**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA MOTRICIDADE
(PEDAGOGIA DA MOTRICIDADE HUMANA)**

**A DANÇA E O VENTRE:
APARÊNCIA CORPORAL NA CONTEMPORANEIDADE**

SANDRA APARECIDA QUEIROZ KUSSUNOKI

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências do Campus de Rio Claro, Universidade Estadual Paulista, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Ciências da Motricidade – Área Pedagogia da Motricidade Humana.

Maio - 2010

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

INSTITUTO DE BIOCIÊNCIAS

SANDRA APARECIDA QUEIROZ KUSSUNOKI

**A DANÇA E O VENTRE:
APARÊNCIA CORPORAL NA CONTEMPORANEIDADE**

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências do Campus de Rio Claro, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Ciências da Motricidade – Área de Pedagogia da Motricidade Humana.

Orientadora: Carmen Maria Aguiar

Rio Claro - SP

2010

793.3 K97d Kussunoki, Sandra Aparecida Queiroz
A dança e o ventre: aparência corporal na contemporaneidade / Sandra Aparecida Queiroz Kussunoki. - Rio Claro : [s.n.], 2010
129 f. : il., quadros, fots.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências de Rio Claro
Orientador: Carmen Maria Aguiar

1. Dança. 2. Dança do ventre. 3. Corporeidade. 4. Saúde. 5. Cultura. 6. Arte. I. Título.

SANDRA APARECIDA QUEIROZ KUSSUNOKI

**A DANÇA E O VENTRE:
APARÊNCIA CORPORAL NA CONTEMPORANEIDADE**

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências do Campus de Rio Claro, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Ciências da Motricidade – Área de Pedagogia da Motricidade Humana.

Comissão Examinadora

Carmen Maria Aguiar

Catia Mary Volp

Patrícia Dias Prado

Rio Claro, 26 de abril de 2010

*Aos meus pais
Hideo Kussunoki
e Carolina Queiroz Kussunoki
pelo apoio incondicional*

AGRADECIMENTO

Agradeço primeiramente a Deus, por permitir toda a minha trajetória a caminho da profissão de professora de dança, dançarina e educadora física.

Iniciei meus estudos em dança aos 7 anos de idade, com balé clássico, e nunca mais parei, prosseguindo com outras danças. Formei-me em Engenharia Química, pela Unicamp, em 1989 e exerci essa profissão de 1989 até 1996, quando então passei a me dedicar totalmente à dança, minha paixão, como professora e dançarina de flamenco e dança de salão, desde 1992, e de dança do ventre, desde 1997. Cursei Educação Física na UNESP, finalizando em 2006. Desde que iniciei a dança do ventre, em 1996, com 31 anos, fui percebendo em mim as alterações físicas e emocionais, e posteriormente, nas alunas, semelhante às demais professoras entrevistadas. Desse modo, foi muito gratificante realizar esse trabalho.

Agradeço à minha mãe, pela intuição de me levar às aulas de dança, desde pequena, traduzindo sua sensibilidade em revelar talentos, e a meu pai, pelo exemplo de perseverança e pelo apoio de sempre. Aos irmãos, Mônica e Hideo, ao meu cunhado, Eduardo e aos sobrinhos, Ana Carolina, Maria Eduarda e José Eduardo pelas alegrias e pela compreensão de minhas ausências.

Agradeço a todos os professores de dança de minha vida, por me inspirarem a ser a professora e dançarina que sou.

Agradeço a todos os demais professores de minha vida, por tudo.

À minha orientadora e às professoras da banca examinadora, pelas observações e sugestões que só fizeram enriquecer o trabalho, bem como ao autor do livro *Consciência e Abundância*, por suas contribuições transformadoras, um prazer conhecê-lo.

Um agradecimento especial às professoras e dançarinas do ventre Angélica Rovida, Marize Piva e Christal Kasbah por concederem seus depoimentos. Elas foram algumas de minhas professoras de dança do ventre, as duas primeiras em São Paulo, e Chris de Campinas.

Agradeço aos amigos que sempre me apóiam, em Rio Claro, Sorocaba, Mogi Mirim e Mogi Guaçu.

E finalmente, à UNESP, ao departamento de Educação Física, aos funcionários da Biblioteca da UNESP - Rio Claro, sempre gentis, e ao CNPQ, pelo apoio a essa pesquisa.

“O essencial, ‘no céu como na terra’, ao que parece, é, repito, que se obedeça por muito tempo e numa direção: daí surge com o tempo, e sempre surgiu, alguma coisa pela qual vale a pena viver na terra, como virtude, arte, música, dança, razão, espiritualidade – alguma coisa transfiguradora, refinada, louca e divina.”

(Nietzsche, 1992, p.88)

RESUMO

A dança do ventre tem sua origem em rituais religiosos pré-suméricos, e foi utilizada pelos povos da Antiguidade em diversos tipos de celebração. Como dança da fertilidade, era praticada pelas mulheres, em rituais, na época do plantio e colheita e na preparação para a gestação e o parto, entre outros. Sofreu diversas transformações pelo tempo, e atualmente é praticada quase no mundo inteiro. Até os tempos atuais, continua sendo utilizada como preparação para o parto em tribos beduínas e recentemente em aulas especiais para gestantes, no Ocidente. No Brasil, e em específico no estado de São Paulo, existe um questionamento entre os praticantes, profissionais e espectadores da dança do ventre sobre uma crença de que esta dança resulte em um abdômen maior para suas praticantes e dançarinas. Esse trabalho discorre sobre esse tema, com o objetivo de verificar a existência desta crença e questionar sua veracidade, expondo e discutindo aspectos da corporeidade na contemporaneidade através da coleta de depoimentos e fotografias de mulheres praticantes e não praticantes de dança do ventre, divididas em 5 grupos: alunas de dança do ventre, sedentárias, praticantes de outras atividades físicas, professoras de outras modalidades de dança e professoras de dança do ventre. Foram encontradas evidências sobre a existência desta crença, e a análise dos resultados indicam ser esta um mito, formado pelo paradigma da aparência corporal perfeita, a moral estética da contemporaneidade. Na discussão final, são apresentadas várias possibilidades sobre a formação dessa crença, e indicativos de sua inverdade, a partir dos resultados apresentados, de elementos específicos desta dança e do ideal corporal contemporâneo, baseado na magreza.

Palavras-chave: dança do ventre. corporeidade. saúde. cultura. arte

ABSTRACT

Belly Dance has its origin in pre sumerians religious rituals, and the ancient people used it in different kinds of celebrations. As a fertility dance, it used to be practiced by women, in rites, at the time of planting and harvest and for preparing her bodies for pregnancy and childbirth, among others. This dance suffered various modifications through the times, and nowadays it is practiced all over the world. Until now, it continues being practiced as a preparation for childbirth in Bedouins tribes and recently in special classes for pregnant women in Occident. In Brazil, mainly in São Paulo state, there is an issue about people involved with belly dance (learners, professionals and audience) which states that belly dance may cause abdomen enlargement among its dancers. This work has as objective verify the existence of this belief and its truthfulness, exposing and discussing corporeity aspects in contemporaneity over gathering declarations and photographs of women divided in five groups: belly dance learners, sedentary people, other physical activities practitioners, other dance teachers, and belly dance teachers. Evidences were found about the existence of this belief, and the results demonstrated that it is a myth, constructed by the paradigm of perfect corporal appearance, and contemporaneousness esthetic morality. In the final discussion, several possibilities about the construction of this belief are presented, and so, indications of its untruthfulness, according to the results, specific elements of this dance and the contemporaneousness corporal ideal, based on thinness.

Key words: belly dance. corporeity. health. culture. art

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Resumo sobre as respostas sobre o próprio corpo 1º e 2º itens. 100

Quadro 2 - Resumo sobre o número de intervenções cirúrgicas estéticas. 101

Quadro 3 - Lista de efeitos citados nas respostas e frequência da citação (considerando as entrevistadas dos grupos **I**, **II**, **III** e **IV**) – *caso 1* 103

Quadro 4 - Lista dos efeitos citados pelo grupo **V** e frequência de citação – *caso 2* 104

Quadro 5 - Lista dos efeitos citados em relação às alunas e frequência de citação – exclusiva do Grupo **V** 106

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Observação: todas as fotografias constantes na página 85

Fotografia 1a – Tipo físico magro (frente)

Fotografia 1b – Tipo físico magro (perfil)

Fotografia 2a – Tipo físico magro, com pouca gordura localizada no abdômen (frente)

Fotografia 2b – Tipo físico magro, com pouca gordura localizada no abdômen (perfil)

Fotografia 3a: Tipo físico um pouco gordo, com gorduras localizadas na barriga e culote (frente)

Fotografia 3b: Tipo físico um pouco gordo, com gorduras localizadas na barriga e culote (perfil)

Fotografia 4a: Tipo físico gordo (frente)

Fotografia 4b: Tipo físico gordo (perfil)

LISTA DE SIGLAS

CD :	compact disc - ou em português: disco compacto
DVD:	digital vídeo disc- ou em português: disco digital de vídeo ou disco digital versátil
MP3:	MPEG 1 Layer-3 (camada 3) – padrão de arquivos digitais de áudio estabelecido pelo Moving Pictures Experts Group, grupo de trabalho de especialistas vinculado à ISO
TV :	televisão

SUMÁRIO

	página
Introdução	12
Capítulo 1 - Dança do Ventre: um olhar histórico.....	17
1.1. Aspectos da construção histórica de uma arte.....	17
1.2. A Dança do Ventre no Brasil.....	34
1.3. Situação atual: global e local.....	38
1.4. Dança do Ventre: atividade e terapia.....	45
1.4.1. Estudos e eventos.....	45
1.4.2. Movimentação corporal específica.....	46
1.4.3. A Dança do Ventre e o Parto.....	48
Capítulo 2 – Culto ao Corpo e Contemporaneidade	51
2.1. Capitalismo pós-industrial, sociedade de consumo e mídia.	51
2.2. Saúde e Estética: a medicalização do corpo e a indústria da beleza	60
Capítulo 3 – Métodos e Resultados.....	83
3.1. Objetivo.....	83
3.2. Roteiro para entrevistas.....	83
3.3. Descrição das entrevistadas.....	84
3.4. Resultados das entrevistas.....	90
Capítulo 4 – Análise e Discussão dos Resultados.....	98
4.1. Análise Preliminar.....	98

4.2. O corpo das dançarinas, a dança e benefícios.....	106
	página
4.3. Saúde.....	107
4.4. A crença na barriga.....	108
4.5. Análise das fotos do abdômen.....	110
Considerações Finais.....	113
Referências.....	122
Fontes.....	127
Anexo 1 – Roteiro de entrevista.....	129

Introdução

Esse trabalho tem como tema a dança do ventre e a exposição da barriga - ou abdômen - de suas praticantes¹ em apresentações públicas, devido à utilização dos trajes típicos, gerando controvérsias relacionadas ao culto ao corpo. Na modernidade contemporânea, a autogestão corporal² tem culminado numa verdadeira obsessão em atingir um padrão corporal perfeito, magro, sem gorduras aparentes e definido na sua musculatura.

A dança do ventre promove diversas alterações físicas e fisiológicas em suas praticantes, aprimorando sua saúde, corrigindo a postura, melhorando funcionamento do intestino, diminuindo cólicas menstruais, fortalecendo a musculatura pélvica, aumentando a circulação sanguínea nos órgãos reprodutores e do aparelho urinário. Esteticamente, modela a cintura, reduzindo suas medidas, e psicologicamente, aumenta a auto-estima. Alguns trabalhos científicos que discorrem sobre tais alterações são citados no capítulo 1 desta pesquisa.

Apesar desta maior definição da cintura, ou seja, da ocorrência de um esculpimento do corpo da praticante desta arte, as alunas vêm para fazer a aula com um questionamento: “a dança do ventre dá barriga?”. Existe um verdadeiro mito, uma lenda em torno desta crença de que a dança do ventre cria uma barriga para quem a pratica.

Esta questão é de conhecimento de todas as professoras de dança do ventre no Brasil, inclusive desta pesquisadora, que é também professora e dançarina de dança do ventre. Os sites das escolas de referência deste tipo de dança no país normalmente possuem um link, esclarecendo sobre o questionamento envolvendo este mito da geração de uma barriga com a prática da dança do ventre, listados nas referências.

Em função da observação da alta frequência na qual aparece esse questionamento em relação a esta modalidade de dança, este trabalho visa identificar a ocorrência dessa crença e questionar sua veracidade, apresentando uma discussão em torno da temática do culto ao corpo na modernidade tardia.

¹ Dentro da dança árabe existem danças masculinas e femininas, mas a dança do ventre é uma dança essencialmente feminina, praticada majoritariamente por mulheres. No Brasil, existem raríssimos casos de homens que a praticam e realizam apresentações.

² Essa autogestão corporal é na maioria dos casos totalmente alienada, processo detalhado no capítulo 2.

Dados existentes sobre intervenções cirúrgicas nos corpos contemporâneos visando à obtenção de um corpo mais próximo do padrão estético tais como lipoaspiração, próteses de silicone, entre outras, comprovam essa busca obsessiva pelo ideal de perfeição, que é baseado principalmente na magreza, e explicitam a centralidade do culto ao corpo na pós-modernidade.

O Brasil é líder do ranking mundial de cirurgias plásticas para fins estéticos, e este mercado mostra-se em franca ascensão, passando de 100 mil cirurgias realizadas em 1994 para 350 mil em 2000, por informações da Assessoria de Imprensa da Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica. As cirurgias mais realizadas em corpos de mulheres são as de mama e abdômen.

No site da Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica, constam informações de uma pesquisa realizada em 2008, que traz o resultado de que 73% das cirurgias plásticas realizadas são estéticas. Em 2008, foram realizadas 459 mil cirurgias plásticas com fins estéticos, sendo que 88% destas em corpos de mulheres. As cirurgias mais realizadas continuam sendo as de abdômen, totalizando 35% dos resultados, e na seqüência, as de mama, com 32%.

Com base nessas informações sobre a realidade das correções estéticas, nas observações realizadas em 13 anos de aulas de dança do ventre dessa pesquisadora e nos dados coletados para a atual pesquisa, a hipótese é a de que a maior parte das mulheres possui uma gordura localizada e indesejada no abdômen. No entanto, poucas expõem suas barrigas em público, com exceção para a situação de estar na praia ou piscina. As mulheres que exibem seu abdômen publicamente na mídia são as celebridades, artistas ou modelos, com os corpos preparados para serem exibidos, ou seja, magros, sem excesso de gorduras, lipoaspirados, e que normalmente seguem uma gestão corporal que pode incluir dietas, atividade física, intervenções cirúrgicas, tratamentos estéticos. No caso de exibição de fotos publicadas em revistas, os corpos das mulheres são submetidos a correções por meio de softwares específicos, e atualmente, este procedimento é de conhecimento público. Parte da hipótese é a de que uma minoria não possui gorduras localizadas no abdômen, sendo que a estas é permitido exibir seus corpos perfeitos em qualquer lugar, pelo senso estético e crítico da massa contemporânea.

Em apresentações de dança, muitas vezes são exibidas várias

modalidades em um mesmo evento, acontecimento comum nos festivais de dança no país. Abordando o caso de mulheres nessas apresentações, as dançarinas ou bailarinas de outras modalidades de dança utilizam “collants” (grande parte das apresentações de balé clássico, balé moderno, jazz), calças e blusas ou macacões (no contemporâneo, por exemplo), vestidos para a dança de salão, diferentemente das duas peças que expõem o abdômen na dança do ventre. Não significa sempre que as outras dançarinas não possuam nenhuma gordura em suas barrigas, elas podem possuir ou não, mas, de qualquer maneira, não vai aparecer.

A platéia, principalmente a feminina, costuma fazer as observações em relação ao corpo das dançarinas do ventre, que todas possuem uma “barriguinha”, até as mais magras, que deve ser da dança, etc. Dentro da hipótese, se as mulheres que estão assistindo, concordassem em vestir as roupas típicas e se exhibir, a maior parte delas também devem apresentar no mínimo uma “barriguinha”, salvo raríssimas exceções.

A coação para a obtenção deste corpo e abdômen perfeito é muito forte, e não raro ocorre o caso do indivíduo que se submete a uma dieta alimentar rigorosa e a um programa de atividade física, e mesmo assim não consegue atingir seu ideal, sempre sobra aquela “gordurinha” que não quer sair. Desta forma, o número de cirurgias plásticas para a retirada de gorduras no abdômen cresce a cada ano, fato que vem ao encontro com a pressa institucionalizada do modo de vida contemporâneo. Todos preferem resultados imediatos, em diversas áreas da vida cotidiana, assim como todos também querem ser felizes já, e de preferência, sempre.

O senso crítico estético atual - uma verdadeira moral dos costumes estabelecida - faz continuamente a exigência aos indivíduos pós-modernos que primeiramente possuam um corpo perfeito para depois obter permissão para exibi-lo. É como se o sujeito que exhiba seu corpo fora de forma necessitasse pedir desculpas como se estivesse faltando com uma obediência a uma norma ou regra de conduta.

Essa pesquisa tem como objetivo dirigir uma luz para esses comportamentos obsessivos em relação aos cuidados com o corpo, e principalmente para o desejo de possuir um corpo perfeito, ideal da contemporaneidade, magro, rígido, de pele uniforme, cabelos brilhantes, sorrisos mais brancos, etc., abordando este caso sobre dança do ventre – a crença do aumento da barriga com sua prática – que em

hipótese é um preconceito gerado a partir desta visão contemporânea da realidade, e do comportamento de cultivar o corpo, que inclui os receios em perder a forma, ou em ficar ainda mais longe do ideal de perfeição.

O referencial teórico deste trabalho está dividido em Capítulo 1: “Dança do Ventre: um olhar histórico” e Capítulo 2: “Culto ao corpo e contemporaneidade”. O Capítulo 1 aborda a origem da dança do ventre e suas alterações ao longo dos séculos, até chegar às atuais significações de sua prática e exposições públicas. Apresenta também o início desta dança no Brasil, suas transformações e situação atual, abordando trabalhos que relacionam a prática da dança do ventre com alterações corporais na forma de benefícios para a saúde e estéticos. O Capítulo 2 traz aspectos da formação da sociedade pós-moderna, o modo de produção do capitalismo pós-industrial, a formação dos cidadãos consumidores, as transformações da moda e as implicações de todo esse contexto nos cuidados e na utilização dos corpos, pela sociedade e para a produtividade. São abordadas também as sociopatologias geradas pelo comportamento induzido ao narcisismo corporal. Este narcisismo contemporâneo é incentivado pela mídia e pelo mercado capitalista pós-industrial, que promove o consumismo através da adoção de um estilo de vida pelos consumidores, e esse estilo passa obrigatoriamente, na contemporaneidade, pelos cuidados e pela forma do corpo do indivíduo pós-moderno.

Apesar de esta pesquisa ter sido realizada somente com mulheres e da prática da Dança do Ventre ser majoritariamente uma atividade feminina, no capítulo 2 são mencionados estudos e teorias de autores que discorrem sobre a contemporaneidade e comportamentos de ambos os gêneros. Desta forma, é traçado um retrato do comportamento contemporâneo atual, no qual estão inseridos todos os indivíduos, evidenciando o contexto social no qual essa pesquisa é realizada. A partir disso, o comportamento específico das mulheres em relação à dança do ventre e ao culto ao corpo é abordado, na análise das respostas às entrevistas, no Capítulo 4 e nas considerações finais. Os resultados da pesquisa estão relatados no Capítulo 3.

Para a população desta pesquisa, foram selecionados cinco grupos de mulheres adultas para as entrevistas sobre a prática de dança do ventre e opiniões sobre o corpo das dançarinas e sobre o seu próprio corpo, cada grupo com cinco

mulheres entrevistadas. O primeiro grupo composto por mulheres que praticam aulas de dança do ventre, o segundo grupo, por mulheres sedentárias, o terceiro grupo, por mulheres que praticam outros tipos de atividade física, o quarto grupo por professoras de outras modalidades de dança, e um quinto grupo de professoras de dança do ventre.

Todas as entrevistadas são do estado de São Paulo, divididas entre as cidades de Campinas, Mogi Mirim, Rio Claro, Limeira e São Paulo (capital). O estado de São Paulo é o que abrigou maior número de imigrantes árabes, de tal forma que a maior parte das mulheres residentes nele já assistiu alguma apresentação de dança do ventre, e é possível encontrar várias que já praticaram essa atividade. Foram selecionadas mulheres adultas, e que consentissem que seu abdômen fosse fotografado, o que muitas vezes foi negado nas abordagens.

Como instrumentos de coleta de dados, foram realizadas entrevistas e fotografias das mulheres selecionadas.

As entrevistas tiveram como tema principal a dança do ventre, o corpo das dançarinas e o próprio corpo das participantes da pesquisa. Foi utilizado um gravador tipo MP3 para salvar as respostas às perguntas contidas nas entrevistas que posteriormente foram transcritas.

As fotografias foram feitas focalizando a parte abdominal das entrevistadas, de frente e de perfil.

Capítulo 1

Dança do Ventre: um olhar histórico

1.1. Aspectos da construção histórica de uma arte

A dança³ é considerada a mais antiga das artes, pois o ser humano se expressou primeiramente pela linguagem do corpo e depois pela fala e escrita. As civilizações e os povos antigos utilizaram a dança em quase todos os fatos importantes de sua época e cultura, como em oferendas de sacrifícios, rituais religiosos e/ou culturais, festas relacionadas ao nascimento de crianças, à circuncisão, aos funerais, à guerra, às doenças, à semeadura e à colheita, estas duas últimas relacionadas à agricultura, ou seja, ao modo de produção da Antiguidade. (GARAUDY, 1980; MOHAMED, 1995).

A dança era um ofício respeitado por toda casta sacerdotal e honrado pelas tradições culturais e religiosas, e sempre com estreitos vínculos com a música, assim como com o canto. Utilizavam-se instrumentos de percussão para reforçar os movimentos da dança os quais foram indispensáveis desde as origens da dança até a atualidade (MOHAMED, 1995).

No vale do Nilo, na Antiguidade, a dança era uma forma de expressar alegria que estava sempre presente nas festas e comemorações. Por exemplo, quando se realizava a colheita, eram preparados rituais com dança, como ação de graças. (MOHAMED, 1995; WALTARI, 2002).

A dança do ventre é a primeira dança feminina de que se tem registro, conforme imagens verificadas em desenhos encontrados nas cavernas pré-históricas. Outras danças, relacionadas à sobrevivência (caça, chuva), eram realizadas por homens, de acordo outros registros. Nas imagens nas quais aparecem apenas mulheres dançando, os desenhos destacam o ventre, indicando a

³ Nos três primeiros parágrafos o termo dança refere-se à dança de uma forma geral, existente em outras manifestações de movimentação corporal na Antiguidade, e não especificamente a dança do ventre.

existência de uma movimentação específica executada na região do abdômen (ALLI, [199?]).

Segundo Penna (1993), a dança do ventre tem sua origem em um ritual sagrado relacionado à fertilização da terra e das mulheres, realizado antes da civilização dos sumérios, a mais antiga civilização historicamente reconhecida. Naquela época, as criaturas existentes no mundo eram consideradas filhos da Deusa, e as mulheres dançavam em ritos nos quais intencionavam receber a força da Grande Mãe. Estas danças primitivas foram desenvolvidas pelos pré-sumérios, na região da Mesopotâmia, aproximadamente há dez mil anos. Esta região é considerada o berço da civilização por historiadores.

Os sumérios também reverenciavam a Grande Mãe, e a chegada desse povo a essa mesma região data de 3.500 anos a.C.. Seus rituais eram liderados por sacerdotisas, que dançavam com movimentos semelhantes aos da dança do ventre. Achados arqueológicos indicam que os locais considerados sagrados eram pontos de reunião daqueles habitantes, nos quais o nascimento e a morte eram celebrados com dança, além de outras manifestações ritualísticas. Incluíam-se os partos entre os acontecimentos nestes locais. Pela crença das mulheres, a Deusa as protegeria na hora de dar à luz. Frequentemente o ato de parir custava a vida da mãe, numa época sem tecnologia hospitalar ou medicamentos⁴, como os antibióticos potentes atuais, produzidos em laboratório. Estes povos utilizavam recursos como defumações e ervas, e as invocações religiosas. Com confiança na Deusa, as mulheres se preparavam psicologicamente, e através da fé poderia resistir melhor tanto à gestação como ao parto. Conseguiram muito desta preparação concreta e física, pela prática da dança em oferenda à Mãe Sagrada, pois através da dança fortaleciam abdômen e pernas, e treinavam a respiração e movimentos ondulatórios da musculatura do baixo ventre. Naquela realidade, dançar, cantar e rezar era uma só atividade. A figura da Deusa era representada por uma mulher de seios fartos e quadris largos, símbolo do corpo da mulher ideal, significando que muitos filhos poderiam vir a nascer dali, sem complicações (PENNA, 1993; PERERA, 1985; GADON, 1989).

Os movimentos ondulatórios, de contração e de vibração podiam atenuar

⁴ Muitos dos recursos da medicina antiga eram eficazes, mas em alguns casos não agiam tão rapidamente, comparando-os aos atuais.

dores de cólicas menstruais e preparar músculos específicos para a sustentação da gestação e para o auxílio na condução do parto (WALDROP, 2002).

A vida na antiga Mesopotâmia era marcada pelas cheias e vazantes dos rios Tigre e Eufrates, que ditavam as estações de plantio e de colheita. Nessas duas fases, as mais notáveis do calendário sumério, aconteciam festas populares, sendo que no momento da sementeira, as pessoas acasalavam-se no sulco da terra arada, na espera que o Céu fizesse o mesmo com a Terra, fecundando-a. Homens e mulheres clamavam os favores generosos da deusa, em rituais, nos quais se incluía a dança, denominada dança da fertilidade. A Terra, a “Grande Mãe”, cujos frutos eram a generosidade na colheita, propiciava a reverência à “mulher –boa –paridora” (PENNA, 1993).

Para os antigos egípcios, a nudez tinha um significado religioso, pois para propiciar a colheita, havia um ritual de dança executado por uma bailarina nua e virgem. Algumas vezes as bailarinas dançavam cobertas por umas pequenas capas. Existiam danças para a caça, para as mães, enfim, as coreografias contavam histórias relacionadas aos seus personagens. Nos rituais de matrimônio ou funerais algumas vezes eram executadas coreografias com espadas para demonstrar o domínio de armas, com a intenção de proteger o noivo ou o defunto das más intenções de seus inimigos (WALTARI, 2002; MOHAMED, 1995).

A dança era, no antigo Egito, uma das obrigações para com os deuses, juntamente com a música e o incenso, conforme se menciona nas anotações do médico Ani. (WALTARI, 2002; PENNA, 1993; MOHAMED, 1995).

