brinco com as alunas: 'voa'. Tu pode voar, mas ao mesmo tempo tu pode às vezes ser mais firme. Tu pode estar trabalhando vários aspectos do feminino, sabe, o aspecto mais firme, mais forte, o aspecto mais suave, né, o aspecto mais lúdico, mais de brincadeira, o sensual, né, o lado sensual.

Jufih define a dança do ventre como a dança da mulher, a dança do feminino. É possível compreender que nessa definição ela apresenta o sentido mais geral da dança do ventre, o sentido que permanece através da multiplicidade de danças do ventre realizadas em diferentes tempos e em diferentes lugares. É o feminino que se afirma na dança do ventre, ainda que com diferentes valores – mítico, sagrado, profano, etc - e através de diferentes formas.

Quando Jufih diz que a dança do ventre *É uma dança assim que a gente se expressa o máximo na nossa essência feminina*, entendo que ela já não fala apenas por si própria, mas em nome de todas as mulheres que praticam essa dança, constituindo-a como expressão do feminino. Depois de analisar a dança do ventre como objetivação da singularidade da bailarina, faz-se necessário a partir dessa fala de Jufih buscar a compreensão do objeto dessa investigação a partir do caminho inverso, ou seja, do particular para o geral. Nesse sentido, a dança do ventre é a dança do feminino, embora o feminino, como categoria geral, não possa ganhar expressão na dança senão de modo particular. Em cada bailarina, em cada dança concretizada, o feminino se expressa como um único. A essência feminina de que fala Jufih não pode, portanto, ser pensada como um a priori, como um dado, mas como potência que na dança do ventre a bailarina trabalha em seus múltiplos aspectos, conforme ela exemplifica: o aspecto firme, o forte, o suave, o lúdico, o sensual. Segundo Bencardini, os momentos da vida de uma mulher, assim como as suas emoções podem ser expressas na dança: “A dança do

ventre é uma forma de expressar a feminilidade em seus vários aspectos: a mãe, a mulher, a amante, a filha, a anciã sábia, a guerreira, etc” (2002, p. 78).



Fig. 19: Jufih Maat Ayuni (foto cedida pela bailarina)

A reflexão teórica desenvolvida no capítulo 1, na terceira parte deste trabalho, buscou compreender a questão do feminino na dança do ventre como histórica e socialmente construída, portanto desnaturalizando a noção do feminino como essência. Não se trata aqui de afirmar o contrário, mas apenas de reconhecer o feminino como o mote geral para o trabalho de enformação estética da dança do ventre. Na fala de Jufih pode-se observar que o feminino na dança do ventre é resultado desse trabalho: *Tu pode estar trabalhando vários aspectos do feminino*, trabalho que se constitui como um modo de produção específico sobre os corpos. Somente depois de incorporar determinados movimentos e atitudes cênicas enformadoras dessas diferentes facetas do feminino, a bailarina pode “naturalmente” expressá-las através da dança.

Para a entrevistada a dança do ventre é a dança do feminino. E para o outro? Perguntei a Jufih como alguém que estivesse na platéia a definira dançando, sendo esta sua resposta:

Pode ser que alguém me olhando de fora me defina como a manifestação da energia do feminino.

Entende-se, a partir de Bakhtin (1976, 2003a), que o sentido vivo de uma obra se constitui no seu encontro dialógico com o contemplador. Para Jufih *pode ser* que o contemplador a defina como *a manifestação da energia do feminino*. Na verdade, percebo agora que a pergunta que lhe fiz em certo sentido a convida a imaginar-se no lugar exterior daquele que a vê dançando. Desde esse lugar exotópico de *alguém olhando de fora*, defini-la como a manifestação da energia do feminino é apontada por Jufih como uma possibilidade de leitura pelo espectador. Outras leituras também seriam possíveis, pois a dança é polissêmica, seu sentido é instaurado no encontro com outros sentidos, na tensão dialógica entre os sentidos da dança para o autor e os sentidos para o contemplador.

Na continuação de seu enunciado, Jufih continua falando sobre o feminino na dança do ventre, porém agora a partir de sua relação com o masculino:

Acho que quem olha alguém dançando vê a energia do feminino, claro que tem ali junto um pouco de masculino também, porque a gente não é só o feminino. O feminino está dentro do masculino e o masculino está dentro do feminino, na verdade é tudo uma coisa interagindo com a outra. Mas eu sinto que a dança do ventre ela dá uma potencializada no feminino, no lado feminino, pra talvez buscar um equilíbrio, porque a gente tem o masculino, mas o feminino está em maior peso eu acredito na mulher, e no homem tem feminino, mas o masculino está mais fortalecido.

Nessa fala Jufih desconstrói a noção essencialista de feminino na dança do ventre: *a gente não é só o feminino*. Mas o que é o feminino para a entrevistada? Poderíamos interpretá-lo a partir da categoria de gênero? A princípio pareceria que sim, pois em sua fala destaca-se o caráter fundamentalmente relacional do gênero, constituindo-se na interação entre feminino e masculino. No entanto, a categoria de gênero pressupõe essa interação como oposição entre sujeitos: “Gênero entendido como um conceito relacional que pressupõe o masculino e o feminino se constituindo culturalmente nas relações de oposição (não necessária ou idealmente antagônicas) entre o homem e a mulher” (Lago, 1994, p.171).

Na interação de que fala Jufih, por outro lado, o feminino e o masculino não se opõem, mas se complementam, estando um dentro do outro e ambos presentes num mesmo sujeito, tanto no homem como na mulher, ainda que em diferentes proporções: *a gente tem o masculino, mas o feminino está em maior peso eu acredito na mulher*. Quando Jufih fala que a dança do ventre potencializa o lado feminino, entende-se, portanto, que esse não é o único lado da mulher, embora seja esse o lado mais focado na dança do ventre.

