

O FEMININO NA DANÇA DO VENTRE: UMA ANÁLISE HISTÓRICA SOB UMA PERSPECTIVA DE GÊNERO

THE FEMALE IN BELLY DANCE: A HISTORICAL ANALYSIS UNDER A GENDER PERSPECTIVE

Alice Casanova dos Reis¹

Resumo

Este trabalho aborda a questão do feminino na dança do ventre, tendo como aportes a antropologia da dança (HANNA, 1999) e a contribuição de teóricas feministas. Apresenta uma análise histórica da dança do ventre, utilizando a categoria de “gênero” como eixo de reflexão crítica. Além de uma atividade artística, a dança do ventre é analisada como uma prática social, que (re)produz significados de gênero, os quais variam em função do contexto histórico e social percebidas de modo diferente na cultura oriental e ocidental. Foram analisados significados que associam o feminino a certos lugares simbólicos: a natureza, a sacerdotisa, a odalisca, a *gawazze*, a cortesã, a esposa, a *femme fatale*, a bailarina profissional. Através desta análise, compreendeu-se que a dança do ventre se constitui como um modo de subjetivação e estetização performático do feminino, cujos valores são historicamente construídos nas relações sociais de gênero.

Palavras-chave: Feminino; Dança do ventre; Gênero.

Abstract

This work discusses the female in belly dance, with the contributions to anthropology of dance (HANNA, 1999) and the contribution of feminist theorists. It presents a historical analysis of the belly dance, using the category of "gender" as the axis of critical reflection. In addition to an artistic activity, the bellydance is considered as a social practice, that (re) produces meanings of gender, which vary depending on the historical and social context. We analyzed meanings involving the female to certain symbolic places: the nature, the priestess, the odalisque, the *gawazze*, the *courtesan*, his wife, the *femme fatale*, a professional dancer. By this analysis, it was understood that the belly dance is constituted as a mode of subjectivity and aesthetics performing female, whose values are historically constructed social relationships of gender.

Keywords: *Female; Belly dance; Gender.*

¹ Mestre em Psicologia. Doutoranda em Psicologia Social e do Trabalho pelo Instituto de Psicologia, Laboratório de Psicologia Social da Arte da Universidade de São Paulo (USP). Av. Fagundes Filho, 470, apto 108. São Paulo, SP. CEP 04304-000. E-mail: alicereis@usp.br.

1 Introdução

A dança do ventre é um estilo de dança oriental que têm se popularizado no ocidente, sendo hoje largamente praticada em escolas de dança e academias de ginástica. Tradicionalmente realizada apenas por mulheres, é vista pelo senso comum como uma dança do feminino, uma forma de “expressão da essência feminina”. Neste ensaio proponho compreender o feminino no contexto da dança do ventre a partir de uma perspectiva histórico-cultural, problematizando esta visão naturalizada do feminino, presente na representação social² daquela dança. Para tanto, faz-se necessário acercar-nos da dança do ventre a partir da sua história, contextualizando-a enquanto uma forma de produção cultural, que reflete valores e significados da sociedade em que está inserida.

A dança do ventre (*Raks el Sharq*, em árabe) é uma forma de arte milenar, cuja origem é difícil de precisar devido à escassez de registros a respeito. Sabe-se, porém, que esta dança se desenvolveu como parte da cultura árabe, sendo tardiamente incorporada como uma prática corporal pelas ocidentais. Apresentarei os principais aspectos históricos desta dança, segundo o livro *Dança do ventre: Ciência e Arte*, da jornalista, fisioterapeuta e professora de dança do ventre Patrícia Bencardini (2002). Nessa abordagem histórica, procurarei analisar de que modo as relações sociais são mediadas por estes significados no que concerne à questão de gênero, buscando um diálogo com algumas teóricas feministas (SCOTT, 1990, NICHOLSON, 2000, BUTLER, 2003, LAURETIS, 2003).