Mohamed (1995) explica que optou por utilizar a expressão “Dança do Ventre” para tratar esta dança com o intuito de esclarecer que é a “dança árabe para mulheres” e que tal expressão lhe caía melhor que “dança árabe” ou “dança oriental árabe”, pois esta dança possui elementos de diversas outras culturas como a faraônica, a fenícia, a núbia, a turca, ou a bereber. Ele cita isso porque atualmente existe uma polêmica sobre a expressão “dança do ventre” principalmente entre as bailarinas de tradição árabe que não julgam justo ser valorizada apenas uma parte do corpo, o que pode acabar resultando numa visão simplista desta dança que movimentava o corpo inteiro, valorizando mãos e braços, bem como movimentos extremamente voluptuosos de cabeça com o cabelo como elemento principal, por isso também a razão dos cabelos compridos. Esta vertente costuma adotar a

expressão “dança árabe” ou “dança árabe oriental” ou ainda “dança do leste” (SHARKEY, 2002).

La Regina (1998) indica que a nomenclatura mais adequada, e que é inclusive utilizada nos países árabes, é “dança do oriente”. No entanto, para uma clareza maior sobre qual dança tratamos, visto que o Oriente é composto de outros países com suas danças típicas, na comunidade científica utilizamos a expressão “dança do ventre”, ou “belly dance”, em inglês.

Ao longo da história, a dança do ventre, que varia seu estilo de um país para outro, seguiu um processo evolutivo através dos séculos, que se desenrolou em dois tipos de cenários: o culto e o popular, o palácio e a rua. De qualquer forma a dança do ventre pode ser considerada a dança clássica do mundo árabe.

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

Estas grandes dançarinas costumam se apresentar juntamente com orquestras clássicas árabes, em aparições públicas, em praças, nas datas comemorativas, patrocinadas pelo Estado, ou mesmo com outras orquestras particulares em teatros e restaurantes de primeira classe. São extremamente populares, alcançando uma posição equivalente a de artistas de grandes redes de TV de cada país, talvez até mesmo acima destes, pois que são consideradas, algumas vezes, divinas, verdadeiras deusas. Neste ponto, encontra-se aquele paralelo de palácio e rua, pois ou as dançarinas são estas artistas grandiosas, ou são prostitutas que dançam em alguns médios e pequenos restaurantes turísticos. Normalmente, os turistas estrangeiros costumam assistir a estas dançarinas prostitutas, e não às mais reconhecidas pelo público local por sua habilidade e

talento artístico, estudiosas que dançam com as orquestras, para as quais são necessários testes rigorosos de ritmos árabes. Portanto, muitos turistas acabam por não assistir o espetáculo clássico da dança do ventre, com o acompanhamento de uma orquestra árabe, composta de violinos, alaúde, acordeom e instrumentos percussivos. Estes espetáculos ocorrem em datas programadas, e muitas vezes podem não estar disponíveis na época que o turista esteja no local. São acessíveis a todas as classes sociais nesses países, como Egito e Líbano, muitas vezes exibidos em locais públicos, gratuitos, ou em transmissão por TV aberta, de tal forma que o público local tem acesso, conhece a arte e elege suas dançarinas preferidas. Sabem reconhecer uma boa dançarina quando a encontram, mesmo que essa não seja famosa, diferentemente dos turistas.

De acordo com Mohamed (1995), alguns traços de elementos que podem ser considerados antecessores da dança do ventre encontram-se em pinturas e esculturas do Egito faraônico. Desta época, na qual a dança era uma prática sagrada, até os dias de hoje, seu caráter se modificou muito. No Egito faraônico, a dança era uma prática das sacerdotisas, nos interiores dos templos, ou exibida apenas nos eventos oficiais. Após a invasão árabe, passou a ser exibida também na forma de entretenimento para convidados nos palácios. Ao fim do califato em 1258 e com a radicalização do Islamismo, entrou numa época de declínio. Ainda no Egito, por volta do século XVI a dança começou a ser executada em locais de prostituição. Com a sua divulgação e prática mundiais, em todos os países aonde é praticada existe a ocorrência de dança do ventre nestes locais, sendo que para essas apresentações não se fazem necessárias as suas formas técnica e artística. Ou seja, ocorre com frequência da apresentação de dança ser apenas um anúncio, e lá encontrarmos uma mulher com roupas típicas árabes, que serão retiradas durante a apresentação de uma movimentação corporal, ou não, mas de qualquer forma não há um compromisso nem cultural, nem com a técnica da dança nestes locais de prostituição.

Na atualidade, em sua prática artística e cultural, o estilo egípcio da dança do ventre é o mais conhecido e nele se mesclam movimentos suaves e lentos com enérgicos e rápidos. É largamente executada a sua dança do bastão, sendo esta, inclusive, disciplina em escolas de ensino equivalente ao nosso fundamental, e também danças com movimentos repetitivos como o dos movimentos com a cabeça,

à direita e à esquerda, e para frente e para trás, de tal forma que os cabelos desenham formas no ar, com uma movimentação enérgica e veloz. Por isso, também, a característica de dançarinas manterem seus cabelos compridos, não sendo somente uma questão estética, mas um elemento atuante e realmente necessário nesta dança. No Líbano o ritmo é muito mais alegre e dinâmico, e as dançarinas costumam dançar com sapatos de salto alto. Na Turquia, por influência sufí, possui características mais espirituais, com predominância de movimentos de braços e de ombros.

Sharkey (2002) narra que nas aldeias beduínas, as mulheres têm por costume dançar com vestidos longos, de seda, bordados com contas, lantejoulas, e pequenas moedas. Levam um grande lenço amarrado no quadril para acentuar seus movimentos, valorizando-os. Todas elas dançam descalças.

Em sua descrição sobre a cultura corporal da mulher beduína, Sharkey (2002) explica que o corpo destas mulheres é solto, porque trabalha na roça, lava a roupa no rio, alonga o corpo e flexiona as pernas, até mesmo para comer, fazendo as refeições sentadas ao chão, como é próprio da cultura de seu povo. Dá a luz na mata, e lá mesmo, corta o cordão umbilical; são mulheres ensinadas a serem fortes. Dançam naturalmente, sem nenhuma técnica ou regra rígida.

O cenário das danças árabes contempla diversas danças típicas, masculinas e femininas, incluindo a dança do ventre. A prática de danças próprias do universo masculino é incentivada para os homens, sendo que a maioria deles sabe executar pelo menos alguns passos. Na dança do ventre, como é denominada no Ocidente, a atuação deles é limitada, sendo inclusive proibida em alguns países árabes. Existe uma história pictórica que ocorreu na Turquia sobre os dançarinos homens. Houve um tempo, durante o império Otomano, entre os séculos XVII e XVIII, na qual a dança das mulheres foi proibida, sendo permitida somente dentro dos haréns, entre elas mesmas, guardadas pelos eunucos. Nessa época, o sultão permitia somente que homens dançassem em público, e estes utilizavam roupas semelhantes às das dançarinas e algumas vezes cobertos com véus nos rostos. Para isso foram criadas companhias de artistas, músicos e dançarinos denominadas kol. Os dançarinos eram köçek. Um köçek era treinado desde a idade de 8 anos, e após 6 anos de estudo em dança e música, iniciava sua carreira. O auge dessas companhias se deu por volta de 1650. Dançavam até 25 ou 30 anos, e eram escolhidos os que fossem

considerados mais bonitos. As apresentações ocorriam em celebrações de casamento e festas variadas, e muitas vezes na presença do sultão. As danças eram sensuais e provocantes, e em relatos históricos, consta que algumas vezes a platéia perdia o controle gritando e agarrando os dançarinos. Poesias com relatos apaixonados por köçeks foram escritas, inclusive por visitantes estrangeiros masculinos. No início do século XVIII, alguns köçeks tornaram-se muito famosos, e suas apresentações eram caríssimas, seus nomes ficaram registrados.

Esta prática e companhias foram banidas oficialmente em 1856, na era de Mahmut II, o que forçou os köçek a emigrarem para outros países, como o Egito.

Atualmente, raros homens praticam e realizam apresentações de dança do ventre, sendo que alguns se destacam. Nomes como Amir Thaleb, Tito Seif, Yousry Sharif, Asi Haskal, entre outros, representam a arte masculina dentro dessa dança, ministrando workshops pelo mundo, normalmente para platéias femininas de alunas. A maioria destes utiliza túnicas e pequenos chapéus como traje de apresentação. Ao redor do mundo, alguns dançarinos utilizam roupas semelhantes aos dos antigos köçeks, um tipo de colete, normalmente de tecido brilhante e bordado e calças bufantes, com elásticos nos tornozelos, e um cinto com moedas ou franjas nos quadris, além de muita maquiagem no rosto.

A dança do ventre, atualmente, é praticada em todos os países árabes, com grande predominância de mulheres em sua prática, sendo que em cada país esta possui uma singularidade, presente tanto nos tipos de passos e técnicas da dança, como nos instrumentos, ritmos, indumentárias ou nos tipos de músicas utilizados (LA REGINA, 1998).

Apesar de sua origem remota, e de ser uma dança folclórica, formada na cultura tradicional e transmitida por gerações, a dança do ventre iniciou uma nova trajetória histórica após a imigração de dançarinas para as Américas e Europa. Ela passou a se envolver em espetáculos grandiosos, como as gravações de cinema, entre outros, de tal forma que o trabalho de outros profissionais das artes tais como bailarinas de balé clássico e moderno, coreógrafas, figurinistas, cenógrafos e diretores de artes trouxeram transformações que foram sendo incorporadas à sua forma anterior. A partir desses eventos, sua característica original de prática de improvisação e espontaneidade deu lugar a um elaborado trabalho de produção, com muito planejamento e ensaios exaustivos. Esta tendência foi transferida de volta

aos países de origem, de tal forma que grandiosos festivais são realizados no Egito, Líbano e Turquia, desde a segunda metade do século XX.

Vários acessórios podem ser utilizados nas apresentações de dança do ventre, na atualidade. Os mais comuns são:

1. Véu

Representa o mistério, o feminino que se entreabre. Cobre o corpo da dançarina. É muito utilizado na entrada da dança, onde a dançarina entra como se estivesse escondida, e aos poucos vai deixando abrir ou cair o véu. É muito conhecida a dança dos sete véus, que na passagem bíblica Salomé dançou. Pode ser utilizado apenas um na dança, algumas vezes dois ou três. Quanto mais véus, maior a dificuldade da coreografia, pois os véus deverão estar todos de alguma forma encaixados na roupa da dançarina, e esta deverá memorizar e treinar para conseguir resgatar sempre as pontas certas do véu que quer retirar. Normalmente utilizam véus coloridos, de cores diferentes, para realçar a dança. É um dos primeiros acessórios que se aprende a utilizar nas aulas de dança do ventre.

2. Bastão ou Bengala

Dança folclórica egípcia, é dançada também por homens. Representa o homem do deserto, com seu bastão como se fosse uma arma para se defender. Pode-se utilizar um ou dois bastões por dançarina (o) em cada dança. Os passos, no caso das mulheres, são os mesmos da dança do ventre, porém existem manobras a serem executadas como bastão ou bengala, principalmente de giros, nas laterais do corpo e também por cima da cabeça, em forma de oito na frente do corpo. É interessante utilizar o bastão batendo no chão para marcar o tempo da música. Em algumas coreografias as (os) dançarinas (os) trocam de bastão durante a dança, como no caso de alguns elementos da ginástica rítmica. Deve-se escolher uma música com o ritmo Said para dançar com bastão ou bengala. Na versão masculina essa dança é denominada Tahtib, não sendo considerada dança do ventre, pois os dançarinos não executam os mesmos passos das dançarinas. Eles realizam mais flexões e saltos, e também troca de bastões, simulação de embates, movimentos mais agressivos.

3. Pandeiro

É utilizado pela dançarina em músicas alegres, muito ritmadas. Deve ser montada uma coreografia de forma a fazer soar o pandeiro em alguns tempos mais fortes da música. O pandeiro pode ser percutido com as mãos ou em alguma parte do corpo, como quadris, ombros ou mesmo na cabeça.

4. Velas

Pode-se utilizar uma ou duas velas, dispostas em taças de vidro, de tal forma que a chama fique protegida dentro das taças. As coreografias são montadas com a dançarina segurando cada taça em uma mão, e vai combinando movimentos do corpo com braços e mãos. Esse tipo de apresentação deve ser feita no escuro, para que apareça o efeito das chamas das velas.

5. Punhal

A dançarina deve entrar para dançar como punhal de preferência de alguma forma pendurado no corpo, como em um cinto, e então executar movimentos dentro de sua dança/coreografia de modo a retirá-lo do cinto e combinar movimentos de golpes com passos de dança. Utilizam-se músicas mais rápidas para combinar com a agressividade do acessório.

6. Castiçal

O castiçal é montado sobre uma armação de metal ovalada que é fixada na cabeça da dançarina, como se fosse um capacete. A maior parte desse tipo de castiçal contém três ou quatro andares de velas, dispostas em forma circular, e terminando no último andar com uma vela. Todas as velas deverão ser acesas na hora da apresentação, antes da entrada da dançarina. Deve-se escolher uma música lenta, para que os movimentos sejam suaves e que as velas mantenham-se acesas. O ambiente para a apresentação deve estar escuro.

7. Espada

Acessório de metal, contendo uma alça, e a parte da faca é em forma de curva. Normalmente é confeccionada em bronze, e sua lâmina não é afiada. Dançada em músicas lentas ou rápidas. É um número que mistura dança e

equilíbrio. Nas coreografias a espada pode ser equilibrada na cabeça, nas mãos, nos quadris e sobre o peito. Apresentação de grande efeito para o público.

8. Snujs

São dois conjuntos de címbalos de metal, como se fossem pequenos pratos. São colocados nos dedos polegar e médio de cada mão, e devem ser percutidos de forma a acompanhar o ritmo da música tocada. Um dos acessórios mais difíceis para o aprendizado com a dança, pois o corpo deverá estar evidenciando uma parte do ritmo da música e cada mão acompanha uma parte do ritmo base da música escolhida. Pode ser também utilizada por um dos músicos, em alguns casos, fazendo parte da percussão.

9. Jarro

A dança com jarro nasceu com os beduínos do deserto. Representa a água, a vida. O traje para essa dança é um vestido um pouco largo, e um xale amarrado nos quadris, normalmente sem bordados, para representar as mulheres beduínas, em seus afazeres diários, indo buscar água. Nas coreografias, a dançarina executa movimentos com o jarro e vai colocando-o na cabeça, no ombro, ou ainda nos quadris e joelhos, com a ajuda das mãos, em movimentos graciosos. Costuma-se escolher uma música alegre.

A dançarina pode optar em dançar com ou sem acessório. Em casos específicos, como em músicas clássicas, muitas dançarinas não utilizam acessórios, para demonstrar sua habilidade em interpretar a música e suas nuances apenas com o próprio corpo.

Em números denominados “solo de derbake”, nos quais a dançarina acompanha o percussionista que toca o instrumento de percussão derbake, também não se utiliza acessório, para que a dançarina fique livre para movimentar-se a cada batida do derbakista. Este número costuma ser o ápice de uma apresentação de dança do ventre, aquela parte mais esperada do show. É um número muito vibrante, de percussão pura, onde ambos, dançarina e percussionista demonstram criatividade e agilidade de movimentos.

Nas apresentações com música ao vivo nota-se a interação da dançarina com os músicos, principalmente nesse momento de solo de percussão. Também, em conjuntos onde existe um cantor, ocorrem momentos de interação musical e de expressão de sentimentos sobre a canção, entre o cantor e a dançarina.

As dançarinas denominadas “baladi”, são as que dançam de improviso, expressando toda a sua emoção, sem preocupação em executar movimentos com muita técnica, mas ainda assim com arte. As primeiras dançarinas batizadas como “baladi” foram mulheres migrantes do campo para o Cairo, no início do século XX, que em busca de melhores condições de vida, iniciaram-se em apresentações de dança. Dançavam uma dança mais simples, porém com muito sentimento e alegria, da forma como elas haviam aprendido. Inauguraram uma dança folclórica urbanizada, não sendo mais como anteriormente, com dança e músicas extremamente tribais. Agregaram mais instrumentos, como o acordeom e o saxofone, entre outros. Essas dançarinas e suas gerações posteriores mantêm o orgulho de serem “baladi”, de suas raízes, de seu lugar e de seu povo.

Essa dança tem sido incorporada nos palcos, e atualmente, são ministrados cursos sobre dança baladi, que seria também algo como uma dança mais contida, com menor número de passos, porém com alma e descontração. As dançarinas que possuem essa característica na atualidade são muito valorizadas, mesmo que isto tenha sido atingido com estudos, não proveniente de sua origem. O músico egípcio Hossam Ramzy⁵ admira as dançarinas baladi, diz que o melhor baladi é o que as egípcias dançam para seus maridos na privacidade (RAMZY, 1996).

Algumas dançarinas profissionais atuais são consideradas baladi, como Fifi Abdo, dançarina egípcia consagrada, e até mesmo a brasileira Soraia Zayed, que conseguiu captar o estilo original da dança, através de seus estudos, prática e

⁵ Hossam Ramzy é um dos derbakistas mais conhecidos e ativos no mundo, tendo acompanhado a turnê internacional do CD No Quarter, de Robert Plant e Jimmy Page, músicos da extinta banda de rock Led Zeppelin, na qual fazia o solo de derbake dentro de uma das músicas e liderava os músicos árabes do show. Fez diversas participações especiais com outros músicos internacionais, e também possui seu próprio estúdio de gravação. Durante a turnê do No Quarter, em 1995, veio a São Paulo, e os três músicos citados decidiram procurar um show de dança do ventre, para assistir. Foi-lhes indicada a casa de chá Khan el Khalili, e eles foram até lá. O proprietário da casa de chá, Jorge Sabongi, conta essa história em seu site. Hossam foi convidado a ministrar um workshop nessa casa, onde também haviam cursos de dança do ventre, e conheceu Serena, uma dançarina paulistana profissional que lá trabalhava, e acabou se casando com ela. Ela aparece na capa de um de seus CD's, o Gamaal Rawhany. Neste CD, Hossam gravou uma composição sua intitulada “From Cairo to São Paulo”. Mais sobre ele ao final desse capítulo.

talento pessoal. Hossam Ramzy, em seu site oficial cita Lucy e Nagwa Fouad como as suas dançarinas baladi preferidas.

Outra dança típica é a denominada Melaya-Laf. Teve sua origem nos subúrbios do Cairo e de Alexandria. É dançada com um vestido justo, um chaddor, que é um lenço que cobre o rosto, do nariz para baixo, deixando os olhos descobertos - para esta dança o chaddor é de crochê, de pontos abertos, apenas simulando esconder o rosto. É usado também um lenço preto retangular grande, que pode cobrir o corpo, de tecido grosso, não transparente. Este lenço grande preto é o Melaya, utilizado tradicionalmente quando a mulher saía de casa. Laf significa enrolar ou “ao vento”. Nesta dança, a dançarina faz movimentos com o véu cobrindo e descobrindo partes do corpo, e enrolando o lenço de diversas maneiras. A dançarina tem que ter habilidade para manusear bem este lenço. Na boca levam uma goma de mascar, e mascam displicentemente durante a dança, representando uma moça do povo. A música escolhida é sempre muito alegre, e a dançarina tem que ser muito expressiva, manusear o lenço preto com charme e graça e sorrir lançando olhares marotos para os lados e para o público. Essa dança atualmente faz parte do repertório de cursos de aperfeiçoamento em dança do ventre, e é difícil captar a expressão adequada para a sua apresentação. A dançarina tem que ser muito charmosa e carismática, ser levemente ousada, exagerando na movimentação, expressando descontração, porém sem cair na vulgaridade.

Originalmente, a dançarina sempre se apresentava descalça. No entanto, desde que surgiram os grandes espetáculos de dança do ventre no Egito e Líbano, as dançarinas desses países costumam apresentar-se de sapatos de saltos altos, talvez para demonstrar a ascensão social dessa dança que se originou do povo. Poucas dançarinas nesses países ainda preferem dançar descalças. Dina, uma das mais famosas e reconhecidas dançarinas egípcias atuais, normalmente inicia o show com sapatos e depois os retira, dançando a maior parte no palco descalça.

Os ritmos musicais árabes são bem diferentes um do outro, o mais popular é o ritmo denominado baladi, que toca na maior parte das músicas mais populares. É um ritmo básico, que tanto as professoras de dança quanto os professores de percussão utilizam para o início da aprendizagem. É muito utilizado nas

apresentações das alunas, e o público muitas vezes tem a impressão de ser uma música repetitiva, pois quase todas as apresentações são realizadas nesse ritmo.

Ritmos musicais são seqüências de intervalo de tempo combinados, que se repetem compasso a compasso da música. Os ritmos árabes mais utilizados para dançar são: Baladi, Whada Wo Noz, Malfuf, Ayubi, Soudi (Khaleege), Said, Tschiffititilli, Rush, Masmudi, Maqsoum, Fallahi, Zaar, Karachi, Elzaffa, Samaai.

A música clássica para dança do ventre normalmente alterna ritmos, como se fosse dividida em movimentos, ora fica mais lenta, ora mais rápida, em ritmos variados; tem a hora do solo de derbake, que seria o ápice, e daí retorna ao tema principal. Também são ensaiados ritmos para entrada e saída da dançarina.

Uma peculiaridade está na capa dos discos e CD's da maioria das orquestras árabes. As formações de conjuntos e orquestra de música clássica árabe, normalmente se originam para acompanhar uma dançarina, também de formação musical clássica árabe. Na capa do CD (ou disco de vinil, anteriormente) vem estampada a foto da dançarina e seu nome, tal como se fosse um cantor aqui no Ocidente. Algumas vezes aparece o nome da dançarina e do solista de percussão do instrumento derbake, o derbakista. Então vem escrito, por exemplo, "Amany and Bassem Yazbek", sendo Amany, uma dançarina libanesa, e Bassem Yazbek, o derbakista. A maior parte das vezes está escrito somente o nome da dançarina.

Quando se quer encontrar um CD em uma loja específica de CD's árabes diz-se "quero o CD da Nadia Gamal", por exemplo. É o nome dela que está em destaque na capa, eles batizam o CD com o nome da dançarina, pois aquelas composições foram gravadas para ela dançar. Na realidade, a dançarina participa ativamente na hora da decisão sobre a seqüência de arranjos nas músicas, bem como dá o tom de seu andamento, se deve ser tocada mais lentamente ou mais rapidamente, isto para cada parte da música. Muitas músicas são compostas com ela dançando e indicando os momentos de paradas e de alteração rítmica. Ela também escolhe que ritmos deverão estar presentes no CD, pois tudo que está gravado ela deverá dançar em suas apresentações, e representa seu estilo. Algumas gravam CD's com músicas mais lentas, outras mais rápidas; algumas preferem músicas mais clássicas, outras mais modernas; e normalmente sempre tem um solo de derbake.

É um verdadeiro encontro ao redor da dançarina, comparativamente com um cantor aqui; assim como existe uma orquestra que acompanha um cantor, como exemplo. Referimo-nos ao CD como sendo o CD do cantor, e não da orquestra, podendo até ser feita uma referência à orquestra. No entanto, o cantor é quem escolhe as músicas que quer gravar, e ele é o motivo daquela reunião de músicos. E dessa mesma maneira se formam as orquestras que gravam os CD's árabes, elas se reúnem em torno de uma dançarina, e então ela é o motivo daquela reunião, ela "compõe" o CD e lhe dá a personalidade, escolhendo as músicas que vai dançar.

Na realidade, como nos textos de Hossam Ramzy, com trechos citados a seguir, transcritos de seu site oficial, a dançarina é considerada mais um elemento da orquestra, afinada com seus instrumentos, e solista de destaque. Nessa primeira citação, ele descreve a formação da orquestra que acompanhava as apresentações de Nagwa Fouad, dançarina aclamada pelo público no Egito na década de 50 e 60, e viva até hoje. Na forma de sua escrita pode-se observar que era a dançarina que reunia os músicos:

Em sua banda, Nagwa Fouad tinha Ahmed Hammouda, tocando Tabla, o mestre de todos os percussionistas no estilo dançante e o primeiro homem a tocar um "Solo de Tabla ao Vivo" gravado na história da música para dançar... Nagwa também tinha Mohammed Ayyad no Duff e Mazhar, e mais um enorme grupo de percussionistas. No solo de Violino, às vezes tinha Mahmoud El Gersha (um dos mais sensuais violinistas solo do Egito, que conseguia misturar sons egípcios com clássicos ocidentais e então voltar ao mais sujo Baladi dançante...). Tinha também Samy El Bably no trompete (presente em alguns de meus CD's), o único homem que podia tocar um trompete ocidental como se fosse um instrumento egípcio. No Acordeom, Hassan Abu El Saud (do famoso CD "Saher El Accordion", um dos tocadores favoritos de Ahmed Adaweya)... às vezes, ela tinha Mohammed Amidu no acordeom (que compôs diversas músicas para ela dançar) e às vezes, ainda, tinha Mohammed Asfour (da banda de Ahmed Adaweya). Mas seu performer mais miraculoso era o tocador de "Nay", Sayed Abu Sheffa... homem com lábios leporino, o que torna impossível tocar QUALQUER instrumento de sopro. Entretanto, ele tocava a Nay e a flauta de bambu egípcia Kawala como ninguém mais tocava, conseguia sons extremamente incendiários e tinha uma habilidade incrível de deixar as pessoas assombradas com uma nota musical. (RAMZY, [200?]).

Hossam Ramzy utiliza o termo tabla ao invés de derbake. E prossegue no mesmo texto, na sequência:

Uma vez que a verdadeira dançarina egípcia deve ser considerada, por todos aqueles que sabem alguma coisa de dança egípcia, como um outro membro instrumental da orquestra, é a dançarina que faz com que a música ganhe vida, que dá ao som uma existência física, tri-dimensional. Interagir com seus músicos, inspirá-los assim como ela (Nagwa) também ficava inspirada por suas performances virtuosas, pegava o público pelo cangote...Tendo uma banda com tal poder aterrador, Nagwa tornou-se mais e mais musical, rítmica, e adquiriu mais e mais talento em sua dança e suas apresentações musicais, capazes de explorar o impossível e ir suavemente até onde nenhuma dançarina anterior conseguira chegar. (RAMZY, [200?]).

Mais uma citação de Hossam Ramzy, em outro artigo, no qual ele dá conselhos às dançarinas do mundo inteiro sobre como se deve dançar uma música de dança o ventre. O site tem uma versão em português, devido à sua esposa, a dançarina profissional Serena Ramzy, ser brasileira:

Em minha opinião, dançar é como fazer a percussão, como tocar a flauta Nay, ou como tocar piano, ou tocar o Oud, Quanoon ou qualquer outro instrumento. O instrumento de quem dança é o corpo. A dançarina é um membro musical da Orquestra. (RAMZY, [1997?]).