Analisando sua fala a partir da perspectiva dialógica, pergunta-se: será que necessariamente, ao constituir-se como sujeito generificado, a pessoa se apropria da significação social de gênero reproduzindo sua oposição básica? Ou será que há espaço para criação de novos modos de subjetivação e objetivação, a partir da ressignificação desse discurso pelo sujeito singular que dele se apropria? A resposta de Jufih parece apontar nessa segunda direção, uma vez que, em última análise, vai além da divisão binária homem-masculino/mulher-feminino, substituindo a lógica do masculino **ou** feminino, pela coexistência do feminino e masculino num mesmo sujeito. O feminino não se constitui como negação do masculino, mas como força que se afirma na relação dialógica com ele. Essa dialogia entre o feminino e o masculino é também constitutiva da dança do ventre:

Aí na dança do ventre a gente manifesta vários aspectos do feminino desde a mulher mais forte até a mulher mais doce, mas também tem momentos assim que a gente usa um pouco a característica masculina, quando é um momento mais pesado assim, um momento mais firme, mais calculado, aí eu to sendo mais, usando um pouco a energia masculina, por exemplo bastão, dabcke, mas sendo feminina, você é feminina, mas você usa um pouco a energia masculina em alguns momentos, mas de forma feminina.

A bailarina faz referência a duas danças folclóricas, bastão e dabke, originalmente executadas por homens e que hoje são dançadas também pelas mulheres. São danças de força,

cuja música tem um ritmo forte⁴⁹, com batidas pesadas, exigindo da bailarina o uso de mais força para compor uma atitude cênica diferenciada em relação à dança clássica, onde pode ser mais melódica, mais suave. No entanto, Jufih afirma que mesmo usando a “energia masculina” nesses estilos folclóricos, a bailarina o faz sendo feminina. O que muda?

Acredito que é o lugar simbólico, sendo esse social e culturalmente construído, subjetivo e objetivo ao mesmo tempo, de onde a dança é executada e a partir do qual é vista pelo outro. Em que posição de sujeito Jufih se situa? Em sua fala, ao mesmo tempo em que admite a presença do masculino na mulher, afirma a predominância do feminino e situa a dança do ventre como lugar especial de objetivação e subjetivação do feminino, pois, segundo ela, essa dança *dá uma potencializada no feminino*. Essa potencialização do feminino resulta, a meu ver, do trabalho estético que a bailarina realiza sobre si mesma através da dança do ventre, reafirmando, por meio dela, o desejo de alguém que se faz sujeito inscrevendo seu corpo num lugar simbólico socialmente reconhecido como feminino. Nas palavras da entrevistada:

A dança do ventre pra mim é a dança da mulher, sabe, a dança do feminino (...) É o momento assim que eu me sinto mais mulher né, é o momento que eu posso ser mais mulher, na verdade, porque hoje em dia a gente anda esquecendo esse lado.

Jufih, ao afirmar que na dança do ventre pode ser mais mulher, leva-nos a analisar essa atividade como uma vivência do feminino pela bailarina, uma vivência em que ele é potencializado justamente por sua dimensão construtiva, pois na dança do ventre o feminino é enformado esteticamente, transformando-se em uma obra de arte que traz a singularidade do sujeito que assina sua criação e que, por meio dela, afirma-se como mulher perante o outro que a co-cria.

⁴⁹ Sobre o ritmo Said, usada na dança com bastão, escreve Bencardini: “Estudiosos da cultura árabe dizem que em princípio esse ritmo era dançado apenas por homens que simulavam batalhas com seus longos bastões, sendo também um treinamento para lutas” (2002, p.66).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com esta dissertação busquei refletir sobre a dança do ventre tendo como questão central saber de que modo essa atividade estética se concretiza. Nessa reflexão meu texto não se constituiu como um espelho, mas antes como um prisma, através do qual ela foi refratada sob determinado ponto de vista. Assim, a partir da Psicologia Histórico-Cultural, a dança foi compreendida primeiramente como uma atividade estética histórica e socialmente construída, atividade que dialeticamente constitui o sujeito ao ser por ele constituída. Esta visão foi ampliada nos capítulos teóricos, nos quais enfoquei a dança do ventre em seus diferentes aspectos.

Historicamente, abordei a dança do ventre como manifestação cultural que, originando-se em antigas civilizações orientais, desenvolveu-se no contexto da cultura árabe e posteriormente foi incorporada pelo ocidente, preservando algumas características e sentidos, assim como assumindo outros. Foi imprescindível analisar a questão de gênero que perpassa, ainda que de diferentes modos, a história dessa dança tradicionalmente considerada como expressão do feminino. Criticando a lógica essencialista que embasa essa noção expressionista, propus a dança do ventre como um modo específico de produção cultural do feminino, cuja técnica instrumentaliza o corpo da bailarina para apresentar uma “performance feminina”, construída, portanto, através de um longo aprendizado e a partir de valores éticos e estéticos historicamente produzidos nas relações sociais em cujo contexto a dança acontece.

Entendi que essa estetização de um feminino se produz na dança do ventre fundamentalmente a partir de um trabalho de enformação do corpo. Ao tratar do corpo que dança, para além de uma visão dualista, busquei enfatizá-lo como uma unidade indissociável, postulando que o sujeito é corpo. Nesse sentido, defendi que, como sujeito e objeto da atividade enformadora, ao dar forma à dança enformando-a em seu corpo a bailarina se transforma em outra. A partir daí, compreendi que a exotopia, abordada por Bakhtin (2003a) como constitutiva da atividade estética, acontece de um modo específico na dança do ventre, pois nela as posições de autor e personagem são ocupadas por uma só pessoa que, entretanto, vive na dança um processo de desdobramento: a bailarina cria a dança, recriando-se como outra. E para um outro: o público, que se faz partícipe nessa relação como co-criador, uma vez que a dança se produz esteticamente no encontro dialógico entre bailarina e espectador. A existência dessa tríade não é exclusiva na dança do ventre, mas pode estar presente em outras danças

quando criadas, a partir do improviso e da proximidade com o espectador, por um(a) autor(a) que é também o seu(sua) intérprete.