2 Origens da dança do ventre

Segundo Bencardini (2002), os indícios mais antigos de uma possível história da dança do ventre 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 os historiadores interpretam como amuletos para a fertilidade, ligados a cultos matriarcais em que a mulher era divinizada por ser capaz de gerar uma nova vida. Diz a autora que a dança era então uma forma de culto a divindades

² Representação social remete a um conceito central na Psicologia Social, a partir da teoria das representações sociais de Moscovici (1978), sendo utilizado para designar formas de conhecimento do senso comum, ou seja, crenças, idéias, imagens socialmente elaboradas e compartilhadas, que possuem uma função simbólica e ideológica. As representações são mediadoras na percepção e na comunicação entre as pessoas, contribuindo para a construção de uma realidade comum.

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.

A dança do ventre teria então se desenvolvido primordialmente no contexto mítico-religioso de civilizações antigas do Oriente Médio, que cultuavam a Grande Deusa-Mãe. O significado original da dança é assim descrito por Bencardini (2002):

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 (p.28).

A dança do ventre, portanto, está historicamente ligada à expressão da sexualidade feminina e às suas relações simbólicas com o sagrado, como também afirma a antropóloga Hanna (1999). 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. Essa civilização habitou a região entre os rios Tigre e Eufrates, onde hoje é o sul do Iraque. Naquele tempo, a ligação dos homens com o cultivo da terra e com as forças da natureza era muito forte e os templos religiosos eram centros da vida econômica, política e cultural do povo. Nestes templos, conta-nos Bencardini (2002), a dança era executada por sacerdotisas em rituais de culto à deusa Ishtar. Esta tradição religiosa da dança do ventre teria também se desenvolvido em outras civilizações orientais: no Egito, por exemplo, seria parte dos cultos à Ísis.

Esta significação original atribuída à dança do ventre faz parte do imaginário social que a cerca de magia e mistério. Este significado também remete a determinado lugar simbólico ocupado pela mulher naquele contexto. Entretanto, veremos ao longo do texto que os significados da dança do ventre foram se modificando, conforme mudou o contexto social à sua realização. Cabe-nos então perguntar como estes significados socialmente produzidos sinalizam certos modos de ser mulher, ou seja, certos significados do feminino. Um modo possível de fazermos isso é compreendendo a dança do ventre como um discurso sobre sexo e gênero, conforme a teoria semiótica da dança proposta por Hanna (1999).

3 Dança como discurso sobre sexo e gênero

A dança pode ser considerada como uma das primeiras formas de linguagem utilizadas pelos homens para se comunicar (SIQUEIRA, 2006), sendo anterior à linguagem escrita³. Enquanto uma forma concreta de linguagem, a dança utiliza o corpo como meio de expressão, conforme nos explica Hanna (1999):

[...] 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 (p.42).

Para a autora, a dança centraliza a atenção no corpo, constituindo-se como um discurso cujas imagens e movimentos nos remetem a significações de gênero. Hanna (1999), em seu livro *Dança, Sexo e Gênero*, analisa diferentes estilos de dança, desde o balé até a dança moderna ocidental, e também algumas danças orientais, entre elas a dança clássica indiana e a dança do ventre. Através dos diversos exemplos por ela analisados, a autora nos mostra que em toda dança, seja ela rito, acontecimento social ou arte de palco, o que está em jogo – através de múltiplas formas e com significados variados em função do contexto histórico e social - é um discurso cinético sobre sexualidade e papéis sexuais.

Nesta perspectiva, a dança através das imagens que apresenta ao público, pode oferecer-lhe modelos visuais que reiteram ou, ao contrário, transgridem o que é ser homem ou mulher para uma determinada sociedade, em um determinado momento histórico. Esta idéia de que a dança dá visibilidade a papéis sexuais é útil para analisarmos a dança do ventre, uma vez que nela o que se apresenta é uma certa representação do feminino. A noção de papel sexual é assim compreendida por Hanna (1999):

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 (p.32).

³ Um dado interessante: foi na civilização Suméria (onde teria surgido a dança do ventre) que se desenvolveu, por volta de 3025 a.C., a primeira forma de linguagem gráfica: a escrita cuneiforme.

Examinaremos posteriormente algumas destas expectativas sociais que definem o papel da mulher nas sociedades árabes, nas quais a dança do ventre se desenvolveu, o que nos ajudará a refletir sobre o sentido do feminino no contexto desta dança. Antes, porém, considero necessário fazer uma diferenciação entre os conceitos de papel sexual e gênero, pois, embora Hanna os utilize em um mesmo sentido, essas duas categorias surgiram em 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 na dimensão social do papel sexual e a busca teórica por desnaturalizá-lo levou à substituição desta categoria pela categoria de gênero, a partir da qual masculino e feminino passaram a ser compreendidos de um ponto de vista relacional (LAGO, 1994).