Hossam Ramzy é o percussionista egípcio que mais gravou Cd's com músicas que podem ser utilizadas para dança do ventre do planeta, muito respeitado e reconhecido no seu país, e também por músicos e dançarinas que conhecem seu trabalho, no mundo inteiro. Era sobrinho de um grande cineasta egípcio, o que lhe possibilitou a convivência com músicos e dançarinas, desde a infância. Além de músico, é arranjador e compositor. Compôs músicas para trilhas sonoras de filmes e desenhos de cinema, dentre eles: “A última tentação de Cristo” e “O Corcunda de Notre Dame”, recentes.

O crescimento da divulgação da dança do ventre pelo cinema e pelo mundo, a partir do século XX, deveu-se muito ao Orientalismo, como Said (1990) denominou o movimento de construção do Oriente pela visão do Ocidente. Este autor inicia seu relato com estudos sobre o pensamento europeu do século XIX. Observou nisso uma condição de superioridade aclamada pela comunidade européia em relação aos orientais, e em específico, aos egípcios. Isto partia da idéia de dominação intelectual do colonizador, baseada na sua realidade, com uma visão unilateral.

Na época, estudiosos do assunto entravam em contato com as culturas orientais lançando juízos de valor, compondo o conceito de orientalismo a partir da construção de estereótipos ocidentais sobre o Oriente, incutidos de exotismo, sensualismo e misticismo religioso. Para Said (1990), o pensamento orientalista é baseado numa visão distorcida e com nítidos preconceitos culturais, tratando sempre os orientais como primitivos e atrasados.

A produção de estudos que resultaram no orientalismo é concentrada no século XIX, mas iniciou-se no século anterior, por encomenda de Napoleão Bonaparte. O Imperador, em suas incursões para o Egito, ficou fascinado com aquela cultura, e pretendia com esses estudos primeiramente conquistar e então dominar e instruir os orientais para que evoluíssem de acordo com a visão da cultura ocidental.

Apesar de Napoleão não conseguir atingir seus objetivos, pesquisadores deram prosseguimento aos seus estudos sobre o Oriente, formando uma figura caricata, de características como louco, perigoso, exótico, misterioso e enigmático. Atualmente ainda se tem muitos resquícios desses preconceitos construídos no orientalismo, impregnados na visão ocidental do Oriente, tendo isso até mesmo influenciado a própria visão do oriental contemporâneo sobre sua cultura.

Quando os orientalistas entraram em contato com a dança árabe feminina – o Baladi – ficaram fascinados. O erotismo delicado e os movimentos sensuais ajudavam a compor o conceito de exotismo. Era realmente diferente de tudo que se conhecia como dança até o momento pelo Ocidente. Em meados do século XIX, muitas dançarinas egípcias emigraram para os Estados Unidos, e suas danças se tornaram uma grande atração exótica. Nessa época inicia-se a ocidentalização que transformou o Baladi na dança do ventre atual.

A dança do ventre passou a ser parte de grandes espetáculos e eventos, e de filmes de cinema. Nesse momento houve um grande intercâmbio cultural, sendo que bailarinas e professoras de balé (clássico e moderno) ocidentais passaram a estudar os movimentos da dança do ventre e as dançarinas orientais iniciaram seus estudos em outras danças. Estas últimas levaram, posteriormente, influências desse aprendizado para suas apresentações nos seus países de origem, transformando a dança do ventre.

Ruth St Dennis, bailarina americana consagradora da Dança Moderna nos Estados Unidos, gostava de incluir em suas coreografias movimentos de outras culturas, e apaixonou-se pela Dança do Ventre. Foi influenciada por esta dança e também influenciou as dançarinas orientais, que a procuraram em busca das técnicas da Dança Moderna para recriarem sua dança.

Outras profissionais ocidentais tiveram influência do orientalismo em seus trabalhos, como Isadora Duncan, Martha Graham e Doris Humphrey.

Algumas dançarinas egípcias que fizeram história, dando início à formação da atual dança do ventre, são citadas por Hossam Ramzy em seu site, e também por Mohamed (1995), dentre elas: Badiea Masabny, Naima Akef, Hager Hamdy, Taheyya Carioca, Samya Gamal e Nagwa Fouad. Criaram os primeiros espetáculos nas casas noturnas egípcias, com figurinos e cenários de palco, e a participação de músicos renomados. Reconhecidas pelo público de seu país, elas participaram ativamente das primeiras divulgações da dança do ventre no mundo, através do cinema egípcio, nas décadas de 1940 e 1950, e simultaneamente em Hollywood e Bollywood. Eram reconhecidas por seu talento e criatividade tanto pelo público como pelos entendedores e estudiosos da arte, tais como os músicos árabes. Foram as primeiras dançarinas egípcias a estudarem outras danças, como balé, flamenco e danças de salão, para ampliarem seus conhecimentos e suas possibilidades em participar dos filmes estrangeiros (RAMZY, [1998?]).

Badiea Masabny foi a primeira dançarina egípcia a abrir e manter uma casa noturna de espetáculos no Cairo, os quais incluíam música, dança, canto e comédia, com artistas de alta qualidade, escolhidos por ela, que tinha o dom de descobrir talentos. Através de seu palco, foram trazidas ao público diversas dançarinas lendárias, como Taheyya Carioca e Samya Gamal, dentre várias. Ambas atuaram no cinema egípcio e em Hollywood. Atualmente, sobre o rio Nilo existe uma ponte que

leva o seu nome, Badiea, em local próximo aonde anteriormente se encontrava sua casa de espetáculos.

Taheyya Carioca iniciou sua vida profissional de dançarina com o nome de Taheyya Mohamed, no clube de Madame Masabny. Quando sua popularidade aumentou, obteve mais números solos dentro do show, e então lançou em um deles uma dança brasileira de Carmem Miranda (a Carioca), o que lhe atraiu vários admiradores regulares, e a fez adotar Carioca como seu sobrenome artístico, no início da década de 1940. Estudou idiomas e possuía uma vasta biblioteca, para consultar e educar-se a fim de ser uma artista culta e eloqüente. Dessa forma, costumava ser a anfitriã em comemorações nacionais oficiais e festas reais particulares. Centenas de dançarinas foram influenciadas direta ou indiretamente, trabalhando com ela ou absorvendo seu estilo artístico.

Samya Gamal estudou primeiramente com Badiea Masabny, e depois com a estrela do momento, Taheyya Carioca. Logo se tornou uma solista respeitada e criou seu próprio estilo. Diz-se que ela foi a primeira dançarina do ventre a dançar de saltos altos, e também que foi a responsável pela popularização do uso do véu nas coreografias. Em 1949, o rei egípcio Farouk lhe deu o título de “A Bailarina Nacional do Egito”.

1.2. A Dança do Ventre no Brasil

Não existem dados na literatura sobre o início da dança do ventre no Brasil. Pelos depoimentos de algumas das professoras das escolas mais famosas da cidade de São Paulo, local que mais recebeu imigrantes árabes no país, várias delas relatam terem sido alunas da professora e dançarina Shahrazad Sharkey. Shahrazad nasceu na Palestina, e foi criada na Síria e Líbano, vindo para o Brasil aproximadamente na segunda metade do século XX, onde fixou residência na capital de São Paulo (SHARKEY, 2002).

Sobre a imigração árabe no Brasil, ou mais precisamente, sírio-libanesa, Knowlton (1960) observa que entre os primeiros imigrantes que desembarcaram aqui, alguns vieram por não terem conseguido visto para os Estados Unidos, outros

por linhas de navegação que anunciavam viagens para a América, e na realidade o destino era América do Sul. Neste último caso, os imigrantes chegavam ao Rio de Janeiro ou em Santos, acreditando que estavam nos Estados Unidos. Outros casos de imigração se deram por parentes que já estavam no país, e também haviam os que acreditassem que no Brasil poderiam conseguir mais dinheiro do que nos demais países.

A imigração iniciou-se na segunda metade do século XIX. Em 1914, sírios e libaneses já possuíam 47 fábricas em São Paulo e até meados de 1960 firmaram sua posição econômica. O estado de São Paulo foi o que recebeu o maior número de imigrantes sírios e libaneses, que se concentraram principalmente no centro comercial e bancário da capital, na popular Rua 25 de Março e imediações.

Na época da vinda da maior quantidade destes imigrantes, entre 1910 e 1914, o mascate foi a sua principal atividade econômica. A partir disso, abriram as primeiras lojas, normalmente junto às suas residências, no centro da cidade de São Paulo. Ao perceberem que o ramo de tecidos ainda era pouco explorado, passaram a dedicar-se a comercializar tecidos, artigos de armarinhos e roupas (TRUZZI, 1992; KNOWLTON, 1960).

Alguns deles enriqueceram-se com o crescimento de seu comércio, e então fixaram residência nas proximidades da Avenida Paulista e Consolação, região habitada por camada da classe alta da cidade. Ao perceberem que não mais retornariam à sua terra natal, construíram escolas e clubes. Alguns destes clubes são famosos até hoje, como o Homs e o Sírio (KNOWLTON, 1960).

Os traços culturais que se tornaram mais popularmente difundidos fazem parte de sua arte culinária, não havendo um estado no país que não conheça as famosas esfihas e kibes, entre outros pratos. A música e a dança se popularizaram recentemente, após a exibição da novela “O Clone”, no ano de 2000, por rede nacional de TV, aberta.

Um pouco antes da novela, havia um movimento no sentido de uma maior divulgação da música e dança do ventre, com mais apresentações e cursos oferecidos nas capitais do país, e principalmente em São Paulo, na capital. A família Mouzayek, já havia gravado seus primeiros CD's de música árabe para ouvir e dançar, e os comercializavam na sua loja localizada nas proximidades da Rua 25 de

Março, tendo como nomes mais conhecidos o do derbakista George Mouzayek e o do cantor Tony Mouzayek.

Hoje, no Brasil, os estilos mais dançados são o egípcio e o libanês. Algumas dançarinas brasileiras se destacam em festivais internacionais; nossa cultura corporal em relação à dança em movimentos como os realizados em samba, forró, lambada, propiciam-nos algumas vantagens na aprendizagem e desenvolvimento da dança do ventre.

Bailarinas famosas como a paulistana Gisele Bomentre, que já foi bailarina do Teatro Municipal de São Paulo, conseguiu entrar no Egito como dançarina profissional a partir de testes rigorosos, onde dançou com várias formações de orquestras e em programas de TV, fazendo ressurgir popularmente entre eles a dança da espada. Ela foi largamente conhecida como a dançarina da espada naquele país, na década de 1990.

A dançarina Soraya Zayed, esta de origem árabe, da casa de chá egípcia Khan el Khalili de São Paulo, também fez muito sucesso por onde passou no Oriente Médio, sendo inclusive convidada a dividir palco com Dina, a dançarina mais famosa daquele momento no Egito. Deu início às suas incursões no Egito em 2000, e continua atuando nos países árabes até hoje, obtendo grande sucesso e reconhecimento do público local.

Hayat el Helwa, proprietária e professora da Luxor, escola de dança do ventre do município de São Paulo, também venceu dois dos festivais anuais promovidos pela International Academy of Middle Eastern Dance, com sede nos Estados Unidos, os de 2000 e 2003, com números solo, e também foi convidada a ministrar um curso no festival internacional do Cairo, em 2005.

Nájua, paulistana que é também bailarina clássica, se tornou popular aqui no Brasil por meio da casa de chá Khan el Khalili. Esta dançarina foi contratada por um hotel cinco estrelas do Egito, e fez aparições em programas populares de redes da TV libanesa, na década de 1990.

Todas estas bailarinas apareceram no plano de fundo da novela “O Clone”, em algumas das festas da trama. Atuaram também Lulu Sabongi, na época proprietária e professora da Casa de Chá Khan el Khalili, dançando, e Tony Mouzayek e seu conjunto, libanês radicado na cidade de São Paulo e cantor árabe

mais popular no Brasil, líder do conjunto que gravou maior número de CDs deste estilo no país até o presente momento.

No Brasil, a maior parte das dançarinas dança com os pés descalços, preferindo perseguir de alguma forma as origens da dança, e muito provavelmente, por seguirem as orientações das primeiras professoras no Brasil, que vieram de seus países de origem antes de haver esse novo costume de se utilizar sapatos de saltos altos nas apresentações, em países como Egito e Líbano. As dançarinas brasileiras que atuam no exterior dançam com sapatos de saltos altos, para acompanhar a tendência daqueles países, tal como se fosse uma etiqueta de elegância a ser seguida. E são respeitadas por conseguirem se igualar às dançarinas locais, e em alguns casos, até mesmo superam-nas em reconhecimento público por sua dança, como foi o caso de Gisele Bomentre, na década de 1990 e agora, o de Soraia Zayed, desde 2000, ambas paulistanas, já citadas anteriormente. Atualmente, algumas dançarinas já adotam o salto alto em algumas apresentações aqui no Brasil.

Em 1993, foi lançado o primeiro vídeo didático sobre Dança do Ventre no Brasil, pela casa de chá Khan el Khalili, tendo Lulu Sabongi como professora e bailarina, em 1993.

O primeiro livro no qual constava no título uma referência sobre Dança do Ventre foi publicado em 1998, pela dançarina Málika, denominado “Dança do Ventre – uma arte milenar”, constante nas referências. Segundo a autora, na década de 80 a dança do ventre era pouco conhecida sendo sua arte pouco difundida no Brasil. Não havia material para estudo, como discos, vídeos ou livros. O Brasil ainda não havia produzido obras sobre o assunto, e as poucas literaturas estavam em inglês ou francês (LA REGINA, 1998).

Antes dessa obra, houve a publicação do livro de Lucy Penna, “Dance e Recrie o Mundo – a força criativa do ventre”, que relata aspectos históricos e terapêuticos sobre a dança do ventre, em 1992 (PENNA, 1993).

Com a repercussão obtida após a novela “O Clone”, exibida durante o ano de 2000, houve um crescimento para a dança do ventre no Brasil. Aumentaram a procura por aulas e também por shows e apresentações. Através da novela, o público pôde ver alguns tipos de roupas utilizadas e alguns elementos da dança, como a dança da espada e com véus, bem como as apresentações em festas, como

as de casamento. Aumentaram a venda de CDs, roupas e acessórios. A produção de DVDs e oferecimento de cursos em Academias de Dança e em outros espaços alternativos também cresceu, bem como o número de eventos envolvendo profissionais internacionais, como workshops e shows.

O desenvolvimento da dança do ventre no Brasil se dá hoje em âmbito nacional, porém, a produção artística ainda é mais concentrada em São Paulo, local onde existe maior quantidade de profissionais da área, como professoras, dançarinas, coreógrafas e músicos. Permanece a concentração de um grande número de imigrantes árabes e seus descendentes, tanto no estado como no município de São Paulo, o que favorece esta proliferação da sua cultura, na qual a manifestação artística está sempre muito presente.

1.3. Situação atual: global e local

O significado de globalização assume diversas definições de acordo com os interesses e a linha de pensamento. O termo globalização indica interdependência comercial entre as nações, o que é notável pelas intensas relações comerciais, turismos internacionais, investimentos multinacionais, e também nos meios de comunicação e transporte, mundiais.

A aceleração do tempo e o encurtamento dos espaços são características da contemporaneidade e do processo de globalização, que com as novas tecnologias de informação e transporte, permitem o acesso à diferentes locais e culturas, simultaneamente e rapidamente.

A globalização seria um estágio supremo da internacionalização, num processo que vem se formando há séculos, e que cada vez adquire mais intensidade, maior amplitude e novas formas.

Atualmente, todo o globo terrestre utiliza praticamente um único sistema técnico para permitir a produção e a troca de informações de modo a favorecer o intercâmbio de novas formas de consumo. Devido às novas tecnologias, a informação difunde-se instantaneamente pelo planeta, e o que acontece em um local pode ser conhecido por todos no globo terrestre. A produção e a informação

globalizada propiciam a obtenção de lucros em escala mundial, objetivo das empresas multinacionais, que formam o motor da economia contemporânea, movidas pela concorrência e competitividade.

Desta forma, todos os lugares tendem a tornar-se globais, sendo que o que acontece em um ponto do globo relaciona-se com o que acontece nos demais. A partir disso, cria-se a ilusão de que vivemos em uma aldeia global, sem fronteiras, sem limites. Mas na realidade, a situação atual da globalização vem produzindo muita desigualdade. Crescem o desemprego, a fome, a pobreza e a violência, gerando a insegurança no cotidiano e a fragmentação do mundo, criando os excluídos, que são os que estão fora do sistema de consumo, os que não possuem crédito, nem senha. É a chamada globalização perversa (SANTOS, 2000).

A globalização intenciona ser homogeneizadora, tanto na construção de um mundo só, como na criação de oportunidades iguais para todos, no entanto, nas condições atuais, ela vem gerando disparidades e novas desigualdades, devido à pretensão de seus processos fundadores, praticamente todos indiferentes às realidades locais. A aplicação de princípios gerais a situações particulares tão diversificadas gera desordem. Por esse motivo, a globalização beneficia apenas uma parcela da população, causando transtornos e danos à maioria dos indivíduos, segundo Santos (2000).

Contraditoriamente, a globalização tanto provoca violência, na sua exigência de competitividade, muitas vezes sem ética, como também incentiva a solidariedade mundial, pela facilidade de comunicação existente (AGUIAR, 2001).

Dentro de uma fragmentação do território planetário, a globalização também realiza uma violação de algumas culturas locais e suas diversidades, sempre no sentido de homogeneizar, procurando difundir um saber único, seja na escola, na leitura, no entretenimento, na moda, na alimentação entre outros costumes (SANTOS 2000). No entanto, muitas vezes essa possível influência se dá sem controle, podendo atingir uma mudança ou não, e em cada local de forma diferente, ou seja, da forma como cada cultura possa interpretar cada influência específica, e deixar-se mudar. Visto que as culturas são dinâmicas, sendo que na história do mundo sempre houveram alterações mesmo antes desse atual processo da globalização, algumas mudanças podem não ser atribuídas diretamente a esse processo global.

Alguns autores associam o processo de globalização a uma maior diferenciação no que concerne às culturas locais. Afirmam que a sociedade global atual caracteriza-se pela coexistência de uma diversidade maior de culturas e costumes. Somam-se às tradições locais, uma série de formas culturais provenientes do estrangeiro, formando identidades híbridas. Muitas vezes isso resulta em uma diversidade maior, com grupos que mantêm a tradição e outros que se movem criando essa identidade híbrida. Existem ainda os que procuram se adequar completamente ao costume estrangeiro, adaptando-se de uma forma colonizada, que seria o correspondente à homogeneização cultural, citada por outros autores (GIDDENS, 2007).

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

Até os dias atuais, além de fazer parte de uma manifestação cultural local, as mulheres das tribos beduínas do deserto ainda praticam esta dança com a finalidade de se prepararem para o parto. A partir de depoimentos de dançarinas e pesquisadoras que já visitaram essas tribos, sabe-se que as mulheres se reúnem em torno da parturiente para realizarem exercícios relativos à dança, para contribuírem na redução das dores e do tempo do parto.

A dança do ventre, por ser extremamente sensual, foi e é utilizada de forma diferenciada em relação ao seu caráter e significados antigos, sendo apresentada em "shows" de "strip-tease", em locais de prostituição de todo o mundo, sendo que isto já ocorre há alguns séculos. Esta visão relacionada ao sexo ou à sedução é normalmente a primeira que aparece quando se fala de dança do ventre, atualmente. Aspecto inegável, porém muitas vezes altamente realçado em comparação aos aspectos desconhecidos sobre a manifestação cultural existente no Oriente Médio em torno desta arte e dança. Os espetáculos de dança do ventre em seus países de origem, como Egito e Líbano, envolvem orquestras ricas na diversidade de seus instrumentos, que tocam para o solo de uma bailarina, normalmente apta dentro de sua formação musical para acompanhar esta orquestra e por isso reconhecida pelo público de seu país. Esta dançarina está para aquela orquestra como uma solista, tal como um músico solista ou um cantor, se

compararmos às orquestras clássicas ocidentais, mais popularizadas pela globalização, principalmente pelas redes de TV.

Como já explicitado anteriormente, estes espetáculos com as dançarinas e orquestras são acessíveis ao público de todas as classes sociais nesses países, pois são realizados festivais nas ruas em determinadas ocasiões comemorativas, que também são veiculados pelas redes de TV aberta. Ou seja, o povo desses países sabe reconhecer tanto música como dança clássica árabe, e dessa forma, elege as dançarinas e orquestras de sua preferência.

Um dos efeitos da globalização que tem ocorrido, é a repressão à prática desta dança em algumas tribos beduínas, por seus líderes, por causa dos aspectos que têm sido relevantes, relativos à sensualidade e sedução atribuídos a essa dança, tanto no Ocidente como no Oriente. A proibição, neste caso, envolve preconceitos existentes nessas tribos sobre quaisquer aspectos diferentes da religiosidade e da tradição, aplicados à dança. Dentro da sua tradição cultural e religiosa, a dança era sagrada e também uma prática que remetia à fertilidade, e não à sedução, aspecto que é salientado atualmente.

Tem sido importante o fato de bailarinas e professoras de dança do ventre no mundo inteiro estarem apresentando danças típicas e clássicas, trazendo dessa forma para o conhecimento do público leigo suas diversas manifestações, e muitas também têm estudado cada vez mais os seus aspectos históricos, culturais e religiosos, e repassado isso para suas alunas, tanto em aulas presenciais como por meio de breves relatos existentes nas páginas virtuais das escolas de dança, preservando este aspecto cultural, no que se refere às formas de apresentação da dança, os instrumentos utilizados e acessórios de acordo com as tradições e ritmos, as danças folclóricas de cada região, as inovações, bem como as fusões e transformações desta dança, e também informando sobre a história da dança árabe ou dança do ventre, seu passado sagrado e os benefícios para a saúde. Isso contribui para uma maior diversidade cultural e ampliação de conhecimentos em relação a essa arte nos países aonde vem sendo praticada atualmente, nos quais os outros aspectos ligados à sedução e sensualidade já são muito exaltados. Dessa forma, a iniciativa de divulgar aspectos tradicionais traz uma diversificação de informação maior para o conhecimento da cultura relacionada a esta dança nos países estrangeiros, nos quais não havia essa tradição milenar.

Esse tipo de trabalho de pesquisa e sua divulgação por parte das dançarinas e professoras pode vir de encontro com a idéia de Said (1990), que apregoava a necessidade de esforços para novos estudos – e a divulgação destes - com o intuito de neutralizar os efeitos do orientalismo, e os preconceitos que se formaram a partir disso.

Novos estilos na arte da dança do ventre têm surgido na contemporaneidade, em diversos países que a praticam, sendo grande a contribuição dos Estados Unidos e do Brasil. Há uma estimativa de que esses dois países são os países ocidentais com maior número de praticantes do mundo. Como exemplos de novas criações: fusões de passos de dança árabe com dança flamenca, como no estilo denominado tribal; na indumentária, que atualmente é bem diversificada; coreografias com passos de dança do ventre em outros ritmos musicais, como o rock, samba e forró, e também a utilização de passos de balé clássico e contemporâneo nas apresentações, e até mesmo o uso da sapatilha de ponta. Inovações com profusão de fusões, tanto de estilos da própria dança como nas músicas ou roupas, ou de significados, como as que estão ocorrendo praticamente em todas as manifestações artísticas e culturais da modernidade tardia, no mundo inteiro.

A imigração árabe também foi muito grande nos Estados Unidos, ocorrendo na mesma época que no Brasil. A popularidade da dança do ventre cresceu após o filme Ali Babá e os 40 ladrões, de Oscar Wilde, produzido em Hollywood, com a participação da bailarina egípcia Samya Gammal, em 1944. Desde então, a dança do ventre naquele país angariou público, tanto para apresentações como para aulas, de modo que hoje possuem festivais internacionais e excelentes dançarinas.

Atualmente existe um intercâmbio entre professoras brasileiras, americanas e canadenses, que são convidadas a ministrar workshops e ensinar seu estilo, umas nos países das outras, como convidadas de honra destes eventos. O parâmetro para esse reconhecimento e contratação é a habilidade técnica e também a arte e criatividade demonstrada nas coreografias e apresentações destas professoras e dançarinas.

Quanto à forma do corpo, observa-se nas dançarinas atuais uma tendência a apresentarem corpos mais magros, ou seja, próximos aos do padrão estético atual. A adoção desse padrão corporal como uma meta a ser atingida, implica em uma

autogestão corporal envolvendo dietas alimentares, complementação de atividades físicas paralelas, modelamentos por intervenções cirúrgicas, abordados no capítulo seguinte.

A diferença corporal maior é observada nos corpos das dançarinas dos países árabes, pois naquele local, em um passado não tão longínquo, havia outro padrão estético, de um corpo feminino com mais volume, que para aquele povo representava uma mulher mais atraente fisicamente, e principalmente mais saudável e fértil. Portanto, existiam mais mulheres apresentando-se publicamente nestas danças com este volume corporal maior, em forma de gorduras localizadas.

Esta alteração de modelo de corpos reflete o fenômeno da globalização e os fluxos culturais entre nações, já que com a proliferação dos meios de comunicação eletrônicos as culturas tornaram-se mais expostas a influências exteriores, possibilitando identidades compartilhadas entre indivíduos distantes no espaço e no tempo. Com esta exposição a influências diversas, torna-se difícil manter tradições intactas, podendo ocorrer o fenômeno da homogeneização cultural. No que se refere aos corpos das dançarinas, o fato de estarem mais magros nos países árabes, reflete a difusão da cultura corporal do padrão magro por todo o planeta. Estudos e teorias sobre o culto ao corpo e a adoção do padrão corporal baseado na magreza são apresentados no capítulo 2.

Paralelo a tendência para a homogeneização em alguns aspectos, como este relativo ao corpo, ocorre também um fascínio pela diferença de tal forma que esta alteridade é capitalizada, formando os nichos de mercado. A exploração das diferenças locais é uma das formas de obtenção de dividendos dentro da globalização (HALL, 1997). Muitas vezes, as sociedades que compõem essa alteridade, normalmente por sua etnia, são mostradas em matérias jornalísticas nos diversos meios de comunicação, ou até mesmo em programas de TV inteiros dedicados a elas, por seu exotismo, denotando esse aspecto capitalizado pela indústria cultural.