Além da relação com o contemplador, outras emergiram durante a análise da entrevista realizada com a bailarina Jufih Maat Ayuni, levando-nos a compreender a dança do ventre como um amálgama de relações estéticas. Amálgama, porque se compreendeu que uma dança é a unidade configurada pelo jogo dialógico das múltiplas relações em cujo contexto se concretiza. E porque somente a partir do processo analítico se pôde enumerar a série de relações que são vivenciadas pela bailarina simultaneamente e de um modo indiferenciado durante a dança.

A análise enfocou inicialmente a relação da bailarina com a técnica. No caso de Jufih, sua passagem pelo balé clássico e posterior opção pela dança do ventre balizaram um modo de relação marcado pela contraposição entre os gêneros. O eixo que pareceu sustentar esse movimento em Jufih foi a liberdade experimentada por ela em relação à técnica da dança do ventre, sobre a qual falou através de metáforas, como “a dança dos mil e um movimentos”, “a tela branca para a bailarina pintar como quiser” e “a dança em espiral”. Compreendi que perpassa esses diferentes enunciados mais do que uma sensação de autonomia: um sentido de autoria, que permite à Jufih posicionar-se ativamente em relação à técnica, tomando-a não como um fim, mas como um meio para criar. Essa posição, porém, não foi dada por um gênero, nem tampouco negada por outro, mas conquistada por Jufih, na relação com ambas as técnicas, através dos longos processos de desenvolvimento de uma consciência corporal e de construção de um saber sobre dança, iniciados com a apropriação das primeiras noções posturais do balé, porque *um corpo é toda a sua história*. Na historicidade do corpo que dança, evidencia-se como de fundamental importância o aprendizado da técnica, compreendida como a linguagem que instrumentaliza o corpo à criação de danças-falas.

Na relação da bailarina com o corpo, a consciência corporal emergiu no discurso de Jufih como a sensação que acompanha cada movimento. Por sua qualidade predominantemente cinestésica, foi analisada a partir do conceito de corpo interior (Bakhtin, 2003a), que se refere à realidade carnal do sujeito. Embora tenha utilizado a idéia de interior, com a análise intentei superar a visão dualista associada a essa noção espacial. Nesse sentido, analisei como interior o corpo que dança desde a perspectiva vivencial da bailarina, sendo ele exterior desde a perspectiva do contemplador. Trata-se, portanto, do mesmo corpo na dialética dos movimentos para si (percebidos pela bailarina através das próprias sensações corporais) e desses movimentos para o outro (visualizados pelo espectador como forma plástico-pictural de um todo esteticamente acabado).

A compreensão de uma consciência corporal operante no improvisado em dança do ventre demonstrou, portanto, que *o sujeito é corpo*, ou seja, o corpo não é uma máquina, dentro de cuja cabine (“cérebro?”) habitaria um eu imaterial (“alma?”) a comandá-la. Apoiando-se na idéia da dança como pensamento do corpo (Katz, 2005), a reflexão foi no sentido de desterritorializar a noção de consciência como algo na mente, para disseminá-la por todo o corpo, como uma relação semiótica em que o próprio corpo se faz signo. Isso foi ficando mais claro à medida que, durante a análise, o dialogismo do corpo que dança foi aparecendo em seus múltiplos modos de concretização, entre os quais se destacou a relação da bailarina com a música.

Conforme analisado, para a entrevistada a dança se constitui como um verdadeiro diálogo entre seu corpo e a música. Não foi possível compreender esse diálogo senão a partir de suas múltiplas mediações, como o conhecimento técnico da bailarina, sua afetividade, sua sensibilidade musical, sua entrega no momento do improvisado, o ritmo, a melodia, a letra da música, os significados percebidos, as imagens suscitadas, os movimentos realizados, seus efeitos sobre o próprio corpo, o quê e o quanto eles comunicam àquele que assiste à dança e a reação que, a partir disso, é produzida por esse outro. A dança nasce no ponto nevrálgico de intersecção entre essas diferentes mediações: o corpo dançante.

A análise mostrou que a relação com a música constitui-se a partir de um ouvir emocional (Santaella, 2001), em que, a partir da responsividade do corpo aos sons, a bailarina dialoga com a música, buscando traduzi-la em movimentos. Esta intenção de representar o som com o corpo, analisada como a diretriz do autor no trabalho de enformação estética da dança do ventre, foi revelada por Jufih na metáfora do maestro. Como maestro, a bailarina é aquela que mostra o corpo-música para a platéia. Para compreender como isso acontece foi necessário reconhecer a existência de diferentes lugares ocupados pela bailarina no complexo de relações estéticas que constitui a dança do ventre.

Esses lugares, conforme foi explicado, não devem ser pensados como uma posição concreta no espaço físico, mas antes como funções, desempenhadas pela bailarina na atividade estética da dança do ventre. Tendo isso claro, analisei que a bailarina, através de uma escuta sensível, estabelece com a música uma relação de recepção estética, em que, como contempladora, é afetada de diferentes modos pelos sons; entretanto, uma vez que ela ouve com o corpo todo, ou seja, através dos movimentos com que esteticamente os objetiva para um outro, constitui-se nesse processo como autora de uma dança em cuja produção estética se recria como obra que personifica o som.