Um marco nos estudos de gênero é a definição clássica proposta por Joan Scott (1990): “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” (p.86). Gênero, portanto, caracteriza algo que não está propriamente no corpo, mas no modo como ele é percebido a partir das significações culturais. Estas significações não estão dadas ou inscritas na biologia corporal, mas construídas nas relações sociais entre homens e mulheres, significações por meio das quais essas relações se configuram hierarquicamente, como relações de poder. É, portanto, a partir das práticas discursivas, entre as quais se pode situar a dança do ventre, que a visibilidade dos corpos se dá dentro dessa oposição binária e desigual entre feminino e masculino.

Linda Nicholson (2000) nos auxilia a precisar o conceito de gênero, a partir da sua crítica ao “fundacionalismo biológico” das teorias feministas que buscam uma identidade feminina atrelada à biologia. A autora, ao contrário, enfatiza que a própria noção biológica de corpo modifica-se culturalmente. Neste sentido, a revisão da literatura médica por Thomas Laqueur (1990) evidencia essa transformação histórica: de uma concepção unissexuada de corpo entre os gregos (sendo o feminino equivalente ao masculino, porém subdesenvolvido), passou-se a uma bissexuada a partir do séc. XVIII (especificidade do feminino, não em grau, mas qualitativamente diferente do masculino).

Nicholson (2000) também chama a atenção para a metafísica materialista que fundamenta o feminismo das diferenças. A autora pondera que, quando na história da ciência a natureza passou a ser o fundamento da verdade, o corpo (representante da natureza) passou

a falar a partir de uma lógica binária, ou seja, tornou-se porta-voz para legitimar a idéia de uma identidade sexual masculina ou feminina sobre bases fisiológicas. Nesse sentido, a crítica de Judith Butler (2003) 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 (p.25).

Pensar a dança, arte do corpo por excelência, implica refletir a partir destas considerações. Se “Não se pode dizer que os corpos tenham uma existência significável anterior à marca do seu gênero [...]” (BUTLER, 2003, P.27), pode-se entender que a generificação do corpo é um processo de construção, o qual acontece de um modo específico no caso da dança do ventre, como explicarei a seguir.

4 O feminino na dança do ventre: aspectos históricos e culturais

A dança do ventre esteve sempre associada à expressão do feminino. Contudo, a partir da noção de gênero, precisamos entender que a dança do ventre não expressa o feminino “natural” da mulher, mas antes constitui esteticamente o feminino, cujos valores são historicamente produzidos.

Para compreendermos como isto ocorre na dança do ventre nos remetemos a alguns fatores históricos relativos ao 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 até 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 pessoas⁴, estando em diferentes regiões do mundo: na África, em países como Tunísia, Sudão, Marrocos, Egito, Argélia; na Península Arábica, no Irã, Iraque, Israel, Síria, Líbano, Golfo Pérsico, Kuwait, Emirados Árabes Unidos, Iêmem, Omã; e na Ásia, no 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*, 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). 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.

Neste sentido, tendo como referência as relações sociais configuradas no sistema de harém, surgido no século XV na Turquia e extinto por volta de 1980, Hanna (1999) classifica a dança do ventre dentro da categoria das danças afrodisíacas. As danças afrodisíacas estão presentes em diferentes culturas ocidentais e orientais e se caracterizam por utilizar a expressão artística com finalidade de sedução. Mas dança também tinha outros significados, conforme descreve a antropóloga:

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

⁴ Estatística encontrada em: CARVALHO, Lejeune Mato Grosso Xavier. Geopolítica Mundial e as Perspectivas do Mundo Árabe. Revista Espaço Acadêmico, n. 44, jan. 2005. Disponível em <<http://www.espacoacademico.com.br/044/44ccarvalho.htm>>

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).