Outra influência incorporada à cultura da dança do ventre foi a da música eletrônica. Os árabes, com sua tradição musical, foram os fundadores da primeira escola de música da Europa, em Córdoba, na Espanha, durante a época da invasão e ocupação moura na Espanha, no século IX. Possuem uma história e cultura musical rica e vasta, remontando séculos antes de Cristo. Já haviam inventado o

alaúde, e nesta época fabricavam-no também na Espanha, em Córdoba. Um dos músicos árabes contratado pela corte árabe na Espanha, Ziryab, foi o fundador dessa primeira escola musical. Em sua estadia na Espanha, quando já atuava na corte e na escola de música de Córdoba, ele acrescentou uma corda ao alaúde, que então passou a ter 5 cordas. Depois, acrescentou mais uma, inventando a guitarra espanhola, o atual e popular violão. Fundou vários outros institutos musicais pela Andaluzia, e deixou mais de 10.000 composições escritas, bem como formações de orquestras e arranjos descritos. A sua invenção do violão, influenciou toda a formação da música européia, bem como a invenção dos instrumentos variantes do violão, como o bandolim e a rabeca, entre outros. As partituras e descrições das formações das orquestras feitas por ele influenciaram as formações das orquestras clássicas européias. Um dos professores da universidade de Berlim, Kurt Zakhs, declara que a maioria dos instrumentos europeus é de origem oriental árabe (ELIAS, 1997).

Na música árabe existe uma tradição de seqüências musicais, em acordes e melodias semelhantes, e seqüências de percussão, onde são também permitidas improvisações, tanto para a percussão como para a melodia, como no jazz. Apesar disso, os árabes incorporam facilmente novos instrumentos em suas composições de conjuntos e orquestras, tais como guitarras e contrabaixos elétricos, desde os anos 70.

Na contemporaneidade, conforme pincelado anteriormente, os árabes inovaram e adaptaram rapidamente os elementos da música eletrônica às suas melodias e ritmos musicais. Vendem muitos CD's considerados comerciais, captados pela indústria cultural, fazendo sucesso internacionalmente. Influenciaram diversos músicos e DJs no mundo inteiro, que passaram a compor músicas eletrônicas com melodias árabes, recentemente. Esta música é denominada em São Paulo de música árabe eletrônica.

Mesmo com essa influência e renovação, existem os músicos e as orquestras tradicionais que continuam gravando e tocando as músicas da forma anterior. Devido à extensa tradição musical, de composição, arranjo e confecção de instrumentos, existem muitos músicos e dançarinas que preferem manter a música clássica em suas gravações e apresentações públicas, apenas por apreciarem mais

a música e a dança dessa forma. Esta preferência se faz presente principalmente nos países de origem da dança do ventre.

1.4. Dança do ventre: atividade e terapia

1.4.1. Estudos e eventos

Algumas pesquisas recentes sobre dança do ventre foram consultadas, como os trabalhos de Abrão e Pedrão (2005), Kussunoki (2006), Machado (2003), Moraes (1996) e Rondinelli (2002). Apesar de alguns trabalhos não terem como tema central a saúde, todos mencionam vários benefícios que a dança do ventre traz à saúde física e mental, e todos, em suas pesquisas citam ou confirmam, um aumento da auto-estima.

O trabalho de Moraes (1996) é uma revisão de literatura, cujo tema trata dos benefícios da dança do ventre, discorrendo sobre benefícios físicos, psicológicos, energéticos e anatômicos, estes últimos decorrentes da massagem interna que os movimentos realizados na região do quadril e abdômen promovem nos órgãos internos, tanto do aparelho digestivo como do aparelho reprodutor.

A pesquisa de Rondinelli (2002) é uma dissertação de mestrado sobre a dimensão feminina do movimento alternativo. Apesar do tema não se referir à saúde, a autora cita que a dança do ventre é reconhecida pelo Sindicato dos Terapeutas Alternativos como terapia corporal.

Machado (2003) trabalhou com questionários, sobre os temas da consciência corporal e da sexualidade da mulher. Foram observados vários depoimentos sobre diversos benefícios para a saúde, em um destes depoimentos aparece a correção postural, na questão sobre porque a participante da pesquisa iniciou a prática da dança.

Kussunoki (2006) abordou a correção postural e redução de medidas da cintura em sua pesquisa, obtendo resultados significativos e positivos nessas duas direções, após ministrar aulas semanais para mulheres que nunca haviam praticado dança do ventre. Foram feitas testes, medidas e fotografias nas alunas antes e

depois de sete meses de aulas, demonstrando o resultado final. Foi aplicado um questionário para verificar alteração na preferência musical nas participantes do programa, no mesmo período. A correção postural e a redução de medidas da cintura envolvem aspectos relacionados à saúde e à estética.

Estes quatro trabalhos foram realizados na UNESP – Universidade Estadual Paulista, campus de Rio Claro.

O artigo de Abrão e Pedrão (2005), que são da Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto, da USP, aborda o tema saúde, especificamente, através da obtenção de depoimentos. A conclusão é de que a dança do ventre melhora a saúde e a qualidade de vida das mulheres entrevistadas.

Todos esses estudos mencionam também o modelamento do corpo, fortalecimento dos músculos e aumento de flexibilidade, como efeitos da prática desta dança.

Além destes trabalhos, é possível pinçar uma presença desta modalidade em cursos específicos relacionados à Educação Física e à Ciência da Motricidade Humana. A “Fitness Brasil”, promotora de eventos na área de Educação Física que incluem desde equipamentos para academias de ginástica até cursos específicos sobre diversas áreas de atuação dos profissionais da Motricidade Humana, no ano de 2000 criou uma nova classificação em seus cursos, abrangendo práticas corporais alternativas, incluindo entre elas a dança do ventre (FITNESS BRASIL MAGAZINE, 2000: 16).

1.4.2. Movimentação corporal específica

A Dança do Ventre manifesta-se em movimentos de vibrações, impacto, ondulações, rotações e deslocamento, em uma alternância entre contração e relaxamento, envolvendo todas as partes do corpo, que acompanham ora a melodia, ora a percussão da música. O “shimmy”- termo que corresponde à vibração ou tremido - de quadris é o movimento mais conhecido.

A base do aprendizado da movimentação da dança do ventre é o isolamento na movimentação das partes do corpo e o controle da musculatura abdominal.

Atingindo esses dois princípios básicos, os demais tipos de movimentos citados no início do parágrafo anterior estendem-se às outras partes do corpo: quadris, torso, ombros, cabeça e pescoço, isolados ou em diversas combinações.

A movimentação ondulante de braços e mãos é uma forte característica. Os movimentos repetem contração, relaxamento, ondulações, rotações, determinando um trabalho de treinamento detalhado para os movimentos dos dedos, de forma a dar um acabamento final na dança.

Uma apresentação de dança do ventre normalmente inclui movimentos para as laterais em linha reta, de pescoço, quadris e torso; ondulações de todas as partes do corpo, de forma isolada ou conjunta; tremidas suaves e rápidas de ombros, seios e quadris; movimentos circulares do torso com caídas e acentuações emendadas com ondulações de peito e abdômen; movimentos circulares de cabeça e de quadris. Somam-se a esses, movimentos vibratórios de extensão e contração dos músculos abdominais isolados ou combinados com os pélvicos, e também a movimentação de deslocamento no espaço, que serve tanto para acompanhar a música como para permitir a observação da dança, contemplando toda a platéia.

As figuras em "círculo", simbolizando o início da vida, e na forma de "oito", simbolizando a infinidade da vida, são amplamente utilizadas em diversas dimensões, também isoladas ou em combinações.

Muitas vezes, em apresentações de coreografias ou improviso, a dançarina sustenta o "shimmy" (tremido) de quadris e trabalha as outras partes do corpo em uma dinâmica diferente, ou apresenta uma vibração generalizada e bem controlada de todo o corpo enquanto cabeça, mãos e quadris acompanham a dramaticidade e acentuações da música.

Além de conter esses movimentos básicos, a dança costuma ser acrescida de giros, cambrées, espirais e trabalho de chão este último, extremamente típico. A dançarina, no trabalho de chão, senta-se ou deita-se sobre as pernas flexionadas, ou ainda deita-se na lateral do corpo, e mantém movimentos ondulatórios, circulares ou em forma de oito, com partes do corpo.

Quando são utilizados acessórios, estes são combinados com a movimentação específica da dança, em códigos existentes para cada um, sendo que a dança é sempre renovada, a partir da criatividade das dançarinas com novos passos.

Apesar de ser denominada dança do ventre, movimenta todo o corpo, por fora e por dentro, promovendo uma massagem em órgãos internos, devido às contrações fortes na execução de alguns passos específicos. Por esse motivo algumas dançarinas insistem em atribuir-lhe outro nome, um que possa expressar melhor a dança por inteiro, já que a movimentação não é só localizada no ventre. De qualquer forma, a movimentação executada pelo ventre é muito peculiar, e a maior parte das pessoas, incluindo dançarinas e o público leigo e especializado em dança concordam em referir-se a esta dança como dança do ventre.

As pernas e pés, na forma tradicional, são utilizados apenas para a sustentação e o deslocamento da bailarina, sem muita ênfase em seus movimentos, como se a bailarina fosse uma serpente.

Os joelhos mantêm-se quase o tempo todo semi-flexionados, para a execução dos passos de quadril, para permitir a amplitude de movimentos em ambas articulações (quadril e joelho).

1.4.3. A Dança do Ventre e o Parto

Aulas práticas de um curso de Educação para o Parto, ministrado em um dos principais hospitais de Nova York, tenta realizar em poucos meses um treinamento nos músculos pélvicos para preparação para o parto. Este curso tem como objetivo fortalecer músculos pélvicos utilizados tanto para a sustentação da gravidez como para auxiliar na hora do parto, e também pode ser praticado para recuperar a forma e tônus muscular após o nascimento do bebê. Na visão de Gaby Oeftering, isto deveria ter sido iniciado na pré-adolescência para surtir um efeito significativo. Gaby Oeftering é uma dançarina alemã especializada em dança do ventre durante a gravidez. Estudou medicina étnica na Suíça; produziu uma série de vídeos explicativos sobre aulas de dança do ventre direcionadas às mulheres grávidas e escreveu artigos publicados em diversos sites (WALDROP, 2002).

Estas descrições estão no artigo intitulado “Belly Dance and Childbirth”, (“Dança do Ventre e Parto”) contido no site da referência e também publicado em uma revista por Dinicu (1996). A primeira aula do curso, descrita na apostila do hospital prescreve exercícios de concentração cujo objetivo seria aprender a controlar grupos musculares. A orientação é atentar para uma forte contração de uma parte muscular e relaxamento absoluto das demais.

A segunda aula inicia com o comando para ficar em pé com os joelhos soltos, pés paralelos. Depois, mover a pélvis para frente, contraindo as nádegas e os músculos abdominais inferiores. Feito isso se deve deitar de costas, com os joelhos flexionados, pressionar o chão firmemente com as costas e simultaneamente contrair a musculatura do abdômen. E em seguida, relaxar.

Estes movimentos de contração e relaxamento dos músculos abdominais, e a movimentação que é executada deitada fazem parte da dança do ventre e da preparação utilizada nas aulas, normalmente. Uma das mães que fez parte do curso, que era descendente de árabes e conhecia a movimentação utilizada nos passos da dança, descreveu um dos exercícios desse curso como sendo similar ao passo do camelo. Esse passo consiste em uma movimentação para frente e para trás da pélvis, ao mesmo tempo são executadas contrações e relaxamento da musculatura abdominal de forma a desenhar um círculo, ou uma onda com a parte abdominal do corpo (DINICU, 1996).

A musculatura envolvida no parto que a dança do ventre fortalece é descrita por Waldrop (2002): glúteos, quadríceps, musculatura do assoalho pélvico, reto abdominal, transverso e oblíquo abdominais, e até mesmo a musculatura vaginal e períneo, no momento da execução dos redondos menores, que são pequenos círculos desenhados com o quadril.

Uma descrição mais detalhada da musculatura acionada durante os passos variados envolvendo o abdômen e quadril, executados na dança do ventre:

1. Abdômen, região anterolateral: reto do abdômen, piramidal do abdômen, oblíquo externo do abdômen, oblíquo interno do abdômen, transverso do abdômen, diafragma.
2. Abdômen, região posterior: quadrado lombar, iliopsoas, psoas menor
3. Abdômen, região inferior: isquiococcígeo, vagina, músculo esfíncter da uretra

4. Região do quadril: glúteo máximo, glúteo médio, glúteo mínimo, piriforme, gêmeo superior, obturatório interno, gêmeo inferior, obturatório externo, quadrado femoral.
5. Pernas: quadríceps, músculo grácil, sartório, gastrocnêmio medial, gastrocnêmio lateral, poplíteo.

Durante palestra proferida pela ginecologista e obstetra Eveline Novacki, no SESC Pompéia, em 1998, a médica afirmou que a dança do ventre promove uma auto-massagem nos órgãos internos, tanto no aparelho reprodutor da mulher, quanto no aparelho urinário, propiciando uma irrigação sanguínea maior em toda a região pélvica interna, pelo fato da dançarina executar e treinar sempre uma movimentação muscular abdominal intensa. Por esse motivo, a prática desta dança estimula o funcionamento dos órgãos envolvidos nesses aparelhos. Dessa forma, pode favorecer a ovulação, fazendo jus ao seu nome de dança da fertilidade, e para quem a pratica como rotina previne possíveis doenças e decorrências do envelhecimento, como a incontinência urinária e a flacidez perineal (NOVACKI, 1998).

Capítulo 2

Culto ao corpo e contemporaneidade

2.1. Capitalismo pós-industrial, sociedade de consumo e mídia

*“Ninguém é mais teenager, porque todo mundo é”
Robert Elms apud Featherstone, 1995, p.142*

O culto ao corpo, na contemporaneidade, pode ser compreendido como algo que diz respeito à condição do indivíduo na modernidade tardia. Para autores como Baudrillard (2005), Castro (2007), Featherstone (1995), Giddens (1994), Morin (2007), Ortega (2002), Pelbart (2000), Sant’Anna (2002) e Sibília (2002), entre outros, este é um aspecto cultural fortíssimo nas sociedades de consumo contemporâneas.

Atualmente existe uma imposição de um padrão corporal pela mídia, um corpo magro, sem gorduras, firme em sua musculatura e de preferência, definido, ou seja, com a musculatura definida visualmente.

A formulação deste padrão corporal ideal teve início na segunda década do século XX, sendo que a imagem cinematográfica interferiu significativamente para esta construção. Ao final desta década, as indústrias do cosmético, da moda, da publicidade e de Hollywood, influenciaram as mulheres ao redor do mundo, que incorporaram o uso da maquiagem, principalmente o batom, e passaram a buscar o corpo esbelto, esguio, como uma forma de imitar as atrizes do cinema. Featherstone (1995) acusa a combinação dessas quatro indústrias como sendo fundamental para a adoção do corpo magro como padrão estético físico ideal no decorrer do século XX. O corpo gordo passa a ser considerado grotesco.

A mídia influenciou e influencia cada vez mais a construção da auto-identidade. O capitalismo consumista molda as escolhas dos indivíduos através da publicidade, que cria constantemente necessidades, contribuindo para o fortalecimento do narcisismo, numa sociedade dominada pelas aparências. Se consumir os tipos certos de bens e serviços, o narcisista consegue ser atraente, belo e popular (CASTRO, 2007; GIDDENS, 1994).

O corpo passa a ser o cerne do projeto reflexivo da auto-identidade. O projeto de vida em relação ao corpo não é necessariamente narcisista, mas algo considerado normal nos ambientes pós-modernos, ou seja, é um engajamento com o mundo exterior.

A empresa capitalista procura sempre moldar o consumo, como afirmam Baudrillard (2005) e Giddens (1994). Estes dois autores abordam o condicionamento das necessidades, conduzido pela publicidade, e tematizado pela felicidade, que constitui a referência absoluta da sociedade de consumo. O consumidor e o cidadão moderno atendem à coação para a felicidade e prazer, o que nesta nova ética constitui o equivalente da anterior obrigação de trabalho e de produção, referentes à sociedade disciplinar descrita por Foucault (1979, 1987). O consumo se afirma como conduta ativa e coletiva, como verdadeira instituição, sendo que o sistema atual ainda precisa dos homens como trabalhadores, mas cada vez mais como consumidores (BAUDRILLARD, 2005; SIBÍLIA, 2002).

Sant'Anna (2002) traz as reflexões de Foucault e Deleuze sobre este novo sistema de produção capitalista da sociedade de consumo; Foucault sobre o biopoder e Deleuze sobre a sociedade de controle (FOUCAULT; DELEUZE apud SANT'ANNA, 2002). É possível encontrar neles as percepções acerca das novas configurações da dominação capitalista em relação ao corpo e à vida. As bases dessas novas configurações apóiam-se na passagem de uma ordem político-jurídica para uma ordem tecnocientífica-empresarial. Nesta passagem, as transformações dos cuidados de si, e também dos usos dos prazeres, podem ser percebidas e contextualizadas.

O corpo dos seres humanos, na sua versatilidade, já se configurou de diversas formas pela história e pela geografia. Mas, como nos diz Sibília (2002), as formações sociais baseadas na economia capitalista foram as que reuniram o maior arsenal de tecnologias para a moldagem de corpos e subjetividades. Foucault apud Sibília (2002), com sua análise, permitiu focalizar as relações de poder como um biopoder, ou seja, um feixe de vetores que se direcionam à vida com o objetivo de produzir determinadas formas corporais e subjetivas.

A partir da Segunda Guerra Mundial, ocorreram mutações profundas no quadro social, político e econômico, alterando a antiga lógica das sociedades disciplinares, como as caracterizou Foucault (1987). Deleuze (1992) denominou

essas novas formações sociais de “sociedades de controle” e utilizando as ferramentas teóricas contidas em Michel Foucault, analisou as novas formas de poder na sociedade informatizada, detectando uma crise das instituições de confinamento e a criação de novos mecanismos de dominação. Os dispositivos de poder nas sociedades contemporâneas são cada vez mais sutis e mais eficazes, exercendo um controle total ao ar livre. Sem os limites das antigas técnicas disciplinares, os mecanismos de dominação se sofisticam, alguns aumentam sua intensidade e outros se alteram radicalmente.

Vai perdendo força a velha lógica serial, mecânica, descontínua, fechada, esquadrinhada, geométrica, progressiva e analógica das sociedades disciplinares, vencida pelas novas modalidades digitais, contínuas, fluidas, ondulatórias, abertas, mutantes, flexíveis, autodeformantes, que se espalham aceleradamente pelo corpo social. Assim, a lógica de funcionamento associada aos novos dispositivos de poder é total e constante, opera velozmente e em curto prazo. Desconhece as fronteiras: atravessa todos os espaços e todos os tempos, engolindo o “fora”. Por isso, a nova configuração social se apresenta como “totalitária” em um novo sentido: nada, nunca, fica fora de controle. Desse modo é esboçado o surgimento de um novo regime de saber-poder, ligado ao capitalismo de cunho pós-industrial (SIBÍLIA, 2002, p.29).

A disciplina anteriormente acontecia dentro dos imóveis e instituições; o controle, na sociedade pós-moderna, ocorre dentro e fora destes limites, porque persegue o corpo em trânsito, e se apodera dos indivíduos, em sua constante reflexão sobre si mesmo (SANT’ANNA, 2002).

Assistimos assim, nessa passagem para a era pós-industrial, a transição do produtor disciplinado (sujeito das fábricas) para o consumidor controlado (sujeito das empresas). Na análise de Sibília (2002), as jornadas de trabalho delimitadas em rígidas coordenadas espaço-temporais são substituídas por novos hábitos laborais, como contratos a curto-prazo, execução de projetos, todos estes novos esquemas de trabalho com maior flexibilidade de horários. Desabam os muros das empresas, e seus funcionários são equipados com tecnologias de conexão permanente, embaçando os limites entre os locais de trabalho e lazer, e os tempos dedicados a cada um. São as coleiras eletrônicas, como as denominou Deleuze (1992), uma das

formas de sujeição ao controle, nesta era de digitalização total, em que tudo é rastreável.

As tecnologias do biopoder focalizavam a vida, modelando-a para uma adequação à norma, construindo corpos dóceis, disciplinados, visando à produção. Atualmente, emergem novas formas de subjetivação. O novo capitalismo lança e relança no mercado novos modelos de subjetividade, que são consumidos e descartados rapidamente. A lógica de funcionamento do regime disciplinar massifica, modelando os indivíduos, mas por outro lado, também individualiza, cada um tem a sua carteira de identidade, que tem um número, uma foto, localizando o indivíduo dentro da massa. Na modernidade tardia, ou sociedade de controle, as noções de massa e indivíduo cedem lugar a outras figuras, como por exemplo, o papel de consumidor, que ao invés de integrar uma massa, faz parte de diversas amostras, nichos de mercado, segmentos de público e bancos de dados. Este sujeito consumidor da sociedade contemporânea possui cada vez mais cartões de crédito e senhas de acesso; dispositivos digitais que identificam seu perfil: ele próprio passa a ser uma mercadoria (SIBÍLIA, 2002).

Atualmente, as necessidades e satisfações dos consumidores são forças produtivas. Baudrillard (2005) explica que a função logística do indivíduo, na modernidade tardia, é servir o sistema industrial pelo consumo de seus produtos, não existindo nenhuma outra atividade, seja ela religiosa, política ou moral, para a qual tenha sido preparado de uma forma tão completa, científica e dispendiosa, quanto esta do exercício do consumidor.

O sistema capitalista pós-industrial necessita dos homens como consumidores. Este consumidor revela-se como ser político e social, como força produtiva. Desta forma, traz consigo problemas históricos fundamentais, tais como os da propriedade dos meios de consumo e da responsabilidade econômica, entre outros; de onde emergem novas contradições. O automóvel e o tráfego é um exemplo dessas contradições, o consumo individual ilimitado é incentivado, e ao mesmo tempo, os indivíduos são alertados para a responsabilidade coletiva e moralidade social.

Os consumidores, de uma maneira geral, são celulares, inconscientes e inorganizados. Em sua forma coletiva, são chamados de “opinião pública”, e deste

modo é reconhecida sua soberania, desde que isto não afete a cena social, e que os mesmos se contentem sempre em consumir (BAUDRILLARD, 2005).

O consumidor escolhe automaticamente e inconscientemente, refletindo o modelo cultural do meio em que se encontra. As suas necessidades são condicionadas, principalmente pela publicidade; as necessidades criadas pelo sistema, ou ditas, alienadas. A questão principal do capitalismo pós-moderno é resolver a equação formada pela produtividade e pela necessidade da venda dos produtos. Portanto, a empresa de produção procura controlar os comportamentos de mercado, modelando as atitudes sociais e as necessidades dos indivíduos (CASTRO, 2007). As estratégias utilizadas para modelar o gosto do consumidor se manifestam principalmente através da publicidade (GIDDENS, 1994).

Baudrillard (2005) em sua análise dos meios de comunicação de massas, afirma que a publicidade é o mais notável deles, na modernidade tardia. Segundo ele, a TV, o rádio, a imprensa e a publicidade se orquestram em uma descontinuidade de signos e de mensagens. Ocorrem numa miscelânea proposital; esta alternância sistemática é a dosagem cuidadosa do discurso de informação e do discurso de consumo, sendo que ambos se baseiam em um sistema de signos, formado no capitalismo.

Muitas das características da lógica do capitalismo já descritas por Veblen (1983) permanecem atuais. A lógica da diferenciação de classes está sempre embutida no código de signos; como exemplos, marcas de roupas, carros, relógios, ou mesmo hábitos culturais, a forma do corpo, a postura, o andar, o desembaraço, e também o desperdício, significando a abundância. A lógica da diferença é uma variável estrutural decisiva, tendo como propósito a ocorrência crescente das necessidades. Em decorrência desta lógica, as classes aspirantes a classe superior tendem a imitá-la, e a partir disto, cria-se um novo produto para o consumo da classe superior, destinado a preservar a distância social. Destaca-se aqui a existência no capitalismo pós-industrial de uma diferenciação em relação às aspirações de cada camada social, que são sempre relativas à situação econômica adquirida, ou seja, o processo de produção das aspirações é desigualitário. Deste modo, a ordem de produção é preparada para fazer surgir e satisfazer apenas as necessidades adequadas a cada situação na escala social. Por esta lógica, quanto menos se tem menos se aspira.

A diferenciação se estabelece na procura social de prestígio, o que proporciona infinitas possibilidades para o crescimento das necessidades. É neste ponto que a estratégia da publicidade opera, atingindo cada um em função dos outros, nas suas pretensões de atingir o prestígio social reificado (BAUDRILLARD, 2005).

Os bens materiais seriam “comunicadores” da distinção social, assim também como os bens culturais (FEATHERSTONE, 1995). Cada indivíduo tem o sentimento de pertencimento a determinado grupo social se consumir os mesmos bens materiais e culturais deste grupo. São atribuídos códigos de valores a estes bens, que possuem função social de troca e comunicação por meio de um conjunto de signos.

Este é o modo de passagem da natureza à cultura da modernidade. O consumo não se baseia em necessidades naturais, mas sim nesse sistema de signos (BAUDRILLARD, 2005; FEATHERSTONE, 1995).

Como a busca de prestígio se fundamenta em signos, não depende dos objetos e bens consumidos, mas nas diferenças estabelecidas. Na pós-modernidade, a diferenciação social e de prestígio não se dá mais pela ostentação, como descrito por Veblen (1983), mas pela discrição e despojamento, sendo que esta diferenciação pode estar justamente na recusa em se consumir determinados objetos, diferença mais sutil, compondo o segredo do consumo. As classes médias, como também os novos ricos, costumam consumir com ostentação, o que é visto como ingenuidade cultural (CASTRO, 2007). Nesse contexto, a cultura como forma de conhecimento torna-se importante para a diferenciação, conhecimento dos novos bens, assim como de seus valores sociais e culturais, e também para saber utilizá-los adequadamente (FEATHERSTONE, 1995). Como em Bourdieu (2008), o gosto classifica o classificador.

As revistas, jornais, livros, programas de rádio e televisão referentes à cultura de consumo, e que abordam o aperfeiçoamento, desenvolvimento e transformação pessoais, ensinando como construir um estilo de vida interessante e realizador do ponto de vista da coação para a felicidade, atuam como captadores e tradutores de novos bens simbólicos, popularizando-os e possibilitando o acesso de um público maior a esses bens (FEATHERSTONE, 1995; CASTRO, 2007).

As preferências de consumo se estabelecem como um sistema de comunicação, como código de signos, uma verdadeira linguagem. O sistema capitalista pós-industrial baseia-se no dispositivo inconsciente de integração e de regulação. Este dispositivo consiste em implicar os indivíduos neste sistema de diferenciação e código de signos (BAUDRILLARD, 2005; FEATHERSTONE, 1995).

Bourdieu (2008), em seu conceito de capital cultural, afirma que os sinais que revelam as origens e trajetórias de vida dos indivíduos se exteriorizam pela forma do corpo, peso, altura, postura, andar, estilo de falar e desembaraço em relação ao próprio corpo.

Manuais de boas maneiras, desde Rotterdam (1978), informam aos seus leitores a necessidade de naturalizar as disposições e maneiras e de conseguir estar completamente à vontade com elas, esclarecendo que sem este total aprendizado, é possível identificar os impostores. O novato inevitavelmente revela seu conhecimento incompleto, e mesmo adotando estratégias de consumo conspícuo, podem ser identificados. Desta forma, perpetuam-se a distância e a diferença em relação à classe alta, ricos em capital cultural (FEATHERSTONE, 1995).