Essa complexa relação, em que a bailarina traduz a música em movimentos, foi analisada como um processo de semiose (Katz, 2005), compreendendo-se a dança como comunicação icônica resultante da tradução das formas musicais sonoras em formas plásticas que o corpo dançante, enquanto corpo tomado (Santaella, 2001), materializa, sendo o seu interpretante. O processo de criação na dança do ventre, portanto, acontece a partir da intersemiose entre dança e música, com a interpretação da música pela bailarina, em cujo corpo o som se torna visível para um outro, que, por sua vez, lê a dança, mediado por outros signos, evidenciando-se com isso o dialogismo e a polissemia da dança investigada.

Nesse processo de criação, a oposição entre a entrega da bailarina à música e o julgamento que se interpõe entre ambos visando à melhor performance, conforme relatado por Jufih, permitiu compreender a especificidade da exotopia (Bakhtin, 2003a) na dança do ventre, em que a bailarina dialeticamente desdobra-se em personagem, no plano do vivenciamento da dança, e em autora, no plano da sua enformação estética, com todas as escolhas que esse lugar implica. O julgamento na relação consigo mesma também foi analisado no sentido de autocrítica, decorrente da relação de Jufih com o público quando esse, de acordo com seus relatos, não participou da dança como ela esperava.

Os enunciados de Jufih levaram à identificação de diferentes olhares com que o espectador pode entrar nessa relação, mas de um modo geral o que sobressaiu foi a influência que, seja de um modo negativo, seja positivo, a reação do público percebida pela bailarina exerce sobre sua dança, de modo que essa se concretiza como um diálogo que se (re) cria na interação concreta entre ambos. Diálogo porque, conforme mostrou a análise, a dança vai se criando em resposta ao que a bailarina interpreta da resposta que o público lhe oferece.

A vulnerabilidade de Jufih diante de alguns olhares do público – indiferente, comparativo, objetificante – evidenciou sua necessidade de simpatia do espectador e levou a analisar a dança do ventre, a partir de Bakhtin (2003a), como uma forma lírica de expressão artística, em que um sujeito se objetiva esteticamente para um outro. Ao mesmo tempo, permitiu que se compreendesse o papel desse outro no acabamento do sujeito que dança, a partir de seu reconhecimento como um todo dotado de valor estético (Bakhtin, 2003a).

A análise destacou o papel do contemplador como partícipe ativo no evento estético da dança do ventre, por meio de sua interação concreta com a bailarina. A entrevistada considerou essa participação essencial, configurando uma relação de troca, em que, por meio da empatia do público, sente-o junto consigo. Reitera-se, consoante a análise, que o espectador é co-criador da dança, não somente porque essa é uma dança para um outro, mas também porque, nascendo nesse encontro dialógico entre ambos, é também uma dança com

um outro - ainda que esse outro permaneça sentado. Em razão disso, concluo que, para além de uma relação entre um sujeito e um objeto estéticos, a dança do ventre se concretiza como relação estética entre sujeitos. O que se apresenta na dança do ventre não é um produto estético, mas um processo em que um sujeito se esteticiza para um outro sujeito.

A dança do ventre, como obra esteticamente acabada, concretiza-se, portanto, na unidade constituída entre bailarina e espectador. Por vezes, conforme análise de um caso relatado por Jufih, essa unidade pode ser intensamente experimentada pela bailarina como unificação com um outro, a partir da sensação de conexão com ele e conseqüente perda de si, acompanhada da energia corporal gerada pela realização dos movimentos durante a dança. Os sentidos atribuídos por Jufih a essa experiência – ser um canal de energia, conexão com um todo e plenitude - levaram ao reconhecimento de uma possibilidade até então imprevista no amálgama de relações estéticas da dança do ventre: a relação da bailarina com o sagrado. No que concerne a isso, conclui-se que a vivência estética da dança do ventre pode engendrar para a bailarina uma experiência extática, em que a dança se torna um meio de divinizar-se.

A análise da relação com o sagrado, a partir da identificação da bailarina com a Grande Mãe, deusa mitológica que teria criado a vida, evidenciou ainda o lugar em que a bailarina entrevistada deseja ser reconhecida: como deusa a ser reverenciada, cuja dança é a dança da vida. Ao mesmo tempo, levou a refletir, a partir de Bakhtin (1993), sobre o sentido do ser estético enquanto Ser-come-vida, compreendendo-se a dança do ventre como ato concreto em que o devir de múltiplas possibilidades se realiza como singularidade, única e irrepitível, a partir das escolhas do sujeito que, dançando, constitui-se simultaneamente como criador e obra criada. Obra que é a própria vida enformada esteticamente na dança e, assim, recriada como arte.

A referência ao aspecto sagrado levou à análise da relação da bailarina com história da dança do ventre, quando se acredita que tal aspecto esteve presente. Percebi que a entrevistada acaba se tornando co-criadora dessa história, à medida que a narra de acordo com o que pessoalmente considera verdade. Reconhecendo que a prática atual da dança do ventre se constitui mediada por diferentes significados histórica e socialmente produzidos, conclui-se que em sua realização a dança dialoga também com sua história, seja para negá-la, atualiza-la ou transformá-la, mas sempre trazendo uma marca cronotópica, que a insere num contexto espaço-temporal específico, cujos valores demarcam uma zona de intersecção entre a ética e a estética, a partir de onde a obra de arte é forjada.