Percebe-se que a dança nos haréns trazia sentidos que remetiam aos lugares sociais e simbólicos da mulher naquele contexto, no qual a sexualidade podia ser vivenciada sob aspectos paradoxais: sagrado/profano; submissão/poder. Neste sentido, Hanna (1999) cita que, apesar da escravização sexual das mulheres nos haréns, por meio das habilidades artísticas apresentadas na dança elas poderiam alcançar posições de poder, inclusive influenciando membros da elite governante. Isto também é colocado por Bencardini (2002): “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 aos seus ‘donos’ verdadeiras fortunas” (p.30).

A associação da dança do ventre aos haréns foi popularizada no ocidente pelo cinema e pela literatura, através, por exemplo, dos contos das *Mil e uma Noites*⁵. De certo modo, isso mediou a apropriação pelo imaginário social ocidental da imagem da dançarina como “odalisca”, transformando essa imagem em um estereótipo do feminino enquanto objeto sexual. Contudo, mesmo na cultura árabe, a dança do ventre foi sendo ressignificada e, conseqüentemente, a percepção do feminino, como explicarei agora.

O sistema de harém radicalizou características até hoje presentes no mundo árabe, embora agora 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. Essa configuração social, entretanto, já sofreu muitas mudanças, de modo que em alguns países árabes as mulheres podem estudar nas universidades e ocupar posições importantes no mundo público do trabalho. Com a extinção dos haréns, a situação das dançarinas também se modificou: elas e os músicos que as acompanhavam passaram a se apresentar, mediante pagamento, em festas e eventos privados. Até hoje é comum contratá-los para alegrar os suntuosos casamentos

⁵ 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 (Disponível em <<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2005/jusp726/pag1011.htm>>. Acesso em 28/02/2007).

muçulmanos. Dessa forma, ser dançarina tornou-se aos poucos uma profissão. Mas como a mulher que se dedica à dança passa então a ser vista?

Na maioria dos países a dançarina é admirada como uma artista. Entretanto, há locais em que ela não é bem vista e apresentações públicas de dança são proibidas. Isto acontece nos locais onde a religião muçulmana é ortodoxa, como regiões da Arábia Saudita e Afeganistão, nos quais 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 - as *burqas* cobrem inclusive o rosto das afegãs - afim de não atrair a atenção dos homens e recomenda-se que nunca circulem sozinhas.

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. É interessante questionar de que modo a dança do ventre, uma dança que exalta a sensualidade feminina, pôde se desenvolver justamente em uma cultura em que a sexualidade da mulher é de tantos modos cerceada. 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 (FOUCAULT, 1988). A dança do ventre, nessa perspectiva, pode ser analisada como um modo específico de subjetivação da mulher a partir do qual se produz uma determinada subjetividade feminina. Quero dizer com isso que a dança do ventre é um artifício, um saber, uma disciplina que trabalha o corpo da mulher, através de uma complexa técnica de movimentos, que instrumentalizam a bailarina à reprodução de uma determinada *performance* “feminina”. Já os significados associados ao feminino podem variar de acordo com o contexto em que esta performance é realizada.

Assim, onde a cultura é mais fechada, a dança faz parte do folclore⁶, dos ritos de passagem, de festas e acontecimentos sociais e do mundo privado-doméstico das mulheres, ocasiões em que elas geralmente dançam apenas umas para as outras:

⁶ 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).

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).

Naquele contexto, a dança do ventre é uma atividade presente desde cedo na vida das mulheres, por meio da qual são produzidas significações de gênero, em cuja apropriação elas se constituem como sujeitos generificados. A vivência do corpo mediada pela dança do ventre implica, portanto, um modo deste corpo existir por meio das marcas de gênero. Outro exemplo disso é quando as mulheres dançam 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).

Ao pensar a dança do ventre como uma forma de trabalho feminino deve-se ter um certo cuidado para não correr o risco de cair numa visão estrutural sobre o mesmo. Para tanto, remeto 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), 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 interrelação entre patriarcado, política fundamentalista e religião muçulmana, circunscrevendo alguns significados à prática da dança do ventre. Aguiar (1997) 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” (p.177). 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 pensar o lugar atribuído à mulher em uma prática contrastante como a dança do ventre?

Entende-se que na dança do ventre este lugar apresenta 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: se por um lado a bailarina é uma mulher cuja profissão lhe permite ser livre, por outro lado a dança pode representar para ela também alguma forma de ostracismo social, devido ao preconceito.