A cultura é corporificada, o corpo se tornou um signo. Aliás, a cultura, na sociedade de consumo, é enfatizada como reprodutora do capitalismo contemporâneo, pois nunca houve uma sociedade tão saturada de signos e imagens como esta. A publicidade manipula estes signos, fazendo com que os bens de consumo cotidianos sejam associados a luxo, exotismo, beleza, cultura, classe, felicidade e prazer (FEATHERSTONE, 1995)

Os meios eletrônicos de comunicação de massa ocupam papel central na modernidade tardia. Existe uma sobrecarga de informação veiculada pela mídia, invadindo ambientes e residências com uma profusão de imagens e simulações que exercem enorme fascínio, de modo que a televisão passa a ser o mundo (BAUDRILLARD, 2005).

Os canais de televisão utilizam uma justaposição sistemática de signos, do noticiário para a publicidade, impondo um sistema de redução e de interpretação do mundo, valorizando a informação como mercadoria. A mensagem principal não se relaciona exatamente com as imagens que são transmitidas, mas sim aos novos modelos de relação e de percepção que impõe. Os acontecimentos brutos só se tornam consumíveis depois de reelaborados numa verdadeira cadeia industrial de

produção, resultando em um material de signos combinados. Desta produção nascem os pseudo-acontecimentos, que invadem o nosso cotidiano (BAUDRILLARD, 2005; FEATHERSTONE, 1995). O que é considerado verdadeiro não é mais o acontecimento real, mas o que os responsáveis pelos meios de comunicação decidem montar sobre o fato. O espetáculo reúne as peças para constituir uma realidade, estabelecendo o que merece atenção e o que deve ser objeto de admiração.

A publicidade também se utiliza dessa construção de pseudo-acontecimentos, edificando-os como modelos. Ela se dispõe numa homogeneidade com as notícias, que também foram fabricadas, provocando um mimetismo. Segundo Baudrillard (2005), a verdade é que a publicidade não ilude o consumidor, o público sabe que pode estar sendo iludido; ela encontra-se para lá do verdadeiro e do falso. Seu conteúdo nutre uma espécie de esperança, sua palavra soa profética, tal como se fosse necessária uma confirmação real da sentença que propaga, consolidada por meio da adesão do consumidor ao seu discurso.

A arte publicitária consiste na elaboração de “slogans”, frases que não sejam verdadeiras, nem falsas. “Tal lava-roupas lava mais branco”, exemplo de um imperativo repetitivo, slogan publicitário. O consumidor, ao adquirir a mercadoria, poderá comprovar o acontecimento do mito anunciado.

Nos meios de comunicação de massa, através da publicidade, telenovelas, revistas entre outros, são exibidos estilos de vida aos quais todos os indivíduos deveriam almejar, e o modo de consumo da classe alta é evidenciado como merecedor de emulação (GIDDENS, 1994)

Os projetos de construção das subjetividades incluem a posse de bens desejados, não pela utilidade dos mesmos, mas pelo valor atribuído aos objetos como indicadores de classe, ou de prestígio, ou seja, o valor da aparência, o código de signos. O projeto de “si mesmo” é altamente mercadorizado na sociedade pós-moderna; tanto os estilos de vida, como a auto-realização são produzidos conforme critérios de mercado (GIDDENS, 1994).

Baudrillard (2005) discorre sobre a criação de modelos, em um sistema que ele denominou “a produção industrial das diferenças”, que personalizam os indivíduos hierarquizando-os em uma escala que os incluem em modelos. Estes modelos são montados a partir de significações trazidas para os sujeitos,

principalmente pela publicidade, sendo que estas significações são diferenciais e combinatórias, ligadas à produção industrial das diferenças, definindo dessa forma, o sistema de consumo. Estas diferenças produzidas industrialmente são aquelas divulgadas pela publicidade como “o louro matiz muito natural”, ou “mais do que nunca você vai ser você mesma”, ou ainda “seja você a personalizar o seu apartamento”. Assim, diferenciar-se significa adotar um determinado modelo. O processo de consumo é iniciado pela produção de modelos artificiais e múltiplos, o que em verdade se traduz na descaracterização das diferenças reais de um indivíduo, e evidenciam a obediência a um código, formado por um catálogo previamente definido de opções.

Sendo assim, os indivíduos não adotam um estilo de vida qualquer, mas cada um constrói seu estilo em um projeto de vida, manifestando sua individualidade por suas opções em bens materiais, roupas, atividades físicas, tipo de experiências, lazer, aparências e disposições corporais (FEATHERSTONE, 1995). Estas escolhas não são baseadas na autonomia do consumidor, em verdade são socialmente controladas, refletindo o modelo cultural e o código de signos estabelecido. Os bens são produzidos e consumidos de acordo com seu significado relativo a determinado sistema de valores (BAUDRILLARD, 2005). Ou seja, cada um encontra a sua própria personalidade seguindo um modelo, ou combinação de modelos.

Em uma sociedade dominada pelas aparências, o corpo torna-se o foco da atenção e do consumo. A formação do novo narcisismo corporal advém de um apelo mercadológico, função da produção industrial envolvendo um conjunto de grandes indústrias, entre elas, a da beleza, que inclui a estética e a dos cosméticos, e também a da moda, a alimentícia e a farmacêutica. Não importa a sua experiência corporal, os sujeitos engajados com o mundo exterior e com o seu tempo, querem possuir o corpo da moda (COSTA, 2007).

Baudrillard (2005) denomina este narcisismo de narcisismo dirigido, pois se aplica ao corpo colonizando-o e explorando-o para finalmente arrancar dele os signos de felicidade, saúde, beleza; símbolos extremamente positivos na contemporaneidade.

O consumismo hedonista e narcisista, estimulado pela mídia, é a base do culto ao corpo (GIDDENS, 1994). Todo o esforço do capitalismo pós-industrial para padronizar o consumo e moldar as preferências pela publicidade, só faz aumentar

esse narcisismo. Na sociedade de consumo, que é extremamente dominada por signos e imagens, ocorre uma supervalorização da aparência física.

Na contemporaneidade, o planejamento de vida relativo ao corpo não é considerado como narcisismo e sim algo normal (GIDDENS, 1994). Entretanto, escolher um estilo de vida entre as várias opções existentes, não é exatamente uma opção, mas um elemento que faz parte da construção da auto-identidade.

No período da modernidade tardia, a empresa capitalista procura crescentemente moldar o consumo, bem como monopolizar as condições de produção. Desde o princípio, os mercados promovem o individualismo no sentido em que acentuam os direitos e responsabilidades individuais, mas este fenômeno diz sobretudo respeito à liberdade do contrato e da mobilidade, intrínseca ao emprego capitalista. Mais tarde, todavia, o individualismo estende-se à esfera do consumo, pelo que a designação das necessidades individuais se torna básica para a continuidade do sistema. A liberdade de escolha individual governada pelo mercado torna-se no enquadramento envolvente da auto-expressão individual (Giddens, 1994, p.177)

Giddens (1994) associa o declínio da autoridade familiar à ascensão do narcisismo, surgindo, desta forma, o culto do conhecimento pericial. Estes novos peritos são os especialistas, que satisfazem as necessidades da população leiga, formando um novo paternalismo, acentuando a dependência e o sentimento de impotência que reforçam o contato com o narcisismo. Estes peritos, ou especialistas, correspondem aos intermediários culturais descritos por Bourdieu (2008), sendo eles próprios os inventores de grande parte das necessidades que se outorgam satisfazerem para os demais indivíduos leigos, ou seja, esta dependência do conhecimento pericial cria um modo de vida, estabelecido na construção de uma relação de confiança.

2.2. Saúde e Estética: a medicalização do corpo e a indústria da beleza

Ortega (2002) descreve o processo de subjetivação contemporâneo como formação da bio-identidade. Nesta bio-identidade contemporânea, o corpo é detentor

da auto-reflexividade que antes pertencia à alma. Este autor traz o conceito de biossociabilidade, que se refere às novas formas de sociabilidade que emergem da interação do capital com as biotecnologias e medicina. É uma forma de sociabilidade apolítica que se constitui por grupos de interesses privados. Diferentemente dos agrupamentos tradicionais por raça, classe, orientação política, estes novos grupos se reúnem por critérios de saúde, tais como, desempenho físico, doenças, etc. Os objetivos dos indivíduos se voltam para o seu corpo, na obtenção de uma melhor forma física, prolongamento da juventude, maior longevidade. Um vocabulário médico composto por taxas de colesterol, tônus muscular, capacidade aeróbia, entre outros, torna-se popular, adquirindo a qualidade de uma moral a ser seguida, com critérios para uma avaliação individual. As práticas sociais, religiosas, esportivas, lúdicas, sexuais, são ressignificadas como práticas referentes à obtenção ou manutenção de saúde, como prevenção em relação a determinadas doenças. É a ideologia ou moralidade da saúde, dentro da qual a saúde se configura não só como uma preocupação, mas como um parâmetro para julgar condutas individuais e fenômenos sociais. A definição de saúde se expande incluindo tudo o que é bom na vida.

Dentro desse contexto, surge o sujeito que se autocontrola, autovigia e autogoverna. Esta é a forma de construção do “self” como um projeto reflexivo. (ORTEGA, 2002). De acordo com Costa (2005), o corpo é o novo local da dignidade ética, pois o cuidado de si em relação à saúde e beleza se transformou em um indicativo de responsabilidade e maturidade em se autogovernar. E para esta autogestão são necessárias tanto a autoperitagem como a consulta a especialistas (peritos) competentes.

A mídia reforça o papel do corpo na construção da subjetividade, pela publicidade de cosméticos, fármacos, e instrumentos utilizados no esculpimento da forma corporal, e pela associação de certos modelos corporais ao sucesso social. Os indivíduos são induzidos a admirar e imitar o estilo de vida das classes superiores, dos famosos e poderosos. O padrão corporal estabelecido atualmente é o da magreza, da gordura zero, da musculatura definida. Ao atingir este padrão estético corporal, o indivíduo torna seu corpo semelhante aos dos “vencedores”, aos astros e estrelas, aos famosos e visíveis da mídia.

Giddens (1994) aponta o surgimento deste ideal de magreza na segunda década do século XX. Nesta época, com o advento da dieta/regimes alimentares para perder peso e auto-regular a saúde, a indústria alimentícia passa a fornecer uma gama maior de produtos. O indivíduo toma para si a responsabilidade de moldar o próprio corpo, como forma de definir sua auto-identidade, e passa a perseguir este ideal de beleza. O corpo esbelto adquire também o significado de corpo saudável e a aparência corporal é cada vez mais valorizada.

Castro (2007) contribui para a descrição deste histórico sobre a formação deste padrão corporal e do culto ao corpo, percorrendo sobre ocorrências importantes dentro do século XX, nos anos 50, 60 e 80. Na segunda metade dos anos 50, os trabalhadores obtêm férias remuneradas e o acesso às praias é popularizado, sendo que a exposição do corpo torna-se freqüente nas férias de verão. A explosão publicitária que ocorre após a Segunda Guerra, traz mudanças de comportamento por meio da propagação de hábitos referentes aos cuidados do corpo, exibindo práticas de higiene, obtenção de beleza e esportes, indicadas por médicos e especialistas desde o início do século. As estrelas de cinema e televisão são contratadas para os anúncios publicitários, com seus “sorrisos mais brancos” e “cabelos mais brilhantes”, de forma que as indústrias vendem mais creme dental e xampu, difundindo para a massa um novo conceito de higiene. A indústria e o comércio conseguiram difundir mais amplamente estes novos hábitos corporais do que os próprios higienistas. Neste contexto do pós-guerra, houve um acréscimo na indústria da moda, que utilizando a mídia, como revistas e televisão, impulsionaram esse mercado e democratizaram o acesso aos produtos vinculados ao culto ao corpo e à moda, que com toda a sua efemeridade passa a ser um imperativo para uma sociedade que valoriza a aparência, o prazer e as novidades.

A pílula anticoncepcional surge nos anos 60, década que é marco da revolução sexual, do movimento feminista e da contracultura. O corpo ganha uma maior visibilidade, sendo local da transgressão, do transe pelo consumo de drogas e do sexo. A cultura juvenil, que já vinha se consolidando desde a década anterior, forma um mercado consumidor jovem. Inicia-se o processo de valorização da juventude, e o envelhecimento torna-se indesejado.

A corporeidade ganha uma visibilidade ainda maior a partir dos anos 80, quando as atividades físicas começam a ser praticadas com frequência regular,

fazendo crescer o número de academias de ginástica e musculação. Nasce assim a geração saúde, que em oposição à anterior, luta pelo combate ao uso de drogas e pelo sexo seguro, para combater a contaminação pelo vírus HIV, da AIDS.

A moda, desde os anos 20 do século XX, transforma-se totalmente, as saias se encurtam, os tecidos oferecem maior possibilidade de se ajustarem ao corpo, ocorrendo um desnudamento e uma flexibilidade maior em termos de vestuário. A aparência física é cada vez mais dependente do corpo, e cuidar de sua forma passa a ser uma necessidade (CASTRO, 2007).

A invenção do jeans e sua difusão por todas as camadas sociais, relaciona-se com esta flexibilização do vestuário, e também com o culto ao corpo, já que este é um traje que modela o corpo, evidenciando suas formas. Cada etapa deste desnudamento gradativo do corpo foi bastante censurada e criticada, a bermuda, o shorts, o biquíni, a minissaia. Atualmente, exposição do corpo é cada vez maior, tanto nas ruas como nos meios de comunicação de massa (CASTRO, 2007).

A indústria da moda, uma das que mais impulsiona o consumo na sociedade pós-moderna, com sua lógica de renovação constante, estabelece uma forma de coação coletiva, pela imposição de regras, e ao mesmo tempo, pela produção industrial das diferenças, faz com que o consumidor expresse seu gosto pessoal através das escolhas nas suas compras, e tenha uma percepção de autonomia individual.

Cultuar o corpo, buscar atingir o padrão de beleza, é atualmente uma forma de estar na moda. Em consequência disto, o culto ao corpo é culturalmente e socialmente aceito, e submeter-se a sofrimentos físicos para adquirir o padrão estético é aceitável, uma prática considerada normal. Este culto ao corpo, assim como a moda, oferece aos indivíduos a sensação de pertencer a um grupo social, seja pela escolha de uma atividade física ou ainda pelo consumo de mesmos hábitos alimentares e de vestuário.

A exploração de tendências de comportamento pela indústria cultural tem no corpo seu alvo principal. Nos programas de televisão destinados à mulher e nas revistas femininas existem dicas de beleza, de cuidados com o corpo, sessões dedicadas à moda e ginástica, e indicação de produtos como cremes para o corpo, cabelos, maquiagem, entre outros assuntos que compõe o comportamento na contemporaneidade. Atualmente, a preocupação com a beleza e a forma física está

presente em todas as camadas sociais. Castro (2007) salienta essa busca pela forma e volume corporal ideais na sociedade pós-industrial.

Os indivíduos pós-modernos, de uma forma geral - homens e mulheres - desejam possuir um corpo perfeito sempre. Paira a exigência de que tudo no corpo esteja pronto para ser visto e admirado, filmado, fotografado, transformando suas partes em signos, num verdadeiro marketing de si mesmo (SANT'ANNA, 2002). A cobrança social para a beleza e perfeição corporal ainda é maior para as mulheres, mas atualmente existe uma exigência cada vez maior para que os homens também sejam magros e com músculos definidos, conforme os modelos da mídia, artistas, modelos fotográficos e de passarelas da moda.

Durante a primeira metade do século XX, da análise feita por Sant'Anna (2005) de revistas femininas da época, traduz-se que o corpo devia ser magro e saudável, mas ainda permeava o conceito de que a beleza era um dom da natureza. A partir dos anos 50, o discurso encontrado é diferente, alterando-se para a idéia de que só é feia quem quer. A recusa ao cuidado do corpo, ao embelezamento, passa a ser considerada uma negligência feminina, algo a ser transposto, um problema pessoal a ser solucionado. Este problema pode ser visto como falta de confiança em si, baixa auto-estima, ou seja, a ausência da beleza torna-se um problema psicológico, ou clínico. Os sujeitos contemporâneos necessitam também lidar com a culpa resultante da falta de cuidados de si, sendo socialmente submetidos a uma coerção para a autogestão corporal. Nessa situação, fica subentendido que com disciplina e boa vontade qualquer um pode estar mais perto do padrão estético estabelecido.

São inúmeras as exigências em relação aos cuidados do corpo, o indivíduo da sociedade de consumo é conduzido a se preocupar com um corpo saudável, jovem e fonte de prazer. Cuidar do corpo é cuidar de si mesmo, afirmando a própria auto-identidade e tendo como consequência uma sensação de plenitude e felicidade. É desta forma que se instala o novo tipo de controle descrito por Foucault apud Sant'Anna (2002), o controle-estimulação. Para explicar esse tipo de controle, Sant'Anna (2002) descreve dois movimentos em relação ao corpo. Desde a década de 1970, com os desenvolvimentos da genética e informática, e com a massificação do consumo de bens industrializados, ocorrem esses dois movimentos: um de expansão externa, influenciando cada corpo a entrar em contato com as

necessidades do mercado global; e outro de expansão interna, estimulando cada indivíduo a dirigir-se para seu próprio corpo e a desejar o controle e o acréscimo dos níveis de prazer.

Na lógica da empresa instaurada na modernidade tardia, o corpo passa a definir a subjetividade de cada um. Por muitos séculos, cabia à alma o lugar da identidade do ser humano, porém, nessa nova ordem tecnocientífica, é ao corpo que é atribuída esta posição. Por isso, cuidar do corpo, conhecendo-o e controlando-o, é um dever, e igualmente um direito, para todos os indivíduos que almejam o sucesso, dignidade e felicidade na atual sociedade de consumo.

Os eixos que estruturam esta prática do culto ao corpo estão na mídia e na indústria da beleza. A mídia traz a informação técnica e científica sobre o que deve ser utilizado (consumido) e sobre os últimos lançamentos do mercado, ditando e fazendo incorporar as novas tendências. O corpo tornou-se o alvo da produção de grandes indústrias da modernidade tardia, que materializam os objetos e produtos necessários para a sua transformação e manutenção – a autogestão. Junto com a indústria da beleza encontram-se a indústria da moda, a indústria cosmética, a indústria farmacêutica, a indústria alimentícia. Aliada a isto, situa-se a medicina estética, um segmento que também tem no modelamento e embelezamento do corpo seu objeto de trabalho e capital, com suas adjacências em todo o aparato científico-tecnológico que a acompanha.

Para a maior parte dos autores estudados, saúde e estética possuem discursos convergentes. Historicamente, entre 1900 e 1930, a publicidade anunciava produtos com finalidades estéticas como escurecer os cabelos, retirar manchas da pele, afinar a cintura, entre outros, e denominava-os remédios; ainda não era utilizado o termo cosmético. Na antiguidade clássica, esta intersecção entre saúde e estética já era retratada, em Hipócrates, que dizia que o bom médico deveria responder a todas as perguntas sobre o corpo, incluindo receitas para embelezar as pessoas (CASTRO, 2007).

No entanto, a ascese, em seu significado anterior, traduzia-se na negação do corpo para salvar a alma. Atualmente, a nova ascese é denominada bio-ascese por Ortega (2002), e relaciona-se com a saúde e beleza do corpo, em busca de uma conformidade às normas, procurando atingir o padrão estético vigente. Para estas

novas asceses, são anunciados cada vez mais preceitos direcionados ao mercado da saúde (SANT'ANNA, 2002).

Na atualidade, beleza, saúde e higiene possuem aspectos comuns, dividindo significados. Esse atual sentido formou-se em função das políticas de saúde pública implementadas no início do século XX, estendendo-se até a metade desse mesmo século. Sabões e sabonetes foram amplamente anunciados como produtos de higiene e limpeza, itens necessários para uma vida saudável. As descobertas de Louis Pasteur (1822-1895) contribuíram para a adoção das práticas higiênicas, difundidas pela classe médica, como prevenção de doenças infecciosas (CASTRO, 2007).

A publicidade aproveitou-se desse fato para reunir o fundamento higienista à questão estética, apresentando belas mulheres em seus anúncios, primeiramente nas propagandas de sabonete, e depois nas de batom, rouge, pós-de-arroz, cremes, enfim, todos os itens que corrigissem esteticamente os pequenos defeitos. A partir de slogans como “o sabonete deixa sua pele mais limpa, mais saudável, mais cheirosa, mais bonita”, criou-se a ligação entre limpeza, perfeição, saúde e beleza (CASTRO, 2007).

A crescente medicalização da sociedade contemporânea é abordada pela maioria dos autores estudados para este trabalho. O avanço científico e tecnológico da área médica e biológica é proporcional aos investimentos da biopolítica para exercer a previsão e o controle. O conhecimento científico procura ampliar seus horizontes para dominar e transpor a natureza, tanto exterior como interior ao corpo humano. Todo o desenvolvimento da biotecnologia é direcionado para reconfigurar o que é vivo, e combater a dor, o envelhecimento e a morte, e ainda algo reservado antigamente apenas aos deuses: criar a vida (BAUDRILLARD, 2005; COSTA, 2007; GIDDENS, 1994; LE BRETON, 2005; SIBÍLIA, 2002).

Sendo assim, os laboratórios do século XXI originam novas espécies, combinando orgânico e inorgânico, natural e artificial. Em decorrência desta avançada tecnologia, as definições de vida e morte estão sendo modificadas. Por diversas vezes, a morte agora é dependente de decisões tais como desligamento dos mecanismos de suporte artificial, autorização para extração de órgãos destinados a transplantes, entre outras (LE BRETON, 2005).

Após o conceito de reversibilidade da morte, algumas ações médicas já tornaram-se ocorrências padronizadas como “ordem de não ressuscitar” e “doador sem batimento cardíaco”. Ou seja, em muitos casos, os responsáveis pelos pacientes e os médicos envolvidos, tomaram a decisão de não reverter a morte em questão, o que originou um debate ético, jurídico e técnico. Nos Estados Unidos foi proposta uma redefinição da lei, criando a “zona de morte”, uma área entre o estado de inconsciência permanente e a suspensão da respiração. Desse modo, a definição fixa e binária de vida e morte foi substituída por uma questão de grau, localizada dentro de uma área, uma definição estatística. Tecnologias como a criogenia - congelamento de corpos para serem recuperados no futuro - demonstram o avanço desse conhecimento científico da biotecnologia. Grupos de cientistas formados pelas áreas de medicina, engenharia, física, biologia e informática, acreditam na possibilidade futura de conservar a informação cerebral que recuperaria a identidade do paciente para a continuidade da vida. Sibília (2002) explica a formatação deste homem pós-orgânico a partir desses novos saberes e imaginário criativo de profissionais das ciências e das artes.

As fronteiras entre o artificial e o natural estão se embaçando. Projetos de clonagem animal e vegetal, normalmente para o aumento da produtividade estão sendo colocados em prática. Animais com genes de vegetais, e vegetais com genes de animais, espécies de insetos para exterminar outros insetos para preservar a agricultura, são exemplos desse embaçamento. Prateleiras nos supermercados com produtos orgânicos denunciam que os demais alimentos possuem algo de não-(pós)-orgânico (SIBÍLIA, 2002).

O debate ético sobre a clonagem humana é pauta de diversas reuniões, englobando os assuntos referentes aos tratamentos de doenças nos quais podem ser utilizadas células de embriões, envolvendo religiosos e médicos, advogados e líderes políticos, entre outros profissionais e cientistas.

As tecnologias atuais prometem prolongar a juventude, combater o envelhecimento e exterminar as doenças (SANT’ANNA, 2002). A nova tecnociência se propõe a realizar o sonho de modelar os corpos, conforme a opção do consumidor pós-moderno, utilizando uma instrumentalização de alta tecnologia e que a cada dia possui mais uma novidade.

As cirurgias plásticas, próteses de silicone, modelamento artificial dos corpos, vem sendo uma pratica corriqueira. A técnica de lipoaspiração é a mais executada no mercado nacional, inclusive com a possibilidade de parcelamento do pagamento em até 48 meses, o que demonstra que este é um mercado totalmente incluso no sistema de crédito da sociedade de controle descrita por Deleuze (1992).

Associações médicas consideram antiéticas as atitudes de realizar propaganda em torno das cirurgias estéticas como a de propor o parcelamento do pagamento, no entanto, o apelo da publicidade, do conteúdo veiculado na mídia e do sistema do capitalismo pós-industrial dirigido para o culto ao corpo é preponderante. A argumentação para quem não se submete a tais cirurgias localiza-se no discurso da saúde, evidenciando a medicalização da sociedade e o biopoder implantado e consolidado.

Schmucler apud Sibília (2002), em sua análise do biopoder, afirma que a vida, na contemporaneidade, apenas é almejada quando segue certas condições preestabelecidas que não admitem imperfeições. Em seus comentários diz que o homem teria sido até o momento um “rascunho”, e que as biotecnologias prometem “passá-lo a limpo”.

No capitalismo pós-industrial, com a medicalização da sociedade consolidada, assistimos ao imperativo da saúde. A doença aparece como um erro no código e a maioria dos indivíduos, por meio da submissão a testes e exames médicos, pautam suas atitudes na vida numa obediência a regras para a prevenção de riscos.

Sibília (2002) faz um resumo que explica a trajetória da medicalização da sociedade até culminar no seu status como conhecimento científico predominante na capitalismo pós-industrial:

Após as análises dos mecanismos de poder realizados por Michel Foucault, sabemos que a medicina se configurou como um poderoso complexo de saberes e poderes – especialmente a partir dos séculos XVIII e XIX nas sociedades ocidentais – capazes de incidir ao mesmo tempo sobre os corpos individuais e sobre as populações, disciplinando e regulamentando a vida. Com suas práticas e suas técnicas em atualização constante, ao longo da história moderna a medicina se propôs a controlar os acontecimentos aleatórios relativos à multiplicidade orgânica e biológica dos seres humanos, impondo a ambos suas exigências normalizadoras em concordância com os interesses do capitalismo industrial. (SIBÍLIA, 2002, p.179)

O Projeto Genoma Humano é alvo de grandes investimentos da atual ciência mundial. Através de suas descobertas e do que ainda está por vir, o DNA, os genes e suas combinações podem ser rastreados e dessa forma, permitir localizar possíveis erros nos códigos genéticos, se comparados a um padrão considerado normal.

A definição do código genético perfeito constitui um elemento estratégico do biopoder, pois se existe este código considerado normal, as possíveis diferenças em relação a ele são taxadas como erros de programação, desvios, falhas, e, portanto, passíveis de tratamento (SIBÍLIA, 2002).