Ainda que através de diferentes formas e sentidos, um valor que permanece através dos tempos como central na dança do ventre é o feminino. A questão de gênero que perpassa

a dança investigada encontrou na análise um desfecho de certo modo inusitado, pois ainda que Jufih a tenha definido como a “dança do feminino”, trouxe em seu enunciado uma noção de feminino em relação de complementaridade com o masculino. Apesar da co-existência do masculino e feminino em um mesmo sujeito, conforme a analisada, a dança do ventre potencializa o feminino. É possível concluir, a partir disso, que a dança do ventre, em seu sentido mais geral, concretiza-se como trabalho de enformação estética do feminino, evidenciando sua dimensão construtiva bem como o desejo do sujeito que, realizando essa dança, inscreve-se em um lugar socialmente reconhecido como feminino.

Diante da complexidade do objeto investigado, a conclusão aqui apresentada não se supõe definitiva. Não há uma resposta única para a pergunta que me propus investigar, porque todas as relações analisadas - e possivelmente outras que neste trabalho não puderam ser contempladas - interagem de um modo dinâmico e único em cada dança realizada, que por isso se concretiza como um ato irrepetível.

Revelando-se nesta dissertação como um “objeto em movimento”, a dança do ventre mobilizou-nos a acompanhá-la em suas circunvoluções, para compreender essa dinâmica por meio da qual se concretiza. Dinâmica das múltiplas relações estéticas cujo jogo de forças forja a dança como seu amálgama. Esse movimento, que as palavras não podem descrever, senão recriar, e sempre de um modo imperfeito, foi o centro em torno do qual girou a presente dissertação. Nela, embora tenha proposto uma trajetória interpretativa sobre a dança do ventre, não digo que com isso a tenha decifrado por completo, mas apenas apresentado nesse movimento da escrita algumas respostas, cujos sentidos convidam o leitor a dialogar com o texto, enriquecendo a compreensão da dança do ventre como, fundamentalmente, uma forma de encontro dialógico com um outro.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Neuma. “Perspectivas Feministas e o Conceito de Patriarcado na Sociologia Clássica e no pensamento Sóciopolítico Brasileiro”. In: AGUIAR, Neuma (org.) *Gênero e Ciências Humanas. Desafio às Ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1997, p.161-191.

ALEXIS, India; MADGES, Meaghan. A Dance of Her Own. *Dance Magazine*, v. 76, no. 11 nov/2002, p. 52-3.

ALVES, Alda Judith. O planejamento de pesquisas qualitativas em educação. *Cadernos de Pesquisa*, v.77, p. 53-61, 1991.

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, p.95-114.

_____. Vozes e silêncio no texto de pesquisa em ciências humanas. *Cadernos de Pesquisa*, n116, p.7-19, julho/2002.

AUGUSTO, Rosana Van Langendock. *Merce Cunningham: processos de significação em dança*. São Paulo: 2002. (Tese de Doutorado). Departamento de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. O autor e a personagem na atividade estética. In: BAKHTIN, M.M. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003a, p.3-192.

_____. Metodologia das Ciências Humanas. In: BAKHTIN, M.M. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003b, p.410.

_____. *Para uma Filosofia do Ato (1919-1921)*. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, destinada para uso didático, a partir da tradução americana de Vadim Liapunov (“Toward a Philosophy of the Act”, Austin: University of Texas Press, 1993).

_____. (V.N. VOLOCHÍNOV). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 11^a ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

_____. (V.N. VOLOCHÍNOV). *Discurso na vida e discurso na arte - sobre poética sociológica* (1926). Tradução para uso didático feita por Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, a partir da tradução inglesa de I.R. Titunik (“Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics”, publicada em V.N. Voloshinov, *Freudism*, New York: Academic Press, 1976).

BARBARA, Rosamaria. *A dança das aiabás: dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé*. São Paulo: 2002. (Tese de Doutorado). Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo.

BEATÓN, Guillermo Arias. *La Persona en el Enfoque Histórico Cultural*. São Paulo: Linear B, 2005.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo 2*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p.7-23.

BENCARDINI, Patrícia. *Dança do Ventre: ciência e arte*. São Paulo: Textonovo, 2002.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, conceitos-chave*. 2ed. São Paulo: Contexto, 2005, p.191-200.

BOAS, Marcos Villas. *O corpo como documento de processos comunicacionais*. São Paulo: 2004. (Dissertação de Mestrado). Departamento de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: BRAIT, Beth. (Org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. Estilo. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, conceitos-chave*. 2ed. São Paulo: Contexto, 2005, p.79-102.

BRAIT, Beth e MELO, Rosineide de. Enunciado, enunciado concreto, enunciação. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2ed. São Paulo: Contexto, 2005, p.61-102.

BRETON, David Le. *A Sociologia do Corpo*. Trad. Sonia M.S. Fuhrmann. Petrópolis-RJ: Vozes, 2006.

BUONAVENTURA, Wendy. *Belly Dancing: The Serpente and the Spinx*. Londres: Virago, 1983.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. *Entre o Camelo e o Leão: a dialética do giro derviche*. Uma etnografia do Sama – a dança girante dos derviches da Ordem Sufi Mevelevi. Florianópolis: 1997. (Dissertação de Mestrado). Departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina.

COIMBRA, Cícera Lúcia de Almeida. *A dança como elemento de ressignificação no cotidiano escolar*. Sergipe: 2003. (Dissertação de Mestrado). Departamento de Educação da Universidade Federal de Alagoas.

CORD, Denise & FERREIRA, Emerson Pessoa. Considerações sobre o discurso visual. In: LENZI, Lúcia Helena Correa et al (Orgs.). *Imagem: intervenção e pesquisa*. Florianópolis: Editora da UFSC; NUP/CED/UFSC, 2006.

COSTAS, Ana Maria Rodrigues. *Corpo veste cor: um processo de criação coreográfica*. Campinas: 1997. (Dissertação de Mestrado). Departamento de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

CUNHA, Carla Sabrina. *O drama no corpo – autonomia e identidade expressiva do ator*. São Paulo: 2002. (Dissertação de Mestrado). Departamento de Artes da Universidade de São Paulo.