Quanto a este preconceito, cabe ressaltar que a visão da mulher como objeto sexual não é algo que pertença como tal à dança do ventre ou ao *ethos* social árabe, mas uma imagem também presente em nossa cultura. Logo, enquanto um discurso imagético sobre sexualidade e gênero (HANNA, 1999) a dança do ventre apenas proporciona maior visibilidade a esta significação de gênero que perpassa diversas práticas sociais ocidentais.

Entre estas práticas objetificantes destaca-se o cinema, conforme analisado por Teresa De Lauretis (2003). A autora concebe o cinema como um processo de “imagemação”, ou seja, um processo semiótico por meio do qual se articulam significados às imagens, sendo que a produção e reprodução destas imagens engendram aos realizadores dos filmes e aos seus espectadores auto-imagens e posições de sujeito, especialmente relevantes no que tange à questão de gênero.

Neste sentido, pode-se citar a produção de filmes pelo cinema hollywoodiano e egípcio das décadas de 1930 a 1950, com cenas de dança do ventre, cujas protagonistas eram famosas bailarinas egípcias, como Samia Gamal, que atuou em cerca de 30 filmes, entre os quais o conhecido *Ali Babá e os 40 Ladrões* (1942). Mas o processo de imaginação não se restringe ao cinema, conforme explica Lauretis (2003):

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 (LAURETIS, 2003, p.3).



Figura 1. Samia Gamal, bailarina e atriz egípcia (foto no site: www.escolaharem.com.br)

Como se pode analisar a partir daí, o significado do feminino na dança do ventre não está livre desta dinâmica social mais ampla da produção da imagem da mulher como *femme fatale*, a mulher sedutora, que se colocando como espetáculo ao olhar do outro se constitui como objeto de seu desejo. Esta questão da imagem é, portanto, um fator importante na produção social de uma subjetividade feminina, refletindo-se de modo intensificado na dança do ventre. Por outro lado, precisamos considerar também a presença de uma escolha individual motivando as mulheres à prática desta dança. Entendo que na base afetivo-volitiva desta escolha há o desejo de alguém que se faz sujeito inscrevendo-se em um lugar simbólico socialmente reconhecido como feminino.

5 A dança do ventre no Brasil: aspectos artísticos

Após examinar os fatores históricos e culturais que permeiam a significação do feminino na dança do ventre, percebe-se que a generalização de um único significado acabaria por apagar as arestas das diferenças presentes no interior dessa realidade multifacetada. Assim, identifiquei vários significados atribuídos à dança do ventre a partir das diferentes funções sociais que teve em sua história, como a função 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 artístico dessa dança.

A função estética parece ter predominado na apropriação da dança do ventre pelo contexto brasileiro. O aparecimento da dança árabe no Brasil é relativamente recente⁷, sendo introduzida de modo mais sólido no início dos anos 70, por meio de apresentações realizadas em restaurantes árabes como o *Semíramis*, o *Bier Maza* e o *Porta Aberta*, todos 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 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 ventre⁸.

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 modalidade⁹. O grande público praticante e/ou espectador dessa dança, composto em sua maioria curiosamente por mulheres sem descendência árabe, tem sido também testemunhado pela multiplicação dos festivais específicos de dança do ventre aqui promovidos¹⁰. A partir desses indicadores, entende-se que no Brasil a expansão da dança do ventre tem se dado sobretudo com ênfase em seu caráter artístico. Por outro lado, não se pode desconsiderar como um aspecto relevante nesta expansão a associação que por meio da dança do ventre é aqui promovida entre o feminino e o exotismo, uma faceta do orientalismo, reforçada pela mídia¹¹. Neste contexto, é possível analisar a dança do ventre como um modo de produção estética do feminino, cujos valores, como venho insistindo, são histórica e socialmente produzidos.

⁷ 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 da dança do ventre no Brasil.

⁸ Essas informações foram extraídas do site www.khanelkhalili.com.br, em 12/10/2006.

⁹ Por exemplo: além da *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 e possuindo hoje 9 filiais, com cerca de 3000 alunas matriculadas desde o ano de 2004, segundo informação fornecida à pesquisadora pelo seu proprietário.

¹⁰ Por exemplo: *Mercado Persa*, concurso com eliminatórias regionais e final nacional (São Paulo), Conferência Internacional Luxor (São Paulo), Festival de Dança Árabe de Florianópolis-SC, Feira Harém (POA), entre outros.