Todo mal estar é considerado uma disfunção, uma imperfeição que pode e deve ser corrigida ou eliminada. A invenção de novas drogas como anti-depressivos contendo fluoxetina ou serotonina, soníferos, inibidores de apetite e eliminadores de gorduras, analgésicos potentes, fazem o indivíduo contemporâneo sentir que o tratamento para seu problema é dependente de um remédio, e que é praticamente instantâneo e eficaz; tomou, emagreceu, ficou feliz, dormiu, etc. É a adoção da pressa como modo de vida, numa época na qual o corpo possui o valor correspondente ao atribuído à alma anteriormente, mas, ao contrário desta, não possui a vida eterna (SIBÍLIA, 2002; SANT'ANNA, 2002).

Este avanço tecnológico na medicina é compatível com a tecnologia da informática e da comunicação, e com a lógica empresarial, que necessita dos indivíduos felizes, rápidos, eficientes, com boas noites de sono e boa aparência. As novas drogas têm sido uma fonte de lucro para a indústria farmacêutica e as definições de patologia e normalidade encontram-se em fase de transição, ou seja, falta um consenso sobre a definição de saúde.

Para ilustrar esse embaçamento nas fronteiras entre normal e patológico, Sibília (2002) nos traz o exemplo do hormônio de crescimento, o hGH, um produto inicialmente direcionado a crianças com nanismo, nos EUA. No ano de 1980, duas empresas obtiveram a patente e o monopólio sobre a comercialização do medicamento por sete anos, para fins da cobertura dos investimentos em pesquisa e desenvolvimento. Em 1991, este medicamento tornou-se o produto da indústria farmacêutica mais vendido naquele país, e terminou por atingir crianças que possuíam estatura dentro da faixa considerada normal. As empresas responsáveis pela produção da droga iniciaram então uma campanha publicitária direcionada aos

médicos, para que os mesmo redefiníssem a baixa estatura da faixa considerada normal como doença, criando uma polêmica. O Instituto Nacional de Saúde pronunciou uma justificativa, argumentando que a estatura baixa não poderia ser mais considerada normal, se naquela sociedade esta era uma característica vista como desfavorável.

Da mesma forma, o excesso de peso também foi decretado “doença”, por um órgão do Departamento do Tesouro dos EUA, que possibilitou que as despesas advindas de dietas e tratamentos para emagrecer pudessem ser descontadas do Imposto de Renda (SIBÍLIA, 2002).

Para os indivíduos pós-modernos surgem os questionamentos como por que suportar a depressão, estresse, angústia, insônia, mau humor, se existe remédio para tudo isso? Por que não alterar o aspecto de seu corpo com uma cirurgia plástica e ser feliz se existe tecnologia para fazê-lo? Com as novas definições de saúde e doença, esta última constituindo um erro na programação que pode ser conduzido à normalidade, ocorre que nessa nova realidade não existe mais a necessidade de buscar a causa de uma patologia, seja esta verdadeira ou criada. O procedimento atual consiste em medir a distância do erro em relação ao padrão considerado normal e corrigi-lo, ou reduzir esta distância. Isto traduz a nova dinâmica pós-industrial do biopoder relacionada à lógica da sociedade de consumo.

Testes laboratoriais e exames digitais informam os seus resultados e conclusões em números que indicam probabilidades, propensões e tendências. Com base nesses resultados, a medicina atual propõe alguns tratamentos que visam a cura e outros como prevenção contra o risco de adoecer ou de morrer. As ações preventivas na medicina são poderosos instrumentos do biopoder, envolvendo os sujeitos contemporâneos, já que todos têm propensões ou probabilidades de adquirir alguma doença e morrer. Dessa forma, as estratégias de biopoder e seu imperativo da saúde, apresentam um catálogo de ações preventivas: alimentação, esportes, planos de saúde, novas drogas, complementos vitamínicos, terapias de todo o tipo (ORTEGA, 2002 SIBÍLIA, 2002)

A tecnociência possibilita aos consumidores conduzir suas vidas administrando continuamente os riscos. Este avanço tecnológico exerce grande fascínio sobre os sujeitos contemporâneos em suas explicações biológicas ou bioquímicas, ocorrendo simultaneamente, na modernidade tardia, uma

desvalorização da atenção na totalidade da realidade pessoal, social ou histórica. Acompanha esta mudança da humanidade uma valorização de elementos associados ao mercado, como rentabilidade, eficiência, relações custo-benefício e desempenho. O objetivo é sempre o de disponibilizar soluções técnicas aos problemas dos seres humanos, sejam eles da alma ou do corpo, e de preferência, o mais rápido possível (Castel, 1987). É a lógica da empresa, que impregna toda a sociedade pós-industrial, abordada por Castro (2007), Costa (2007), Ortega (2002), Sant'Anna (2002), entre outros. O objetivo biopolítico dessa administração de riscos é o controle da vida (SIBÍLIA, 2002).

Os indivíduos, envolvidos nessa autogestão, carregam consigo a responsabilidade de escolher consumos e hábitos de vida preocupando-se constantemente com os riscos que estes podem acarretar. E os médicos com o seu conhecimento científico são os grandes consultores nesse empreendimento pessoal; agregado a isto se situam também os demais profissionais da área da saúde.

A medicina proporciona parâmetros de como viver melhor a vida, ou seja, as escolhas dos indivíduos considerados conscientes são efetuadas com total ausência de liberdade, baseadas em uma obediência a ciência e suas previsões. (ORTEGA, 2002).

Atualmente, os temas preferenciais abordados nas rodas sociais informais se relacionam à saúde, como taxas de colesterol, posturas corretas, descobertas sobre alimentação saudável, livre de corantes e conservantes artificiais, agrotóxicos e mutações gênicas (COSTA, 2007).

Os sujeitos que conseguem se adaptar às mudanças constantes geradas no capitalismo pós-industrial global são os sujeitos eficazes, flexíveis e recicláveis das empresas modernas. Na realidade, a adesão à regra que engloba ações preventivas e o gerenciamento dos riscos, é a sujeição da vida de cada indivíduo à nova formação política, social e econômica. Ao invés de corpos dóceis, indivíduos autocontrolados (CASTEL, 1987; SIBÍLIA, 2002).

Nesse contexto, o imperativo da saúde estimula a obsessão pelo culto ao corpo e a busca por estilos de vida saudáveis, induzindo os indivíduos a uma reciclagem constante, com o intuito de escapar da obsolescência. Os corpos sofrem constantemente a ameaça de obsolescência, sendo que os consumidores são

compelidos a uma readequação, ou reajustamento, num “upgrade” contínuo, derivado da lógica empresarial (CASTEL, 1987; SIBÍLIA, 2002).

O corpo transforma-se num resultado de uma obra de investimento pessoal, envolto no mito da liberdade de escolha e de consumo, o que, na realidade, representa um esforço muito mais alienado do que a anterior submissão à exploração da força de trabalho. De acordo com Baudrillard (2005), a beleza e o erotismo tornaram-se uma forma do capital, e a única pulsão realmente libertada nos indivíduos pós-modernos é a pulsão de compra. O corpo promove o mercado. Ocorre com o corpo o mesmo que ocorria com a força de trabalho; este deve ser livre e emancipado para ser explorado com fins produtivistas. São criadas as condições para que o indivíduo da sociedade de consumo redescubra seu próprio corpo para então investir nele narcisisticamente. Este mecanismo do capitalismo pós-industrial origina-se no princípio do prazer e na força do desejo, que direcionam os consumidores para a procura de objetos ou signos que os satisfaçam em suas necessidades, sejam estas relativas ao aspecto lúdico, material ou de “upgrade”.

Exemplos da autogestão e reflexividade corporal são a dieta e o “fitness”. Para os alimentos consumidos é feita uma seleção reflexiva, assim como é eleita uma atividade física dentre diversas opções para uma prática contínua e disciplinada, e ambos refletem os estilos de vida adotados (ORTEGA, 2002).

O gerenciamento dos riscos é a atitude básica mais solicitada na vida da modernidade tardia. O indivíduo torna-se autônomo e responsável pela incorporação do discurso do risco; dirige suas escolhas para a busca da saúde e do corpo perfeito, mantendo-se afastado em relação a tudo que possa causar mal ao seu corpo. Desta forma, evidencia sua competência nos cuidados de si mesmo e na construção de sua identidade (CASTEL, 1987; ORTEGA, 2002).

A ideologia da saúde e do corpo perfeito exige uma disciplina enorme e determina o conceito de fracasso pessoal para os que não alcançam esse padrão corporal ideal, estigmatizando gordos, idosos, ou qualquer outra figura que esteja fora do modelo a ser seguido (ORTEGA, 2002). A aparência é o que mais importa para o sujeito pós-moderno sentir-se adequado.

Essa verdadeira obsessão por um corpo bronzeado, sarado, malhado, siliconado e lipoaspirado conduz a distúrbios de comportamento e transtornos na percepção da imagem corporal desencadeando estados doentios tais como

anorexia, bulimia, fisioculturismo compulsivo, compulsão por correção estética cirúrgica, estados depressivos, estresse e ansiedade em relação à exposição do eu, como síndrome do pânico e fobias sociais (COSTA, 2007; ORTEGA, 2002).

Sobre as patologias que envolvem distúrbios alimentares, destacando a anorexia, Ortega (2002) comenta que a anorexia está para o século XX como a histeria está para o século XXI. A preocupação com o tipo de alimento consumido, e a culpa gerada por não obedecer a uma boa dieta, são fontes de ansiedade e estresse. O açúcar e as gorduras estão condenados, e esta sentença é comprovada cientificamente. A obsessão em cuidar e vigiar a si mesmo para não aumentar o peso corporal, selecionando alimentos e quantidades especificados em uma dieta, é uma prática de assujeitamento, de submissão, e não um exercício da liberdade. A anorexia é a perseguição do ideal de magreza levada ao extremo, ao limite lógico, considerada pela maioria dos autores estudados como uma sociopatologia. As mulheres vêm sendo mais atingidas por esses distúrbios alimentares, mas o número de homens dentro dessas sociopatologias tem crescido. Marot (2004) traz a informação de que aproximadamente 90% dos sujeitos acometidos por anorexia e bulimia são mulheres.

Costa (2007) afirma que o início dessas patologias são os transtornos relacionados à imagem corporal de si mesmo. Campbell apud Costa (2007) relata que a percepção da auto-imagem corporal se dá através da constatação da possibilidade de alteração das atitudes dos outros em relação a si mesmo. Esta é uma satisfação específica, a de ser o motivo de mudanças nas condutas dos outros, ou ser alvo do desejo do outro. Ser a causa do movimento intencional do outro é a condição fundamental para a formação do sentimento de identidade pessoal, ou seja, essa identidade egóica se modela de acordo com a imagem corporal correspondente à demanda do outro. Os sujeitos passam a utilizar sua imagem corporal para estabelecer e manter o interesse do outro por si. Nessa auto-gestão narcísica, é incorporada a percepção que se tem no imaginário sobre a forma física desejada pelo outro, e a partir disso, os indivíduos perseguem esse ideal de perfeição.

O avanço científico e tecnológico provocou uma alteração no esquema da idealização corporal. Agora essa idealização encontra-se vinculada a uma busca da perfeição obtida por meio das novas tecnologias proporcionada pela medicina

(COSTA 2007). Aliás, a correção física por cirurgias está em sintonia com a velocidade exigida pelas constantes transformações no capitalismo pós-industrial, com o avanço das comunicações, com tudo para o aqui e agora da conexão globalizada. O indivíduo contemporâneo sofre de um verdadeiro fascínio crônico pelas transformações físicas que podem ser proporcionadas por próteses e novos procedimentos cirúrgicos.

Toda e qualquer imperfeição torna-se indesejada, e começa a fazer parte de um planejamento para sua eliminação: rugas, manchas, pintas, estrias, cicatrizes, flacidez, obesidade, barrigas, “pneus”, pelos e cabelos a mais ou a menos, etc. A aparência do corpo tornou-se a essência do indivíduo da sociedade de consumo, que no seu eu narcísico sente-se diminuído, humilhado, pelo receio de não corresponder à imagem capaz de causar o interesse do outro, e submetido a uma exposição constante de seus “defeitos”. Esse tipo de comportamento crítico descrito é verificado mais em mulheres, no entanto, existe uma tendência de adesão masculina, crescente (CASTRO, 2007).

Muitos homens procuram construir um corpo mais másculo esculpindo músculos definidos nas academias de musculação. Desde o final do século XIX verifica-se um aumento crescente no número de academias desse tipo, pelo mundo. A ingestão de anabolizantes e outras drogas para acelerar o aumento de massa muscular nesses treinamentos é cada vez maior e mais popular, evidenciando a busca de um perfil corporal de massa magra, ou seja, de músculos (MARTINS, 2007). Dentro dessas academias, existe uma tendência de upgrade corporal constante, onde ocorrem medições de circunferência de pernas, braços e tronco, e normalmente os praticantes querem fazer seus músculos crescerem cada vez mais.

Costa (2007) relata tipos representativos deste novo narcisismo contemporâneo, na clínica psicanalítica. O primeiro tipo descrito é o sujeito que vê na correção do corpo físico a solução para seus problemas de relacionamento amoroso, mas depois da terapia consegue perceber que as reais causas encontram-se nas características emocionais dos personagens em questão.

O segundo tipo é o que sofre uma espécie de tortura pelo outro, seja por críticas maldosas ou imaginárias, e volta-se contra si com reações sádicas, dentre elas a anorexia. Para este caso, somente o discurso não surte nenhum efeito terapêutico, e há a necessidade de recorrer a utilização de medicamentos e formas

de alteração física, para alcançar um mínimo de integridade física, procurando conservar o respeito por si mesmo.

O terceiro tipo é o que crê racionalmente no ideal de perfeição física, e na possibilidade de correção artificial de sua aparência. No entanto, culpa-se por ter sido negligente até o momento na maneira de tratar a si próprio, e também ignorante quanto às últimas novidades da ciência e da moda para se conservar adequado, isentando o outro e ao seu corpo de qualquer culpa em relação ao seu sofrimento. O paciente solicita ao terapeuta que o auxilie a reconhecer aonde foi ou está sendo negligente em relação aos cuidados com seu corpo, traz questionamentos sobre os motivos de sua indisciplina para atingir a saúde ou aparência corporal perfeita. Para este tipo, o importante é descobrir a origem de sua incompetência em atingir o padrão corporal ideal. Em muitos casos, seus parceiros e familiares não concordam com esse procedimento, e nos seus argumentos procuram retirá-los desta busca da forma física perfeita. Até mesmo os amigos e outros especialistas da área da saúde procuram dissuadi-los dessa obsessão, mas todas as observações são interpretadas como uma tentativa de proteção ou ainda como egoísmo de pessoas que não entendem seu problema, porque não estão verdadeiramente na sua situação. Os olhares anônimos dos especialistas da moda e da ciência falam mais alto do que os de seus próximos.

Os autores estudados, como Costa (2007), Sant'Anna (2002) e Sibília (2002), explicam que as imagens corporais consideradas ideais e divulgadas pela mídia em geral e pela publicidade, servem ao conceito da obsolescência programada do corpo. Não importa qual o histórico corporal de um sujeito, este deve estar disposto a querer o corpo da moda. O corpo torna-se um dos grandes promotores do consumo na modernidade tardia.

Sem possuir uma boa forma corporal, o indivíduo atual acredita que não tem oportunidade de ser um vencedor. E muitas vezes realmente é excluído, de um posto de trabalho, ou de um grupo social, por esse motivo. O culto ao corpo pode ser considerado uma técnica corporal na sociedade pós-moderna, visto que é possível garantir um melhor desempenho nas relações pessoais e de trabalho da vida cotidiana por meio da aparência física (CASTRO, 2007).

Muitas das formas de viver incentivadas pelo mundo do espetáculo são legitimadas pelo debate científico, amplamente promovido pela mídia e

intermediários culturais. Todas as motivações e os condicionantes sociais já descritos anteriormente conduzem ao culto ao corpo e a busca incessante do ideal de beleza, que valoriza formas retilíneas, pele sem marcas ou manchas, cabelos lisos, e acima de tudo, a magreza.

Castro (2007) traz dados sobre as indústrias de higiene pessoal, cosméticos e perfumaria que retratam o crescimento impressionante na última década do século XX e nos primeiros anos do século XXI. Entre os anos de 1991 e 1995, este setor acumulou 126,6% em faturamento. Prosseguiu mantendo o crescimento, e entre 2001 e 2005 cresceu 10,7% ao ano. Os dados apresentados demonstram que o nível de crescimento desse setor esteve acima da indústria como um todo, entre 1996 e 2006. O nível de emprego também foi analisado, e também cresceu em relação às demais indústrias.

Os dados relativos à produção de alimentos dietéticos também demonstraram crescimento no mesmo período. Entre 1991 e 2000, as indústrias de alimentos light e diet tiveram seu faturamento aumentado em dez vezes. Adoçantes e refrigerantes são os produtos desse setor com maior penetração no mercado.

No terceiro setor, destacam-se as academias de ginásticas e as clínicas de cirurgia plástica como os estabelecimentos mais significativos do mercado relativo à beleza. Atualmente, o Brasil lidera mundialmente o mercado de cirurgia plástica, superando os Estados Unidos, líder anterior. As mulheres procuram mais esse serviço do que os homens, mas a diferença vem diminuindo ultimamente. Os tipos de cirurgia mais realizados são mama, abdômen e face, para ambos os sexos (ginecomastia – retirada de mamas para homens).

No site da Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica, constam informações de uma pesquisa realizada em 2008, que traz o resultado de que 73% das cirurgias plásticas realizadas são estéticas. Em 2008, foram realizadas 459 mil cirurgias plásticas com fins estéticos, sendo que 88% destas em corpos de mulheres. As cirurgias mais realizadas continuam sendo as de abdômen, totalizando 35% dos resultados, e na seqüência, as de mama, com 32%.

Outro indício da obsessão contemporânea referente à aparência corporal é o crescimento da indústria da moda, indicado pelo aumento do número de cursos de graduação e pelo destaque oferecido aos eventos de moda realizados no país.

A mídia impressa foi analisada em parte por Castro (2007), nas publicações “Boa Forma” e “Corpo a Corpo”, revistas com conteúdo relativo ao fitness e à beleza femininas, com dicas para os cuidados com o corpo, saúde e alimentação. Existem também seções que abordam comportamento, moda e cartas de leitores. Nestas revistas, e em outras do mesmo segmento, são fornecidos exemplos de exercícios para emagrecer, manter a forma, e principalmente para perder a barriga. Nestas revistas dirigidas ao público feminino, exercícios abdominais e para membros inferiores e glúteos são os mais apresentados.

É de conhecimento público que em todas as publicações de revistas femininas e masculinas, as fotos das modelos e celebridades são trabalhadas por softwares específicos para correção da aparência física de seus corpos, tanto nas formas, como na pele, para garantir um aspecto uniforme, sem manchas, sem gorduras, sem estrias, sem celulites aparentes. Mesmo tendo conhecimento de que muitas fotos possam ter sido alteradas para corrigir imperfeições ou retirar gorduras localizadas, a visualização destas provoca uma ansiedade e autocrítica ainda maior nos consumidores, que freqüentemente almejam a aparência visualizada em tais revistas, principalmente no caso das mulheres.

Como o indivíduo contemporâneo tem um mérito ao cuidar de seu corpo e a recompensa da aceitação social, praticamente todas as pessoas estão engajadas em fazer algo por si. Exercícios, dietas, cosméticos, remédios, tudo que envolver beleza, saúde e a busca de prolongar a juventude, adiando o envelhecimento é válido. A preocupação com a aparência física e a saúde é muito evidente entre os consumidores da pós-modernidade.

O culto ao corpo pode proporcionar felicidade e prazer, mas também deveres e obrigações, disciplina, dependência, culpa, ansiedade e estresse. As sociopatologias relativas à aparência ocorrem mais em mulheres demonstrando que estas são mais atingidas pela obsessão em atingir o ideal de perfeição.

As mulheres sempre se ocuparam mais com os cuidados com a beleza e a aparência física, desde a Antiguidade. Relatos em livros sobre o Egito e Grécia antigos narram a utilização de adornos específicos, maquiagem, unhas pintadas, preparados para a pele e cabelos (LIPOVETSKY, 1999; WATARI, 2002). A mulher sempre teve este tipo de preocupação, como uma estratégia de sedução dos homens.

Atualmente, o discurso da mídia impulsiona as mulheres ao narcisismo, ao prazer consigo mesma. Os meios de comunicação de massa, tanto impressos como eletrônicos, e os manuais de auto ajuda exaltam o cuidar de si mesma, o “faça mais por você”, trabalhar a auto-estima para ganhar mais autonomia e auto-controle, sem enviar mais essa mensagem de submissão ao olhar masculino. Mas ainda ocorre esse comportamento de embelezar-se para seduzir, como o descrito nos exemplos de pacientes em terapias, por Costa (2007).

O comportamento contemporâneo também se traduz pela crescente preocupação dos homens com a aparência. O corpo masculino passou a ser explorado pela mídia e pela moda, e a noção de masculinidade vem sendo redefinida. A indústria da beleza já vem se preparando para formar estes novos consumidores, por meio da publicidade e da mídia, e começa a introduzir no mercado produtos direcionados a eles (CASTRO, 2007).

Na pesquisa de Castro (2007), em entrevistas com grupos praticantes de diversas atividades físicas, foi observado que somente o grupo praticante de musculação admite que executa a atividade com fins estéticos, os demais grupos, yoga, dança, justificam suas práticas de exercícios, caminhadas e dietas pela busca da saúde. Ou seja, a maior parte dos indivíduos justifica os cuidados com o corpo pela busca do saudável. Castro (2007) comenta a hipótese sobre a existência de traços culturais residuais que ainda estabelecem a ligação do cuidado com o exterior corporal com futilidade.

Os indivíduos das sociedades modernas procuram permanecer jovens, a cultura de massas promoveu esse comportamento. Morin (2007) traz essa análise de mudança de comportamento, que teve início a partir de 1950. A juventude passou a ser valorizada como nunca havia sido até então, tornando-se um modelo a ser atingido, para o sucesso financeiro e sexual.

Com a finalidade de postergar ou evitar o envelhecimento, medidas preventivas e corretivas podem ser necessárias, dentre elas, atividades físicas, cremes, cirurgias, alimentação, vestuário, maquiagem, medicação, entre outras.

A coação para o prazer, a felicidade e para viver o momento, faz com que muitos indivíduos contemporâneos adotem intervenções em seus corpos, os ‘upgrades’ necessários para a melhoria da aparência física e emocional. As intervenções mais rápidas são as mais valorizadas e procuradas, medicamentos

para a felicidade, cirurgias plásticas para as correções físicas, cosméticos de ação imediata, bronzamentos artificiais, tudo o que pode fornecer um resultado mais rápido é melhor, para a produtividade e a felicidade do consumidor. É a pressa adotada como modo de vida, refletindo a efemeridade de tudo, dos valores, da moda, do corpo, resultando sempre no conceito de reciclagem, da lógica empresarial e do consumo.

A recompensa para essa autogestão corporal, relativa à prática do culto ao corpo, não é para depois da morte como anteriormente era para a alma a salvação espiritual, mas o resultado esperado dessas ações, que é a beleza da aparência física, tem como consequência a possibilidade dos sujeitos tornarem-se indivíduos mais disputados, com maiores oportunidades sociais. A penalização para a falta destes cuidados de si é aplicada aqui mesmo, nessa vida e nesse mundo.

O fato é que dentro desta sociedade globalizada, aceitamos voluntariamente a tirania da corporeidade perfeita. Diante deste padrão praticamente inalcançável, vasta parcela da população é colocada em uma posição de inferioridade. Vivemos no âmbito da produção maciça de sobreviventes (PELBART, 2006).

Costa (2007) elege três características resultantes desta exposição permanente do corpo. A primeira delas é a desconfiança persecutória, que faz com que o indivíduo esteja continuamente incomodado com a observação do outro. Se o sujeito em questão estiver em boa forma física, teme que o outro o inveje, e se não tiver alcançado uma forma corporal nos ditames da moda, o outro é um suposto acusador de sua conduta. A segunda característica é denominada “sensiblerie”, significando uma espécie de hipersensibilidade a qualquer insatisfação em relação à aparência corporal. Qualquer observação ou comentário em relação ao corpo ou hábitos relativos aos cuidados corporais pode afetar o indivíduo pós-moderno. A terceira é a superficialidade ou uniformidade compulsiva, que seria a adoção de uma estratégia de superexposição como forma de se igualar. Ou seja, a melhor forma de não ser demasiadamente observado é ser igual, e de preferência igual ao padrão estético estabelecido. A obsessão pelo corpo perfeito é também uma busca pela proteção da identidade pela uniformidade.

A partir da cultura somática, o corpo reflete o interior, a alma, exibindo os vícios e as virtudes do indivíduo contemporâneo. Deste modo, a intimidade está sempre exposta ao olhar anônimo do outro.

Cultura somática, de acordo com Ortega (2010), é a denominação atribuída a essa insistência pela saúde e a busca do corpo perfeito na modernidade tardia. Como a aparência se confunde com a essência, torna-se impossível esconder-se do julgamento e das impressões do outro, pois as informações sobre cada indivíduo podem ser observadas por meio do próprio corpo. Se este é saudável, bonito, é sinal de uma boa autogestão. O que cada um verdadeiramente é nessa cultura somática da contemporaneidade se remete à aparência externa. Dessa forma, não temos como nos esconder, nem fingir que não somos o que somos; se temos como prova da nossa essência o corpo que carregamos, tudo está exposto, sem desculpas. Aliás, o que mais se ouve nos discursos sobre a aparência são desculpas, “estou um pouco acima do corpo devido às festas de fim de ano”, ou “fiquei muito em repouso, me recuperando de uma cirurgia”, “agora vou entrar na linha”...

A forma de escapar dessa cultura somática e da tirania da perfeição corporal é uma armadilha, como já foi dito anteriormente, pois a única maneira de se camuflar é igualar-se ao padrão. Seguir normas de comportamento, guias de alimentação saudável e condicionamento físico, enfim, todas as normas de boa conduta da pós-modernidade. Informações sobre resultados de procedimentos para atingir os objetivos relativos à obtenção desse corpo perfeito são bombardeadas na mídia e transmitidas também pelos intermediários culturais. Tudo passa a ser analisado e escolhido nessa falsa autonomia da autogestão corporal contemporânea. Ser idêntico para não ser identificado. Ser idêntico para ser aceito. Ser padrão, dentro da multiplicidade de escolhas do capitalismo pós-industrial. Todos esses, imperativos da contemporaneidade, no que se refere ao corpo.