DANTAS, Mônica. *Dança: o enigma do movimento*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999.

DE LAURETIS, Teresa. Imagem. *Caderno de Pesquisa e Debate do Núcleo de Estudos de Gênero/UFPR. Representações de Gênero no Cinema*, n.2, dez.2003, p.1-79.

DÓRIA, Nilson Guimarães. O corpo na história: a dupla natureza do homem na perspectiva materialista dialética de Vigostki. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, vol. 56, n.1, p.39-56, 2004.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2ed. São Paulo: Contexto, 2005, p.37-60.

FERREIRA, Eliana Lúcia. *Corpo-movimento-deficiência: as formas dos discursos das/nas danças em cadeiras de rodas e seus processos de significação*. Campinas: 2003. (Tese de Doutorado). Departamento de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas.

FIAMONCINI, Luciana. *Dança na escola: a busca de elementos na arte e na estética*. Florianópolis: 2003. (Dissertação de Mestrado). Departamento de Educação da Universidade Federal de Santa Catarina.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Edições Grall, 1988.

FURIA, Vera Regina. *A experiência do sagrado em biodança*. São Paulo: 2000. (Dissertação de Mestrado). Departamento de Psicologia (Psicologia Clínica) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GERALDI, João Wanderley. A diferença identifica. A desigualdade deforma. Percursos bakhtinianos de construção ética e estética. In: FREITAS, Maria Teresa, JOBIM e SOUZA, Solange, KRAMER, Sonia (Orgs.). *Ciências Humanas e pesquisa: leitura de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2003, p. 39-56.

GREY, Adriane Rodrigues de Oliveira. *Corpo Dança Corpo: uma reflexão sobre o espetáculo de 2000 da companhia mineira*. Florianópolis: 2006. (Tese de Doutorado). Departamento de Letras da Universidade Federal de Santa Catarina.

GROSSI, Mirian P., HEILBORN, Maria Luiza, RIAL, Carmem. “Entrevista com Joan W. Scott”. *Revista Estudos Feministas*, v.6, n.1, p.114-120, 1998.

HANNA, Judith Lynne. *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

KATZ, Helena Tânia. *Um, dois, três...A dança é o pensamento do corpo*. São Paulo: 1994. (Tese de Doutorado). Departamento de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

KATZ, Helena Tânia. *Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

KATZ, Helena Tânia e GREINER, Christine. O meio é a mensagem: porque o corpo é objeto da comunicação. In: NORA, Sigrid (Org.). *Húmus*. Caxias do Sul/RS: S. Nora, 2004.

KEFT-KENNEDY, Virgínia. How Does She Do That?' Belly Dancing and the Horror of a Flexible Woman. *Women's Studies* v. 34, no. 3/4, april/june, 2005, p. 279-300.

LAGO, Mara C.S. “Refletindo sobre gênero a partir de textos freudianos”. *Anais Fazendo Gênero. Seminários de Estudos sobre a Mulher*. Florianópolis/Ponta Grossa, UFSC/UEPG, 1994, p.171-173.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o Sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LEME, Denise Abdulmassih Gorab. *Semiótica do Gesto*. São Paulo: 1992. (Dissertação de Mestrado). Departamento de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

LIBERMAN, Flávia. *Danças em Terapia Ocupacional: um trabalho de consciência, expressão e criação nas linguagens do corpo*. São Paulo: 1994. (Dissertação de Mestrado). Departamento de Psicologia (Psicologia Social) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

LIMA, Arminda Maria Maluf de. *Motivos e sentidos da dança para terceira idade na cidade de Presidente Prudente-SP*. São Paulo: 2002. (Dissertação de Mestrado), Departamento de Psicologia da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita/Assis.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. São Paulo: Círculo do livro, 1973.

LOBO, Elisabeth Souza. “O Trabalho como Linguagem: o Gênero como Trabalho”. In: COSTA, Albertina de O. e BRUSCHINI, Cristina (orgs.). *Uma Questão de Gênero*. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos/ São Paulo, Fundação Carlos Chagas, 1992, p.15-23.

MACHADO, Adriana Bittencourt. *A natureza da permanência: processos comunicativos complexos e a dança*. São Paulo: 2001. (Dissertação de Mestrado). Departamento de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

MAFFESOLI, Michel. *A Contemplação do Mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. *O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade*. Porto Alegre: Sulina, 2005a.

_____. *A Transfiguração do Político: a tribalização do mundo*. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MAHEIRIE, Kátia. Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotski. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v.2, n.8, p. 147-153, 2003.

MALUF, Sônia Weidner. Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p.143-153, 2002.

MARCHEZAN, Renata Coelho. Diálogo. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, p.115-131.

MARINHO, Nirvana Neves. *Modos do corpo se comunicar: o gesto da dança*. São Paulo: 2002. (Dissertação de Mestrado). Departamento de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

MARTINS, Cleide Fernandes. *Dança, improvisação e cognição*. São Paulo: 2002. (Tese de Doutorado). Departamento de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política (Vol.I)*. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

MEAD, Margaret. *Sexo e Temperamento*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

NICHOLSON, Linda. Interpretando Gênero. *Revista Estudos Feministas*, v.8, n.2, p. 9-41, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim Falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Mário da Silva. 11ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

OLABUÉNEGA, José Ignacio Ruiz. *Metodología de la Investigación Cualitativa*. 2. ed. Bilbao: Universidad de Deusto, 1999.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. Caleidoscópio de imagens: o uso do vídeo e a sua contribuição à análise das relações sociais. In: BIANCO, B.F.; LEITE, M.L.M. (Orgs.) *Desafios da imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas, SP: Papirus, 1998.