¹¹ Lembremos a propósito da telenovela *O Clone* e suas inúmeras cenas de dança do ventre, um grande sucesso de audiência, escrita por Glória Perez, produzida e exibida pela Rede Globo entre 2001 e 2002 e exportada para 26 países (fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Clone).

6 Considerações Finais

A dança do ventre é uma forma de expressão cuja função social variou ao longo da história. Desenvolveu-se como parte da cultura árabe, sendo constituída a partir de seus valores. No entanto, enquanto prática social não pode ser vista de modo homogêneo e fixo: em cada tempo e lugar foram atribuídas distintas finalidades a essa dança, a partir dos diferentes contextos em que se realizava: templos, haréns, festas populares, casamentos muçulmanos, restaurantes árabes. Para além do objetivo religioso, de sedução, lúdico, de entretenimento, artístico ou de trabalho, a análise histórica demonstrou que esta é uma dança fundamentalmente constituída por uma questão de gênero.

A dança do ventre reflete em seu discurso imagético-cinético significações de gênero que constituem diferentes modos de ser mulher nas sociedades e momentos históricos analisados. Estas significações muitas vezes se ancoram no corpo e na sexualidade da mulher, aspectos evidenciados pela dança, mas, conforme analisado, sua origem é sócio-cultural, pois estes significados associam o feminino a certos lugares simbólicos: a natureza, a sacerdotisa, a odalisca, a *gawazze*, a cortesã, a esposa, a *femme fatale*, a bailarina profissional, lugares cujo sentido é forjado na relação, muitos vezes assimétrica, com o outro.

A análise mostrou que a dança do ventre não se trata de uma pura e simples expressão de um feminino universal, mas de um modo concreto de objetivação e subjetivação de sujeitos que por meio desta atividade inscrevem-se em um registro simbólico do feminino. A dança do ventre, enquanto uma atividade estética - uma atividade que de acordo com Bakhtin (2003) define-se pela produção de um objeto estético destinado à mirada do outro -, envolve necessariamente um processo de criação que, incidindo sobre o corpo, possibilita à bailarina vivenciá-lo esteticamente como um corpo feminino, recriando-se como obra de arte.

A dança do ventre é, portanto, uma forma de estetização do feminino (REIS, 2007). É um trabalho de enformação estética do feminino, que trans-forma o corpo, pois durante seu aprendizado a dançarina incorpora em seu repertório gestual uma série de movimentos a partir dos quais poderá realizar, durante sua apresentação, uma *performance* feminina. No entanto, esta performance feminina necessita do olhar contemplativo do espectador para se realizar concretamente como um objeto estético. E os significados atribuídos ao feminino a partir daí dependem da leitura que esse espectador faça sobre a dança, leitura mediada pelos valores sociais que moldam as relações de gênero em nossa sociedade e pelo seu maior ou menor

conhecimento sobre esta arte, pois antes de tudo, a dança do ventre é uma poética do feminino.

Referências

AGUIAR, N. 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.

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

BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo 2**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENCARDINI, P. **Dança do ventre: ciência e arte**. São Paulo: Textonovo, 2002.

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

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

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Grall, 1988.

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

LAGO, M. C. S. Refletindo sobre gênero a partir de textos freudianos. In: FAZENDO GÊNERO, 3: Gênero e Saúde, 1996, Florianópolis, SC. **Anais Fazendo Gênero: Seminários de Estudos sobre a Mulher**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1996, p. 171-173.

LAQUEUR, T. Inventando o Sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. LAURETIS, Teresa de. Imagenação. **Caderno de Pesquisa e Debate do Núcleo de Estudos de Gênero/UFPR**, n.2, Curitiba, p.1-79, dez. 2003.

LOBO, E. S. 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.

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

MOSCOVICI, S. **A Representação Social da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

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

REIS, A. C. **A Atividade Estética da Dança do Ventre**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis-SC, 2007.

SABBAH, F. A. **Women in the Muslim Unconscious**. Nova York: Pergammon, 1984.

SCOTT, J. Gênero, uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Sociedade**, v. 16, n. 2, p. 5-22, Porto Alegre, 1990.

SIQUEIRA, D. C. O. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas: Autores Associados, 2006.