Em sua descrição do sistema de especializações vinculado à ciência, Giddens (1994) afirma que o indivíduo pós moderno vive constantemente em dúvida. Toda vez que este tem um problema a ser solucionado, seja referente a uma máquina ou ao seu corpo, deve recorrer a um especialista. Dentro das especialidades existem diversas linhas de pensamento, de modo que o sujeito, a essa altura, já tem que ter tomado no mínimo duas decisões: qual especialista consultar e de qual linha. E assim permanece sempre em dúvida, como por exemplo, se deve trocar de especialista, ou de linha, sem saber ao certo quem está com a verdade, ou o que seria mais adequado para o seu caso. Em meio às suas decisões, ainda existe mais

um fator: o avanço das pesquisas científicas, que podem chegar a conclusões diferenciadas sobre cada assunto, a todo o momento.

Se surge o desejo de modificar o corpo, para torná-lo mais próximo ao padrão, as biotecnologias disponíveis e o avanço constante da medicina tornam possível de realizá-lo, de tal forma que os indivíduos contemporâneos sentem-se amparados para perseguir esses objetivos em relação à transformação do corpo.

Com o aval dessa ciência fáustica, onde tudo é possível - e se ainda não é, em um futuro próximo será - as esperanças se renovam. Os indivíduos seguem acreditando que um dia tudo será descoberto, e desse modo vão consumindo em um ritmo alienante, em meio às novas sociopatologias e demais problemas que se apresentam na pós-modernidade. Há os que crêem que do jeito que está, o mundo vai acabar, e também os que se mobilizam, reunindo-se em ações de transformação de hábitos, como os movimentos “slow-food”, “simplicidade voluntária”, “ócio criativo”, “ecovilas”, “consumo consciente” (SILVA, 2006). Dentre as ações mais efetivas nesses movimentos está a produção autônoma de artigos de utilidade, a adoção de meios alternativos de transporte como a bicicleta, ou ainda o uso do transporte coletivo e a criação de comunidades onde um apóia o outro, dividindo espaços e materiais para a sobrevivência. Aonde o capitalismo pede mais, esses movimentos clamam por menos.

O livro “Consciência e Abundância”, de Silva (2006), traz a proposta de uma nova teoria econômica, onde é valorizado justamente o que pela economia vigente não é; o ar, por exemplo. Ele explica que a teoria econômica predominante atual agrava tanto os problemas ambientais como os sociais por estimular a escassez, que é sua base de trabalho, pois opera valorizando somente o que é escasso. Propõe substituir o paradigma da escassez pelo da abundância, na formulação de uma teoria econômica para uma nova consciência. Resumidamente, essa nova teoria econômica se outorga verificar necessidades de bens e serviços e estudar maneiras de eliminá-las ou satisfazê-las, visando proporcionar abundância para todos os seres que habitam a Terra. De certa forma, é como os movimentos citados anteriormente procuram atuar.

No trabalho de Aguiar (1998), podemos observar a descrição de um modo de vida diferenciado do sistema de consumo, referente a uma comunidade que obteve suas terras na época da libertação de um escravo, por mérito atribuído pelo seu

senhor a ele. A comunidade, visitada e observada na década de 1990, vivia em condições próprias, autonomamente, plantando seus alimentos e colhendo na mata, pescando e fabricando seus utensílios, fiando tecidos e produzindo materiais para a construção de suas casas, como telhas de barro. Praticamente isolada do mundo exterior, possui uma cultura própria, e completamente fora do sistema econômico vigente. Desse modo, pode-se observar nessa descrição, que possuem também outros parâmetros para a sua sociabilidade, tanto nos rituais, no lazer e na educação, como na indumentária e beleza. Esses indivíduos têm um mínimo de contato com outras pessoas alheias à sua comunidade, devido à instalação de uma escola e à invasão de suas terras por fazendeiros vizinhos.

À parte algumas exceções como as descritas por Aguiar (1998) e Silva (2006), a grande maioria dos indivíduos do planeta mantêm-se completamente dentro do sistema de controle do capitalismo da pós-modernidade.

Foi exposto nesse capítulo, um panorama geral sobre o contexto social em que se insere o universo das mulheres entrevistadas para essa pesquisa, principalmente no que se refere ao corpo e às ações empregadas pelo capitalismo pós-industrial para a difusão de padrões de beleza, de saúde e de status social.

Capítulo 3

Métodos e resultados

3.1. Objetivo

O objetivo deste trabalho é identificar a existência de uma crença sobre o aumento do abdômen relacionado à prática da dança do ventre, questionar sua veracidade, expor e discutir aspectos do culto ao corpo na modernidade tardia.

3.2. Roteiro para entrevistas

O modelo de entrevista foi elaborado de forma a investigar a crença na criação de uma barriga com a prática da dança do ventre, porém inicialmente sem uma pergunta direta sobre o assunto em si, para verificar se esse viria à tona espontaneamente. Somente ao final, na última pergunta, foi questionado a todas as participantes se elas já haviam ouvido falar sobre a dança do ventre dar barriga, e se crêem nisso.

As questões foram formuladas com base no roteiro constante no anexo 1. Para o caso das praticantes de dança do ventre, tanto alunas quanto professoras, a investigação iniciou com a pergunta sobre como se interessaram por essa arte. No caso das não praticantes, sedentárias, ativas e professoras de outras modalidades de dança, a primeira questão na direção do tema dessa pesquisa foi sobre a possibilidade de algum dia cursar aulas de dança do ventre e por que sim ou não. As outras perguntas foram similares para todas as participantes: como vê o corpo da dançarina do ventre, se acredita que a dança transforme o corpo de quem a pratica, como vê seu próprio corpo e se gostaria de mudar algo nele. Para as professoras de dança do ventre houve uma questão adicional, sobre a percepção delas sobre alterações nos corpos de suas alunas, devido a esta prática. Ao final das respostas às questões até aqui descritas, foi perguntado às entrevistadas se elas já haviam ouvido falar sobre a dança do ventre gerar uma barriga para quem a pratica, e caso a resposta fosse afirmativa, se acreditavam nisso.

Outro ponto considerado na elaboração do roteiro das entrevistas foi sobre o culto ao corpo, ou seja, procurar verificar como as participantes se inserem nesse contexto contemporâneo de um padrão corporal baseado na magreza e definição muscular, e demais possíveis decorrências do comportamento humano contemporâneo sobre a saúde e outras questões relacionadas ao corpo, conforme exposto no capítulo 2.

3.3. Descrição das entrevistadas

Participaram da pesquisa 25 mulheres adultas, entre 18 e 61 anos de idade, selecionadas dentro do estado de São Paulo, sob os critérios de definição de grupos, conforme já descrito na introdução desse trabalho, e mediante a autorização para fotografar o abdômen.

Sobre o universo das entrevistadas foram descritos detalhes sobre sua formação corporal, atividades que já praticaram anteriormente, o que praticam no momento, idade, estado civil, filhos e tipo físico observado na fotografia.

Todas as participantes da pesquisa pertencem à classe média ou classe média alta. Duas das professoras de dança do ventre ministram aulas para classe média baixa e baixa.

A descrição do tipo físico de cada participante, além de ser baseado nas fotografias do abdômen de frente e de perfil, teve a adição das observações feitas no momento das poses para as fotografias. Por exemplo, quando a descrição é tipo físico magro, com pouca gordura no abdômen, é porque essa gordura é pequena, mas está realçada na foto, principalmente na foto de perfil. Mais de 50% das entrevistadas tiveram a reação de contrair o abdômen para as fotos, por isso as observações das anotações da pesquisadora sobre a aparência do abdômen no momento que antecedeu a preparação para as fotos também foram utilizadas. De qualquer maneira, a gordura localizada aparece nas fotos, mesmo que de forma reduzida pela contração, ainda assim fica ressaltada. Algumas fotos das participantes ilustram exemplos utilizados como critérios de classificação dos tipos, exibidas a seguir.

Critérios de classificação do tipo físico (exemplos com fotografias das participantes), de frente e de perfil:

Fotografias 1 (a e b): Tipo físico magro ***Fotografia 1 (a)** ***Fotografia 1 (b)****Fotografias 2 (a e b): Tipo físico magro, com pouca gordura localizada no abdômen** ***Fotografia 2 (a)** ***Fotografia 2 (b)****Fotografias 3 (a e b): Tipo físico um pouco gordo, com gorduras localizadas na barriga e culote** ***Fotografia 3 (a)** ***Fotografia 3 (b)****Fotografias 4 (a e b): Tipo físico gordo** ***Fotografia 4 (a)** ***Fotografia 4 (b)**

(*) Fotografada por Sandra A. Q. Kussunoki

I - Grupo de praticantes (alunas) de dança do ventre

I-a) Idade: 30 anos, secretária. É casada e tem dois filhos. Possui prótese de silicone nos seios. Faz outras atividades físicas, caminhada e musculação, ambas duas vezes por semana. Tipo físico atual: magro. Dois anos de prática de dança do ventre.

I-b) Idade: 38 anos, dentista. É divorciada e tem 1 filho. Possui prótese de silicone nos seios. Faz bicicleta e esteira, duas vezes por semana. Tipo físico atual: magro. Dois anos de prática de dança do ventre.

I-c) Idade: 23 anos, professora de inglês. É solteira, sem filhos. Na pré-adolescência fez balé e jazz. Já fez correção estética nas orelhas. Tipo físico atual: magro. Atualmente só pratica dança do ventre, há dois anos.

I-d) Idade: 39 anos, vendedora. É divorciada, não tem filhos. Fez uma intervenção cirúrgica estética no nariz. Na adolescência fez um ano de jazz. Faz esteira e ginástica localizada duas vezes por semana. Tipo físico atual: magro, com pouca gordura localizada no abdômen. Três anos de prática de dança do ventre.

I-e) Idade: 29 anos, bióloga. É solteira, sem filhos. Nunca fez intervenção cirúrgica estética. Na pré-adolescência fez 2 anos de balé e na adolescência fez 3 anos de jazz. Tipo físico atual: magro, com pouca gordura localizada no abdômen. Atualmente só pratica dança do ventre, há dois anos.

II - Grupo de mulheres sedentárias

II-a) Idade: 19 anos, estudante. É solteira, sem filhos. Nunca fez intervenção cirúrgica estética. Fez nove anos de balé, dos 5 aos 14 anos, e alguns meses de jazz, afro e circo. Tipo físico atual: um pouco gordo, com gorduras localizadas na barriga e culote. Sem atividade física há dois anos.

II-b) Idade: 18 anos, estudante. É solteira, sem filhos. Nunca fez intervenção cirúrgica estética. Fez um ano de jazz e três meses de axé na adolescência. Tipo físico atual: magro. Sem atividade física há dois anos.

II-c) Idade: 61 anos, dona-de-casa. É casada, tem uma filha. Nunca fez intervenção cirúrgica estética. Fez dois anos de dança de salão. Tipo físico: magro, com pouca gordura localizada no abdômen. Sem atividade física de rotina há cinco anos.

II-d) Idade: 43 anos, pedagoga. É solteira, sem filhos. Nunca fez intervenção cirúrgica estética. Fez seis meses de balé clássico para adultos. Tipo físico atual: um pouco gordo, gorduras localizadas na barriga e culote. Sem atividade física há três anos.

II-e) Idade: 57 anos, coordenadora de projeto social. É casada, tem três filhos. Já fez cirúrgica estética no nariz. Fez três anos de balé clássico na infância, três anos de jazz na adolescência e seis meses de sapateado com 49 anos. Tipo físico atual: gordo. Sem atividade física há seis anos.

III - Grupo de praticantes de outras atividades físicas (ou ativas)

III-a) Idade: 25, advogada. É solteira, sem filhos. Nunca fez intervenção cirúrgica estética. Fez dois anos de balé e jazz na adolescência. Fez dez anos de caratê dos 12 aos 22 anos e treinou e jogou futebol dos 17 aos 23 anos. Tipo físico atual: magro com gorduras localizadas no abdômen e culote. Atualmente faz natação e aulas de tecido acrobático (circo), duas vezes por semana.

III-b) Idade: 45, empresária. É casada, tem dois filhos. Possui prótese de silicone nos seios e nádegas, e aplica botox no rosto sistematicamente. Fez alguns meses de dança de salão. Tipo físico atual: magro. Atualmente faz caminhada de 4 a 5 dias por semana e pilates 1 vez por semana.

III-c) Idade: 49, arquiteta. É casada, sem filhos. Já fez lipoaspiração no culote. Fez três anos de balé na adolescência. Tipo físico atual: um pouco gordo, gorduras localizadas na barriga e culote. Faz caminhada e pilates duas vezes por semana.

III-d) Idade: 29, bióloga. É solteira, sem filhos. Nunca fez intervenção cirúrgica. Fez três anos de balé clássico na infância. Tipo físico atual: magro, com pouca gordura localizada. Atualmente joga vôlei três vezes por semana.

III-e) Idade: 34, educadora física. É solteira, tem um filho. Possui prótese de silicone nos seios. Fez três anos de jazz na pré-adolescência. Tipo físico atual: magro, com gordura localizada no abdômen. Atualmente faz musculação e ciclismo, e ministra várias modalidades de atividade física em academia, como spinning e ginástica localizada.

IV - Grupo de professoras de outras modalidades de dança

IV-a) Idade: 23, professora de jazz e ginástica laboral. Solteira, sem filhos. Nunca fez intervenção cirúrgica estética. Fez balé clássico e outras danças desde os 10 anos de idade. Tipo físico atual: magro, com gordura localizada no abdômen. Atualmente, além das aulas que ministra, também frequenta aulas de balé clássico.

IV-b) Idade: 38, professora de balé. Casada, tem dois filhos. Possui prótese de silicone nos seios. Iniciou aulas de balé com 5 anos de idade e nunca mais parou. Tipo físico atual: magro. Atualmente ministra aulas de balé, fazendo algumas junto com as alunas.

IV-c) Idade: 19, professora de balé. Solteira, sem filhos. Já fez lipoaspiração no culote. Fez jazz dos 6 aos 13 anos. Iniciou balé clássico após 14 anos e continua até hoje. Tipo físico atual: magro. Atualmente faz aulas de balé.

IV-d) Idade: 36, professora de dança de salão e secretária. Divorciada, tem filhos. Nunca fez cirurgia plástica estética. Fez 1 ano de jazz na adolescência, e alguns meses de dança do ventre, depois de adulta, com 30 anos. Tipo físico atual: magro, com pouca gordura localizada. Atualmente pratica dança de salão.

IV-e) Idade: 40, professora de dança de salão. Solteira, sem filhos. Nunca fez cirurgia plástica estética. Fez 3 anos de balé na infância, e na adolescência fez 2 anos de jazz. Tipo físico atual: magro, com pouca gordura localizada no abdômen. Atualmente faz caminhada, duas vezes por semana, e pratica dança de salão.

V- Grupo de professoras de dança do ventre

V-a) Idade: 29 anos, professora de dança. Casada, tem um filho. Nunca fez cirurgia plástica estética. Fez oito anos de dança afro e dois anos de jazz. Aos 20 anos começou a fazer aulas de dança do ventre. Ministra dança do ventre desde 2006. Tipo físico: magro, com pouca gordura localizada no abdômen. Atualmente pratica dança do ventre.

V-b) Idade: 35 anos, professora de dança. Solteira, sem filhos. Nunca fez cirurgia plástica estética. Fez 6 anos de balé, iniciando aos 5 anos de idade. Na adolescência fez 1 ano de jazz e quatro anos de ginástica artística. Aos 17 anos começou a fazer aulas de dança do ventre. Aos 21 anos começou a ministrar aulas dessa modalidade. Tipo físico atual: magro. Atualmente pratica dança do ventre.

V-c) Idade: 43 anos, professora de dança. Casada, sem filhos. Nunca fez cirurgia plástica estética. Começou a fazer balé com quatro anos de idade, e desde então sempre fez dança, jazz, contemporâneo, afro, danças brasileiras. Aos 20 anos começou a fazer dança do ventre. Ministra aulas desde 1990. Tipo físico atual: magro, com pouca gordura localizada no abdômen. Atualmente pratica dança do ventre.

V-d) Idade: 43 anos, professora de dança. Solteira, sem filhos. Nunca fez cirurgia plástica estética. Começou a fazer balé com 7 anos, e sempre fez dança, fez clássico, jazz e contemporâneo. Aos 23 anos começou a fazer dança do ventre. Ministra aulas desde 1991. Tipo físico atual: magro. Atualmente ministra aulas de contemporâneo, pilates e dança do ventre.

V-e) Idade: 35 anos, professora de dança. Divorciada, tem um filho. Nunca fez cirurgia plástica estética. Começou a fazer dança na adolescência, fez quatro anos de jazz. Iniciou seus estudos de dança do ventre aos 20 anos. Ministra aulas desde 2000. Tipo físico atual: magro, com pouca gordura localizada no abdômen. Atualmente pratica dança do ventre.

3.4. Resultados das entrevistas

No grupo I - das alunas de dança do ventre - todas utilizaram os adjetivos “bonita” e “lindo” (ex: “achei lindo...”) na resposta à pergunta sobre porque começaram a fazer dança do ventre.

Sobre o corpo das dançarinas do ventre, três responderam que é bonito. Uma cita a característica sensual. Outra fala sobre o corpo de violão e as pernas torneadas. Uma delas percebe a musculatura abdominal forte e definida. Apenas uma diz que nota em várias uma barriga, mas que nela não deu barriga. Pergunta ao final de sua resposta: “dá barriga?”.

Em relação ao próprio corpo, as duas que têm filhos possuem prótese de silicone nos seios. Uma das solteiras falou sobre a vontade de colocar prótese nos seios, pois acha que são pequenos. Quatro das cinco participantes mencionam que de uma maneira geral, estão satisfeitas com o corpo que possuem. Uma delas diz que se acha um pouco flácida. Outra fala que gostaria de ter uma barriga reta, mas que sempre teve barriga, desde a adolescência.

Questionadas sobre os benefícios que esperam da dança do ventre para seu corpo, uma delas espera que seu corpo se mantenha definido, como está. Três falam sobre a melhora postural, e crêem que sua postura vá melhorar ainda mais com a prática. Duas citam sensualidade, uma diz que prevê alcançar mais sensualidade no dia-a-dia, até no andar; a outra fala que espera que a sensualidade aflore. Esta última acrescenta que espera um fortalecimento das pernas, melhora na respiração e cintura mais afinada. Apenas uma fala que para ela esta dança trabalha a parte espiritual, e que melhorou sua relação com o corpo. Uma delas conta que antes de fazer aula esteve em uma palestra de uma médica homeopata, e que esta mencionou que a prática de dança do ventre poderia minimizar alguns sintomas da

menopausa, e então esta aluna pretende praticar sempre, como uma forma de prevenção, e espera por esse resultado.

Ao final, todas disseram já ter ouvido falar que a dança do ventre dá barriga, mas só uma ainda crê que isso possa ser verdade.

As participantes do grupo II – formado pelas sedentárias declaradas – ao serem questionadas sobre se fariam dança do ventre, três responderam sim. As duas que responderam não, disseram que não se julgam capazes de aprender e fazer os movimentos. As três que gostariam de fazer, complementaram a resposta usando os adjetivos “bonito” e “sensual”. Também comentaram sobre a movimentação da dança, que acham interessante pois movimenta o corpo inteiro.

Em relação ao corpo das dançarinas do ventre, quatro dessas participantes citaram a barriga nas suas respostas. Uma falou que o corpo é modelado, e que quase sempre tem uma barriguinha. Duas delas falaram que percebem que algumas têm barriga e outras não. Estas duas discorreram sobre o fato de que não importa muito a forma do corpo, que elas percebem sempre que existe uma sensualidade, graciosidade e leveza nos movimentos, e isso é bonito. A única que não citou a barriga disse que vê toda a musculatura forte (provavelmente se referindo ao tônus muscular) e que a perna é bem trabalhada. Somente uma das que citaram a barriga foi muito enfática na sua declaração, falou que o corpo das dançarinas fica deformado, ficam barrigudas.

Ao serem questionadas sobre seu próprio corpo, três responderam que não gostam de suas barrigas, que estão gordinhas, e já foram melhores. A única que não havia citado a barriga na pergunta anterior, disse que perdeu muito peso recentemente, devido aos novos hábitos de alimentação, e agora está flácida e pretende fazer alguma atividade; não citou a barriga, novamente. Somente uma desse grupo disse que por enquanto não quer mudar nada, a mais nova de todas. Mesmo assim reclamou que os braços são um pouco gordinhos. A participante que considera as dançarinas barrigudas e deformadas é uma das três que não gostam da própria barriga, no seu depoimento é só a barriga em seu corpo que ela gostaria de mudar, de ser mais reta.

Sobre a questão relativa aos benefícios que a dança do ventre poderia trazer às suas praticantes, duas responderam que acreditam que poderiam reduzir gorduras localizadas na cintura e no quadril (pneuzinhos, segundo elas). Uma das

participantes falou sobre adquirir uma graciosidade maior no dia-a-dia, no andar e outros movimentos. A que falou sobre a flacidez de seu próprio corpo, disse que essa dança desenvolveria a musculatura como um todo, e também a coordenação motora. Uma delas disse que não acredita que somente a prática da dança pudesse modificar o corpo, mas que talvez a pessoa passe a se interessar mais por si mesma e querer ficar mais bonita e esbelta para colocar as roupas da dança.

Nas respostas à última questão, somente uma das entrevistadas nunca ouviu falar que a dança do ventre dá barriga, e apenas duas acreditam nessa afirmação.

No grupo III - das praticantes de outras atividades, ou ativas – todas as participantes responderam que fariam dança do ventre. Como motivação para isso todas mencionaram o fato de a dança ser bonita e sensual. Duas das entrevistadas falaram também sobre os movimentos e a música, harmônicos. Outra delas acrescentou que esta dança trabalha o corpo todo e ainda mais outra citou como atrativo a definição do corpo.

Na pergunta sobre o corpo das dançarinas, duas entrevistadas comentaram que algumas são mais gordinhas e outras são mais magras, e uma delas vê como algo positivo que as que têm uma barriguinha não têm vergonha de mostrá-la e observa também muita elasticidade no corpo. Outra participante comentou espontaneamente sobre ser ridículo pensarem que dá barriga e que é uma dança que não limita o peso para praticá-la. Três observaram a cintura fina, sendo que uma delas falou sobre a musculatura do abdômen ser bem fortalecida, e descreveu o formato do corpo como o de um violão. Outra ainda mencionou a roupa, dizendo que é a primeira coisa que se vê, e a postura, bem colocada. Somente uma disse que as dançarinas têm barriga demais, e questionou sobre o desenvolvimento de uma barriga, causado pela dança.

Nas respostas sobre o próprio corpo, quatro participantes desse grupo citaram a barriga ou abdômen nas respostas, sendo que três gostariam de diminuir a barriga e uma quer fortalecer e definir o abdômen. Dentre as três que citaram a barriga, uma tem um filho e possui prótese de silicone nos seios. Somente uma disse que está satisfeita com seu corpo, e não mencionou a barriga, disse que perdeu massa muscular e por isso faz pilates. Esta última possui prótese nos seios e nádegas, tem dois filhos, e faz aplicações de botox no rosto. Disse que sempre quer estar magra, e justifica sua caminhada diária pelo colesterol alto. Duas participantes

comentaram sobre flacidez, uma justifica sua atividade física para ganhar mais tônus muscular, anunciando sua perda de massa magra, e a outra diz que está gordinha. Essa última é a mesma que vê barriga demais nas dançarinas.

Quanto às suas impressões sobre possíveis benefícios para o corpo através da dança do ventre, três entrevistadas mencionaram a definição da cintura. Uma destas disse que poderia perder a barriga e as outras duas falaram sobre a definição e fortalecimento do abdômen. Outra entrevistada falou sobre ganho de flexibilidade e ainda observou que conseguiria isolar músculos no movimento, tonificando e definindo mais a musculatura do corpo. A participante que questionou sobre a barriga nas dançarinas disse imaginar que ganharia agilidade e perderia peso com essa prática.

Sobre a última questão, apenas uma das entrevistadas desse grupo nunca ouviu dizer que a dança do ventre dá barriga e somente uma crê nisso.

O grupo **IV** era formado por professoras de outras modalidades de dança, e todas responderam que fariam dança do ventre, dizendo que apreciam todas as modalidades de dança, unanimidade nas respostas a essa primeira questão. Sobre os motivos, quatro mencionaram a sensualidade, duas disseram que consideram uma dança bonita e duas falaram sobre a feminilidade na dança. Uma das participantes do grupo disse que seria interessante controlar os movimentos e também que acha bonito o corpo destas dançarinas, de cintura afinada e curvas bonitas e definidas.

Sobre a visão delas em relação ao corpo das dançarinas do ventre, duas das entrevistadas falaram que não vêem muita diferença em relação aos corpos das dançarinas de outras modalidades de dança, que o tônus muscular é semelhante entre as professoras de dança de uma forma geral. Uma das participantes diz que já observou a existência de alunas mais gordinhas praticando a dança do ventre do que em outras danças, ela acredita que talvez elas pensem ser uma dança mais adequada para seu biotipo. Outra salientou a cintura fina e observa que o abdômen se destaca, pela movimentação específica. Somente uma disse que sempre vê uma barriguinha.

Na pergunta sobre o próprio corpo, todas responderam que gostam de seu corpo. Quatro entrevistadas fizeram aulas de dança desde pequenas, uma delas comentou sobre cuidados para não engordar, pois trabalha nessa área do corpo.

Outra declarou que jamais faria intervenção cirúrgica para correção estética e as outras duas já fizeram alguma intervenção, uma possui prótese nos seios, e tem filhos, e a outra, a mais nova e mais magra, já fez lipoaspiração no culote. A única que não fez dança desde pequena, sem parar na sua vida, e também possui outra profissão principal, confessou já ter pensado em fazer cirurgia plástica estética, numa época da sua vida. Depois que reiniciou aulas de dança de salão, e em seguida foi convidada a ser professora assistente, sua auto-estima aumentou, ela emagreceu, tem se alimentado melhor e está feliz com seu corpo.

Sobre os benefícios da dança do ventre para o corpo, duas mencionaram a definição maior da cintura sendo que uma delas citou também o fortalecimento da musculatura abdominal e aumento de flexibilidade. Duas outras participantes disseram que esperariam um desenvolvimento corporal global, como em qualquer dança ou atividade física. A última discorreu mais sobre a elevação da auto-estima e a aquisição de uma sensualidade maior nos movimentos, e disse ao final que por esses dois motivos, o conjunto todo do corpo fica mais bonito e harmônico.

Para finalizar a entrevista, foi feita a última pergunta, sobre se haviam ouvido falar que a dança do ventre dá barriga, e todas disseram que sim. Apenas uma acreditava que isso pudesse ser verdade.

Por último, o grupo **V** - de professoras de dança do ventre – três das entrevistadas citaram a palavra “apaixonei”, dentro da resposta à primeira pergunta, sobre porque iniciaram a prática de dança do ventre. Duas delas assistiram uma apresentação e se apaixonaram e a outra participou de uma aula experimental e se apaixonou. Sobre as duas demais participantes, uma leu uma entrevista em uma revista e foi procurar aulas, e a outra se interessou após ver a dança na novela “O Clone”. Todas as entrevistadas já faziam outras danças anteriormente, e declararam que sempre gostaram de dançar e de fazer aulas de danças em geral.