PETO, Ana Paula. *A contribuição da Dança do Ventre na educação corporal, saúde física e mental de mulheres que freqüentam um Centro de Ação Psicossocial*. São Paulo: 2004.

(Dissertação de Mestrado). Departamento de Enfermagem Psiquiátrica da Universidade de São Paulo/Ribeirão Preto.

PEREIRA, Sibelle Regina Carvalho. *Dança na escola: pressupostos fundamentados na psicologia sócio-histórica de Vygotski*. Santa Maria: 1997. (Dissertação de Mestrado). Departamento de Ciência do Movimento Humano da Universidade Federal de Santa Maria.

PINO, Angel. O conceito de mediação semiótica em Vygotsky e seu papel na explicação do psiquismo humano. *Cadernos CEDES – Pensamento e Linguagem*, Campinas-SP, vol.24, p. 32-43, março 1991.

_____. *As Marcas do humano: às origens da constituição cultural da criança na perspectiva de Lev S. Vygotski*. São Paulo: Cortez, 2005.

_____. Imagem, mídia e significação. In: LENZI, Lúcia Helena Correa et al (Orgs.). *Imagem: intervenção e pesquisa*. Florianópolis: Editora da UFSC; NUP/CED/UFSC, 2006.

REIS, Alice Casanova dos, ZANELLA, Andréa, FRANÇA, Kelly, Bedin, DA ROS, Sílvia. Mediação pedagógica: reflexões sobre o olhar estético em contexto de escolarização formal. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, Porto Alegre, v.17, n.1, p. 51-60, 2004.

REIS, Alice Casanova dos, ZANELLA, Andréa Vieira. A mediação da dança do ventre na constituição do sujeito. *Revista Psicologia em Estudo* (submetido).

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. A análise do discurso em Psicologia: algumas questões, problemas e limites. In: SOUZA, L., FREITAS, M.F., RODRIGUES, M.M. (Orgs.). *Psicologia: reflexões (im)pertinentes*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.

RONDINELLI, Paula. *Entre a deusa e a bailarina: polifonia cultural da Dança do Ventre*. São Paulo: 2002. (Dissertação de Mestrado), Departamento de Ciências da Motricidade da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita/Assis.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin W. & GASKELL, George (Orgs.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. 2ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p.343-364.

SABBAH, Fatna A. *Women in the Muslim Unconscious*. Trad. Mary Jo Lakeland. Nova York: Pergammon, 1984.

SABELLA, Giuseppe Mario. *Os efeitos da dança circular e de técnicas expressivas corporais no stress e na qualidade de vida*. São Paulo: 2004. (Dissertação de Mestrado). Departamento de Psicologia (Psicologia Clínica) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

SACHS, Curt. *Historia universal de la danza*. Buenos Aires: Centurión, 1944.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Convite à Estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da Linguagem e pensamento – sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SAWAIA, Bader Burihan. Comunidade como ética e estética da existência: uma reflexão mediada pelo conceito de identidade. *Revista Psykhe*, v. 8, n. 1, pg 19-25, 1999.

_____. *A emoção como locus de produção de conhecimento*: Uma reflexão inspirada em Vygotski e no seu diálogo com Espinosa. Texto apresentado na III Conferência de Pesquisa Sócio-Cultural. Campinas, 2000.

SCOTT, Joan. Gênero, uma categoria útil de análise histórica. *Revista Educação e Sociedade*, v.16, n.2, p.5-22, jul./dez.1990.

SELLERS-YOUNG, Barbara. Raks El Sharki: Transculturation of a Folk Form. *Journal of Popular Culture*, 26(2), 1992, p.141-152. Retrieved Wednesday, June 28, 2006 from the SocINDEX with Full Text database.

SHAY, Anthoni; SELLERS-YOUNG, Barbara. Belly Dance: Orientalism-Exoticism-Self-Exoticism. *Dance Research Journal*, v. 35, no. 1, summer 2003, p. 13-37.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, Comunicação e Cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas/SP: Autores Associados, 2006.

SOBRAL, Adail. Ato, atividade e evento. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2ed. São Paulo: Contexto, 2005, p.11-36.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. *Um Discurso sobre as Ciências*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

SPANGUERO, Maíra. Sobre a Vontade de Ultrapassar. In: NORA, Sigrid (Org.). *Húmus*. Caxias do Sul: S. Nora, p.33-41, 2004.

SPINK, Peter. Análise de Documentos de Domínio Público. In: SPINK, M.J. (Org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano; aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 2000, p. 123-151.

SZYMANSKI, Heloisa. Entrevista reflexiva: um olhar psicológico para a entrevista em pesquisa. *Psicologia da Educação: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia da Educação da PUC-SP*. São Paulo, n.10/11, p.193-215, 2000.

TAMBIAH, S.J. *A Performative Approach to Ritual*. In: Proceedings of the British Academy, v. LXV, 1979. London: 1981.

TORO, Rolando. *Biodanza*. São Paulo: Olavobrás/Escola Paulista de Biodanza, 2002.

VYGOTSKI, Lev. Semenovitch. *La imaginacion y el arte em la infância*. Madri: Akal, 1990.

_____. *Obras Escogidas I: problemas teóricos y metodológicos de la Psicología*. Madrid: Visor distribuciones, (1927) 1997.

_____. *Obras Escogidas II: problemas de psicología general*. Madrid: Visor Distribuciones, 1991.

_____. *Obras Escogidas III: problemas del desarrollo de la psique*. Madrid: Visor distribuciones, 1995.

_____. *Obras Escogidas IV: principios de defectología*. Madrid: Visor distribuciones, 1984.

_____. *Psicologia da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A Construção do Pensamento e da Linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ZANELLA, Andréa Vieira. Atividade, significação e constituição do sujeito: considerações à luz da Psicologia Histórico-Cultural. *Psicologia em Estudo*, Maringá, vol.9, no.1, p.127-13, jan./abr. 2004.

_____. Sujeito e Alteridade: Reflexões a partir da Psicologia Histórico-Cultural. *Psicologia & Sociedade*, Porto Alegre, v.17, n.2, p.99-104, mai/ago 2005.

_____. “Pode até ser flor se flor parece a quem o diga”: Reflexões sobre educação estética e o processo de constituição do sujeito. In: DA ROS, Sílvia Zanatta e col. (Org.). *Relações Estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos e/em experiência*. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2006. p.33-46.

ZANELLA, Andréa Vieira; BALBINOT, G. & PEREIRA, R. S. Recriar a (na) renda de bilro: analisando a nova trama tecida. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, v. 13, n. 3, p. 539- 547, 2000.

ZANELLA, Andréa Vieira, DA ROS, Sílvia, REIS, Alice Casanova dos, FRANÇA, Kelly Bedin. Concepções de Criatividade: movimentos em um contexto de escolarização formal. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 8, n.1, p.143-150, jan/jun 2003.

ZANELLA, Andréa Vieira, DA ROS, Sílvia, REIS, Alice Casanova dos, FRANÇA, Kelly Bedin. Doce, Pirâmide ou Flor?: o processo de produção de sentidos em um contexto de ensinar e aprender. *Interações*, São Paulo, v.9, n.17, p.91-108, jan/jun 2004.

ZANELLA, Andréa Vieira, REIS, Alice Casanova dos, CAMARGO, Denise, MAHEIRIE, Kátia, FRANÇA, Kelly Bedin, DA ROS, Sílvia. Movimento de Objetivação e Subjetivação, mediado pela criação artística. *Psico-USF*, São Fransisco, v.10, n.2, p. 191-199, jul/dez 2005.

7. ANEXOS

Roteiro para Entrevista

1. Dados pessoais

- Nome? Data de Nascimento? De onde é? O que faz?

2. Com relação ao sentido da dança para o sujeito

- Conte um pouco da sua história em relação à dança do ventre (como/qdo/por que começou? quem são suas referências?).

- Onde você já dançou e onde dança hoje?

- O que a motiva a continuar dançando?

- O que a dança do ventre é para você? Qual o sentido que ela tem para você?

3. Com relação à questão de gênero na dança do ventre

- E na história da dança do ventre, desde a sua origem, que significados ela teve?

- E hoje, qual o significado que você considera predominante?

- O que você pensa sobre a questão do feminino na dança do ventre? Como vive isso?

4. Com referência à relação com o corpo mediada pela dança do ventre

- O que acontece com o seu corpo quando você dança?

- Qual o papel do seu corpo durante a dança?

- Que relação você estabelece entre seu corpo e a música durante a dança?

- Como você sente a música? O ritmo? A melodia? A letra cantada?

- Qual o lugar da técnica nessa relação (entre o corpo e a música)?

- O que você sente que seu corpo representa para quem está assistindo sua dança?

5. Com relação à produção estética da dança do ventre

- Você ensaia em casa, dança quando está sozinha? Como é dançar para si?

- Para você existe alguma diferença entre dançar em contexto de aula/ensaio e a dança que você apresenta para o público espectador em um show? Qual?

- Como você cria a dança? Como faz em uma apresentação?

- Quais os elementos que você considera importantes no seu processo de criação? De que modo você relaciona esses elementos?
- Você busca transmitir algo através da dança? O que?
- Como você relaciona a questão da forma e do conteúdo na sua dança?

6. Com referência à relação com o outro mediada pela dança do ventre

- Como é dançar para o outro?
- Para quem você dança?
- Como é sua relação com o público durante uma apresentação?
- Você estabelece alguma comunicação com o público? De que modo?
- Você sente que o público se comunica com você durante a dança? De que modo?
- Como você vivencia o olhar do outro?
- Existem diferentes olhares? Como são?
- Essa relação com o público exerce alguma influência durante a realização da sua dança? Qual? Como?

7. Com referência à vivência da dança do ventre

- Como você se sente dançando?
- Pode descrever esse momento do dançar?
- Diga uma palavra com a qual você se definiria dançando.
- No futuro, o que você espera para si em relação à dança?

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Meu nome é Alice Casanova dos Reis e estou desenvolvendo a pesquisa “*A Atividade Estética da Dança do Ventre*” com o objetivo de compreender de que modo se realiza a atividade estética da dança do ventre. Esta investigação é necessária porque se conhece muito pouco sobre as relações estéticas que constituem a dança do ventre e os sujeitos nelas envolvidos. Para tanto, será analisada uma entrevista realizada em um encontro com você. Na entrevista, pedirei que você me conte algumas coisas sobre sua vivência pessoal da dança e pedirei a você permissão para usar um gravador para registrar a sua fala. Esperamos que esta pesquisa traga benefícios para você e para todas (os) que se dedicam de algum modo à dança do ventre, pois com ela estaremos colaborando na produção do conhecimento científico sobre essa dança. Se você tiver alguma dúvida em relação ao estudo ou não quiser mais fazer parte do mesmo, pode entrar em contato pelo telefone (48)3025-1844. Se você estiver de acordo em participar, posso garantir o cuidado ético na utilização, restrita a este trabalho, das informações por você fornecidas.

Pesquisador principal _____

Orientadora do pesquisador responsável _____

Eu, _____, fui esclarecida sobre a pesquisa “*A Dança do Ventre como Atividade Estética*” e concordo que meus dados sejam utilizados na realização da mesma.

Desejo que minha identidade seja mantida em sigilo? () Sim () Não

Local: _____, data: _____.

Assinatura da participante: _____

RG: _____