Para a segunda questão, que nesse grupo foi sobre as expectativas de benefícios dessa dança quando as entrevistadas iniciaram a prática, todas foram unânimes em responder que não pensaram sobre o assunto, foram às aulas pela própria arte, para aprender, e imaginavam que seria um trabalho corporal como em qualquer outra dança. Quatro delas mencionaram que após iniciarem a prática de dança do ventre, e ainda mais após se tornarem professoras desta modalidade de dança, começaram a perceber em seus corpos uma definição maior de cintura,

alinhamento da postura, fortalecimento da musculatura como um todo, e especificamente a do abdômen. Uma delas mencionou melhora na respiração e no relaxamento muscular e outra observou um modelamento das costas, na região da cintura, formando uma curva mais acentuada. Após suas respostas, a pesquisadora questionou sobre quanto tempo elas tinham de prática quando notaram esses efeitos; duas responderam seis meses e outras duas, aproximadamente um ano.

Na questão sobre o corpo das dançarinas do ventre, quatro das cinco entrevistadas mencionaram a cintura fina como característica principal. Duas descreveram o formato do corpo das dançarinas como violão e outra diz que observa sempre curvas sinuosas e um esculpimento da parte das costas na região correspondente as laterais da cintura, atrás do abdômen. Outra participante fala sobre a definição e fortalecimento da musculatura do corpo inteiro, braços, pernas e abdômen. Dentre elas, uma utiliza o adjetivo bonito para se referir ao corpo da maior parte das mulheres que pratica dança do ventre. Duas falam sobre ser um corpo feminino, mais natural, e outras duas falam sobre as dançarinas de hoje estarem mais magras. Somente uma das cinco entrevistadas não acha nada diferente no corpo das dançarinas, falou que considera essa dança muito democrática, pois tanto mulheres magras como gordas podem praticar, diferentemente do balé clássico, que limita pelo peso e gorduras.

Em relação ao próprio corpo, todas relatam estar satisfeitas com seus corpos. Todas são magras, somente uma está com gorduras localizadas, a única que tem filho, de seis meses de idade. Duas comentam sobre cuidados na alimentação e mais duas mencionam a saúde como sua principal preocupação e satisfação. Outras duas participantes disseram sentir seus corpos em equilíbrio e harmonia. Uma das participantes diz que depois dos 40 anos perdeu um pouco de massa muscular e que vai iniciar algo como musculação e pilates, e que isso é bom para a dança: "... nada muito exagerado, só para manter a força também, Dina (dançarina egípcia) aconselhou isso em seu curso em São Paulo". Uma delas discorre sobre o nível de exigências na rotina, solicitada ao corpo de uma dançarina que faz apresentações, comparando-o a de um atleta.

Na questão sobre alterações nos corpos das alunas, duas professoras falaram que muitas alunas emagrecem após iniciarem as aulas. Quatro delas citam a postura e a cintura como as alterações corporais mais notáveis, observando que o

primeiro efeito é na cintura, como poucos meses de aula. Duas das entrevistadas citam outros benefícios relatados por suas alunas, como diminuição de cólicas menstruais, melhora no funcionamento dos intestinos, no sono e na respiração. Uma dessas duas observa também diferença no tônus facial, e expressão facial mais relaxada, e percebe que as alunas ficam mais equilibradas, mais centradas. Outra citou o caso de uma das alunas que melhorou a pele do rosto - tinha muita acne antes – e a própria aluna crê que a dança tenha ajudado. Todas falaram sobre a elevação da auto-estima como um efeito da prática da dança do ventre, mesmo sendo a questão sobre o corpo. Duas professoras consideram grande parte das alterações no corpo provenientes dessa maior auto-estima, explicando que as alunas passam a cuidar mais de si mesmas e de seus corpos. Outras duas falam que as alunas passam a aceitar mais seus corpos, e por estarem conseguindo realizar os movimentos da dança, passam a ver em seus corpos motivo de alegria. Uma delas citou somente a auto-estima como benefício da dança, e acrescentou que acredita que as mulheres procurem essa dança mais pela própria arte e pela parte espiritual e não pelo corpo. Já outra diz receber algumas vezes alunas que vêm por indicação clínica, pois não gosta de fazer nada mais e então o médico sugeriu a dança, e também algumas outras por indicação de psicólogas, para melhorar a auto-estima, resgatar o feminino e a sensualidade. Diz também que tem muitas fisioterapeutas e psicólogas dentre as suas alunas. Todas as professoras relataram que percebem muitos dos benefícios descritos também em seus próprios corpos.

Ao final da entrevista para esse grupo **V**, as professoras foram questionadas sobre a barriga, se percebem que aumentou após a prática da dança, considerando que todas têm entre 9 a 20 anos de prática. Todas elas são unânimes em responder que isso não ocorreu com elas, e acreditam que seja um mito, ou preconceito. Elas descrevem as alterações na região do abdômen como fortalecimento e definição de alguns músculos. Todas dizem ter conhecimento dessa crença, e que freqüentemente recebem esse tipo de questionamento, se é verdade que aumenta a barriga. Duas delas comentam o fato de muitas alunas já iniciarem a prática com uma barriga saliente, e muitas com muita barriga, e que estas chegam a diminuir o tamanho de suas barrigas, devido a estarem praticando uma atividade física. Não ficam totalmente sem a barriga saliente, mas sentem-se melhor com seus corpos e

participam das apresentações. Uma diz que sempre teve uma barriguinha, desde a adolescência, e que todas as mulheres da família de sua mãe têm, e que nenhuma delas pratica dança do ventre, somente ela na família inteira. Esta começou a praticar dança do ventre já adulta, com mais de 20 anos de idade.

Capítulo 4

Análise e discussão dos resultados

4.1. Análise Preliminar

Esta análise preliminar está dividida em tópicos, denominados itens, para a divisão da análise. São eles: “*Barriga*”, “*Outras insatisfações citadas*”, “*Intervenções cirúrgicas estéticas*” e “*Benefícios da dança do ventre para o corpo*”.

Em cada item, são analisadas as questões apresentadas neles, sendo que em alguns itens os grupos são divididos em casos.

Os resultados comentados nessa análise preliminar serão utilizados nas discussões posteriores.

Primeiro item: Barriga

Questões analisadas:

Como você vê o corpo da dançarina do ventre? ...

Como você vê seu próprio corpo? Gostaria de mudar algo nele?

Já ouviu falar que dança do ventre dá barriga? Acredita nisso?

Nas respostas à questão sobre o corpo das dançarinas, 7 participantes das 25 (28% do total), citaram a barriga como uma das características observadas, sem que isso fosse mencionado nas questões. Quatro das que responderam que observam uma barriga nas dançarinas, ou barriguinha, como preferem falar, são do grupo **II** - sedentárias; uma do grupo **I** - alunas de dança do ventre, uma do grupo **III** - ativas e uma do grupo **IV** - professoras de outras modalidades. Nesta questão sobre o corpo das dançarinas, 57% das que citaram a barriga são do grupo **II**, sedentárias.

Ao final das entrevistas apenas duas (8%) de todas as entrevistadas nunca ouviram falar que a dança do ventre dá barriga, e cinco participantes (20%) disseram que acreditam que isso seja verdade.

Em resposta à questão sobre seu próprio corpo, oito responderam que gostariam de mudar a sua barriga (32% do total), sendo que sete querem diminuir a

barriga e uma quer fortalecer e definir a musculatura do abdômen. Uma dessas é do grupo I - alunas, três do grupo II – sedentárias e quatro do grupo III – ativas.

Ou seja, 50% das que querem mudar suas barrigas são do grupo III – ativas - e 43% são do grupo II – sedentárias.

Foi verificado que dentre as quatro entrevistadas do grupo II – sedentárias – as quais vêem uma barriga nas dançarinas do ventre, três também observam em suas próprias barrigas algo que gostariam de mudar em seus corpos, que não gostariam de ter.

Todas as professoras de dança, tanto as de dança do ventre como as professoras de outras modalidades de dança, não citaram a barriga como algo que gostariam de mudar em seus corpos e todas foram unânimes em responder que estão satisfeitas com seus corpos, no momento.

Para as duas primeiras questões, a barriga aparece espontaneamente em 20% das respostas do grupo I (alunas de dança do ventre), 70% das respostas do grupo II (sedentárias), 50% das respostas do grupo III (ativas) e em 10% das respostas das professoras de outras modalidades de dança, grupo IV.

Observa-se por esses dados que esta parte do corpo realmente é algo considerado fora do padrão, se estiver saliente ou sem definição muscular. Este fato corresponde às informações obtidas sobre o padrão estético contemporâneo, baseado na magreza e definição muscular, como nos trazem os autores Baudrillard (2005), Castro (2007), Costa (2007), Featherstone (1995), Giddens (1994), Ortega (2002), Pelbart (2000), Sant'Anna (2002) e Sibília (2002). Possuir um abdômen sem gorduras localizadas, e de preferência com a musculatura definida é estar na moda, como relatam estes autores, já citados no capítulo 2, sobre o corpo sem gorduras.

As entrevistadas referem-se à barriga por “barriguinha”, denotando certo pudor em julgar a barriga alheia, uma forma de minimizar o efeito da barriga no corpo, que seria um defeito. O mesmo comportamento é repetido para “gordinha”, ao invés de mencionar a palavra gorda.

Os dois grupos de professoras de dança apresentam a menor incidência de respostas contendo a barriga. No grupo IV a barriga surgiu apenas na resposta à questão sobre o corpo das dançarinas, visto que todas estão satisfeitas com o próprio corpo, e não apareceu nenhuma vez para essas questões no grupo V. Observa-se um tônus muscular mais firme no corpo das professoras de dança, de

ambos os grupos, **IV** e **V**. Fazem dança desde a infância, e somente uma delas parou alguns anos com a atividade em sua vida, as demais fizeram dança praticamente sem parar; hoje, ministram diversas aulas, e muito provavelmente por esses motivos, a musculatura e o tônus muscular delas são mais trabalhados e firmes comparados aos dos outros grupos, inclusive no abdômen.

Segundo item: Outras insatisfações citadas

Questão analisada: Como você vê seu próprio corpo?

Flacidez foi citada por três mulheres, cada uma pertencente aos grupos **I**, **II** e **III**. Perda de massa muscular foi mencionada por duas mulheres, ambas acima dos 40 anos de idade, pertencentes aos grupos **III** e **V**. Uma delas especificou pernas e glúteos, esta é a do grupo **V**.

Uma das mulheres do grupo **II** reclamou dos braços gordinhos.

Pelo resumo apresentado no quadro 1, sobre a análise dos dois itens, fica evidente o tipo de insatisfação das mulheres entrevistadas - barriga e flacidez ou perda muscular – o que remete novamente ao padrão estético baseado na magreza e definição muscular. Algumas participantes apresentam mais de uma insatisfação, por esse motivo o total de respostas não equivale ao número de entrevistadas de cada grupo. Observa-se também que todas as participantes dos grupos das professoras de dança (**IV** e **V**) declaram-se satisfeitas com seus corpos.

Quadro 1 - Resumo sobre as respostas sobre o próprio corpo – 1º e 2º itens

Grupo	Total de participantes de cada grupo	Satisfeitas	Insatisfeitas com a barriga	Insatisfeitas com a flacidez	Observação
I	5	4	1	1	Uma participante com duas respostas
II	5	1	3	1	---
III	5	1	4	2	Uma participante com duas respostas
IV	5	5	0	0	---
V	5	5	0	0	---

Terceiro item: Intervenções cirúrgicas estéticas

Nove mulheres das 25 entrevistadas já fizeram cirurgia plástica com fins estéticos, ou seja, 36%.

Das 10 mulheres que têm filhos, 5 possuem prótese de silicone nos seios sendo que duas são do grupo **I** – alunas de dança do ventre, duas do grupo **III** – ativas, e uma do grupo **IV** – professora de outra modalidade de dança. As duas sedentárias, duas professoras de dança do ventre e uma professora de dança de salão que têm filhos não colocaram prótese de silicone, até o momento.

Duas mulheres já fizeram lipoaspiração na região do culote, uma do grupo **III** e uma do grupo **IV**. Essas duas participantes foram as únicas em seus grupos que declararam que sempre vêm uma barriga nas professoras de dança do ventre.

As cirurgias mais citadas são as de prótese de silicone nas mamas - as cinco já referenciadas - havendo uma destas também com prótese de silicone nas nádegas e botox no rosto. Outra fez somente correção nas orelhas, do grupo **I**, e duas fizeram correção estética no nariz, uma do grupo **I** e uma do grupo **II**. No total são 12 intervenções cirúrgicas declaradas pelas entrevistadas.

Isto reflete o universo contemporâneo descrito no capítulo 2, de signos de saúde e beleza aplicados ao corpo, em uma sociedade extremamente dominada por signos e imagens, e a supervalorização da aparência. A aparência física padrão é codificada em signos de felicidade pela publicidade, e transforma-se em realidade pessoal, proporcionado pelos avanços tecnológicos da ciência médica (BAUDRILLARD, 2005; COSTA, 2007, GIDDENS, 1994).

Quadro 2 - Resumo sobre o número de intervenções cirúrgicas estéticas

Grupo	Seios	Culote	Nádegas	Rosto (botox)	Orelhas	Nariz	Total do grupo
I	2	0	0	0	1	1	4
II	0	0	0	0	0	1	1
III	2	1	1	1	0	0	5
IV	1	1	0	0	0	0	2
V	0	0	0	0	0	0	0
Total	5	2	1	1	1	2	Total geral: 12

Pela declaração das professoras de dança do ventre, de que as alunas passam a aceitar mais seus corpos, com as imperfeições que estes possam ter, parece um indício desse tipo de comportamento dentro desse próprio grupo (**V**), o

fato de ser o único que não apresentou intervenções cirúrgicas entre as participantes. Nem prótese de silicone em mamas as duas mães desse grupo apresentaram.

Nas informações declaradas, observa-se que 20% das entrevistadas já fizeram cirurgias estéticas nas mamas, o que confirma dados obtidos no site da Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica sobre a alta frequência desse tipo de cirurgia no país. No entanto, nenhuma das entrevistadas alegou ter feito correção no abdômen, como também está presente nos dados dessa mesma fonte. De qualquer forma, 8 delas (32%) declararam-se insatisfeitas com seus abdômens.

Quarto item: Benefícios da dança do ventre para o corpo

Questão analisada:

- O que você acredita que a prática da dança do ventre traria para seu corpo?

Quadro 3 - Lista de efeitos citados nas respostas e frequência da citação (considerando as entrevistadas dos grupos I, II, III e IV) – **caso 1**

Definição de cintura	8
Sensualidade	4

Definição do abdômen	4
Postura (melhora)	3
Flexibilidade	3
Melhor relação com o corpo e cuidados de si	3
Fortalecimento geral da musculatura do corpo	2
Auto-estima e espiritual	2
Respiração melhor	1
Definição do corpo	1
Tonificação da musculatura	1
Fortalecimento das pernas	1
Fortalecimento do abdômen	1
Perder peso	1
Agilidade	1
Perder a barriga	1
Deformação da barriga	1
Total	38

Obs: o total ultrapassa 20 respostas (total de participantes dos grupos I, II, III, e IV), pois cada participante pode ter respondido mais de um efeito em sua resposta.

Para o grupo **V** – professoras de dança do ventre – essa primeira questão foi feita em outro tempo verbal, “o que você esperava da dança do ventre quando iniciou a prática?”.

Todas foram unânimes em responder que nem pensaram sobre isso quando decidiram fazer aulas, pensavam somente em aprender a arte e suas técnicas. Imaginavam que seria um trabalho semelhante aos das outras danças. Quatro das entrevistadas continuaram suas respostas a essa pergunta com frases semelhantes, contando que depois que iniciaram a prática foram percebendo alguns efeitos em seus corpos.

Quadro 4 - Lista dos efeitos citados pelo grupo **V** e frequência de citação – **caso 2**

Definição da cintura	4
----------------------	---

Postura (melhora)	4
Fortalecimento geral da musculatura do corpo	4
Fortalecimento da musculatura abdominal	4
Modelamento da região das costas, na linha da cintura	1
Respiração melhor	1
Relaxamento muscular	1
Total	19

Obs: o total ultrapassa 5 respostas (total de participantes deste grupo), pois cada participante pode ter respondido mais de um efeito em sua resposta.

As respostas do grupo **V** foram contabilizadas separadamente porque em verdade, as participantes dos demais grupos respondem na forma de previsão, o que elas imaginam que seriam os efeitos dessa prática, e as professoras de dança do ventre, respondem pelo que já observaram, nelas e em suas alunas, por impressões vivenciadas.

De qualquer maneira, nos dois casos colocados para análise, a definição da cintura foi o efeito mais notável e esperado para o corpo com a prática da dança do ventre (48%), seguida pela postura mais alinhada (28%), somando os dois casos. Estes dois efeitos corporais que podem ser obtidos por meio dessa prática são objetos de estudo de Kusunoki (2006), citado no capítulo 1. Nessa pesquisa, a autora encontrou diferenças significativas sobre redução de medidas de cintura e alinhamento postural em suas alunas através de testes aplicados antes e depois de seis meses de prática de dança do ventre.

Seguem como efeitos mais citados, o fortalecimento da musculatura geral do corpo (24%) e também o fortalecimento da musculatura do abdômen (20%), considerando os dois casos juntos. A sensualidade (16%) aparece somente no caso 1, não tendo sido citado pelo grupo **V**, apesar de ser claramente parte do perfil da dança. Parece que as professoras de dança do ventre foram mais objetivamente direcionadas ao corpo em suas respostas, às partes do corpo em si. Porque na realidade, a sensualidade não está no corpo, e sim em como se coloca o corpo, e é a própria dança. A sensualidade é um dos efeitos que provavelmente será proporcionado às praticantes, mas é como se isso fosse tão natural e intrínseco à

própria prática para quem está muito envolvido com ela, como as dançarinas e professoras, que estas (as professoras do grupo **V**) não se lembraram de citar.

A barriga apareceu em duas das respostas do caso 1 (grupos **I**, **II**, **III** e **IV**). Em uma delas a participante diz que espera perder a barriga e na outra, a entrevistada diz que esperaria uma deformação na barriga, com a criação de uma barriga.

Se somarmos as quantidades de citações pelas entrevistadas, tais como perder a barriga, definir o abdômen e fortalecer o abdômen, estas totalizam 7 citações aparentemente contrárias à crença de criar uma barriga com essa prática, visto que estes seriam efeitos positivos do ponto de vista da obtenção do padrão corporal contemporâneo, conforme descrito no capítulo 2 - magro e com definição muscular - de acordo com Baudrillard (2005), Castro (2007), Costa (2007), Featherstone (1995), Giddens (1994), Ortega (2002), Pelbart (2000), Sant'Anna (2002) e Sibília (2002).

Outra questão analisada:

- O que você percebe de alterações físicas nos corpos de suas alunas com a prática de dança do ventre? (exclusiva do grupo **V** – professoras de dança do ventre)

Quadro 5 - Lista dos efeitos citados em relação às alunas e frequência de citação – exclusiva do Grupo V

Maior auto-estima	5
Definição de cintura	4
Melhor postura	4

Emagrecimento	2
Diminuição de cólicas menstruais	2
Melhor sono	2
Melhor funcionamento de intestino	2
Pelo rosto/tônus facial/ expressão	2
Aceitar seu próprio corpo	2
Espiritual/maior equilíbrio	2
Total	27

Obs: o total ultrapassa 5 respostas (total de participantes deste grupo), pois cada participante pode ter respondido mais de um efeito em sua resposta.

A maior parte dos efeitos citados coincide com alguns citados anteriormente, em resposta à primeira questão, como maior auto-estima, definição de cintura, melhor postura, emagrecimento, aceitar seu próprio corpo e trabalhar a parte espiritual.

As professoras citaram alguns efeitos que foram relatados a elas, por alunas, como redução de cólicas menstruais, funcionamento do intestino mais regulado, sono melhor e expressão facial mais relaxada. Tanto estes efeitos como os demais relacionados nesse item de benefícios da dança do ventre para o corpo, são mencionados também nos estudos de Abrão e Pedrão (2005), Kussunoki (2006), Machado (2003), Moraes (1996) e também em Penna (1993), bem como em diversas revistas especializadas e sites consultados, constantes nas fontes listadas.

4.2. O corpo das dançarinas, a dança e benefícios

Neste item é apresentado um resumo geral sobre o corpo das dançarinas, as impressões sobre a dança e benefícios citados por todas as participantes da pesquisa. As porcentagens relatadas aqui são calculadas sempre em relação ao total de mulheres entrevistadas.

Nas respostas sobre o corpo das dançarinas, a maior parte das entrevistadas vê a cintura fina (32%), seguido do corpo modelado, ou corpo de violão (28%). Seis (24%) declararam que consideram o corpo bonito. Sete (28%) falaram que vêem

uma barriga, sendo que quatro destas percebem que algumas dançarinas têm e outras não. Ou seja, as que sempre vêem uma barriga são quatro (16%). As demais características citadas em ordem decrescente são: musculatura abdominal forte, sensual, pernas torneadas, toda a musculatura forte, corpo feminino natural, postura e elasticidade.

Ao serem questionadas sobre a possibilidade de fazer a dança, e por que fariam, sendo que no caso de alunas e professoras de dança do ventre a questão foi por que iniciaram a prática, os adjetivos mais utilizados foram bonito, lindo e sensual. Vinte das 25 entrevistadas (80%) citaram bonito ou lindo, e 12 delas (48%) citaram sensual.

No caso de benefícios esperados, em ordem decrescente foram mais citados: cintura mais afinada (40%), musculatura geral do corpo mais forte (36%), melhor colocação da postura (28%), fortalecimento da musculatura do abdômen (28%), seguidos de sensualidade, redução de gorduras, flexibilidade, respiração melhor e maior auto-estima.

4.3. Saúde

Nos discursos de algumas entrevistadas, aparecem a preocupação e a valorização da saúde, o que ilustra o que foi exposto no capítulo 2 sobre esse assunto. A saúde é um dos parâmetros da auto-reflexividade dos indivíduos contemporâneos, nas suas definições de bio-identidade, como nos traz Ortega (2002). Vários autores trazem explicações sobre a formação do biopoder, tendo essa teoria iniciado por Foucault (1987). Diversos autores estudados e citados nas referências falam sobre o biopoder e consequências, já comentados no capítulo 2 como Deleuze (1992), Giddens (1994) e Sibília (2002).

Surgem exemplos sobre isso nos depoimentos de algumas das mulheres entrevistadas, uma do grupo III, uma do grupo IV e duas do grupo V.

A participante do grupo III justificou sua atividade física pelo colesterol alto, dizendo que só faz as caminhadas diárias por esse motivo. No entanto, mencionou que gosta de estar sempre magra, possui prótese de silicone nos seios e nádegas.

Uma das participantes do grupo **IV** declarou que se previne para não engordar, para manter-se saudável. Duas entrevistadas do grupo **V** declaram cuidados com a própria alimentação e que consideram a saúde sua principal preocupação e satisfação corporal.

4.4. A crença na barriga

Ao final das entrevistas, todas as participantes foram questionadas acerca do tema principal dessa pesquisa, se já teriam ouvido falar que a dança do ventre dá barriga. Apenas duas das entrevistadas responderam que não, nunca tinham ouvido falar sobre isso, pertencentes aos grupos **II** – sedentárias, e **III** – ativas. Ou seja, 92% das mulheres entrevistadas ouviram falar dessa crença. Cinco delas (20%) disseram acreditar que realmente a dança do ventre possa gerar uma barriga para quem a pratica. Duas destas cinco pertencem ao grupo **II** – sedentárias, e uma ao grupo **III** – ativas. A mulher do grupo **III** que acredita que a dança do ventre dê barriga é a única deste grupo que sempre vê uma barriga nas dançarinas, e coincidentemente é a que tem mais gordura localizada no abdômen na análise das fotos de seu grupo, e declara-se gorda, tem vontade de reduzir a sua barriga. As duas outras que também crêem que tal dança dê barriga, pertencentes ao grupo **II**, são as que sempre vêem as dançarinas barrigudas, ou com uma “barriguinha”, e também gostariam de mudar suas barrigas, na realidade, de não ter barriga, quando questionadas sobre seu próprio corpo. Uma destas declarou enfaticamente que a única coisa que gostaria de mudar em seu corpo é a barriga. A mesma ênfase foi observada na sua declaração sobre o corpo das dançarinas, ao dizer que fica deformado e feio, que são todas barrigudas, e não quis acrescentar mais nada.

Todas as mulheres entrevistadas dos grupos relacionadas às danças, grupos **I**, **IV** e **V**, já ouviram falar sobre tal crença. Nestes grupos, apenas uma do grupo **I**, e uma do grupo **IV** acreditam que possa ser verdade. As duas são magras, sem gorduras localizadas no abdômen.

Em resumo, 80% das entrevistadas declararam que não crêem que a dança do ventre dê barriga.

Foram observadas impressões diferenciadas sobre o corpo das dançarinas nos resultados e análises apresentados. Ao mesmo tempo em que houve relatos de percepções sobre uma barriga mais saliente nas dançarinas e corpo deformado, outros depoimentos trouxeram percepções de definição do abdômen, de corpos bonitos, formato de violão. Além disso, nos benefícios esperados pela prática dessa dança, citados nos depoimentos, ocorrem certas contradições em relação à crença sobre ter a barriga aumentada, como os casos de cintura mais afinada e redução de gorduras.

Todas as professoras de dança do ventre, que também são dançarinas, apresentam abdômens similares aos das professoras de outras modalidades de dança, na observação das fotografias realizadas.

O grupo **V** inteiro declara pensar que esta crença de que a dança do ventre dê barriga seja um mito. Todas sabem que a prática da dança é uma atividade que queima calorias. Quatro delas comentaram que percebem que algumas alunas emagrecem e inclusive diminuem o tamanho de suas barrigas. Algumas dessas alunas passam a praticar exercícios da dança em casa, ensaiando as coreografias, outras procuram reduzir calorias na alimentação e fazer outras atividades paralelas para emagrecerem e sentirem-se melhor com as roupas de apresentação da dança. Duas professoras mencionam que a dança traz um equilíbrio maior para a praticante, no nível emocional, com elevação da auto-estima, e que isso pode ser a causa da perda de peso. Comentaram também sobre a melhor colocação da postura, o que pode fazer com que o abdômen fique um pouco mais contraído.

Duas participantes do grupo **V** - professoras de dança do ventre - relatam que muitas alunas iniciam a prática das aulas com gorduras localizadas na barriga, e que chegam a diminuir as barrigas, no entanto não atingem o abdômen exigido pelo padrão estético. Mesmo assim, sentindo-se satisfeitas com a nova forma, e também com as técnicas aprendidas nas aulas, optam por realizar apresentações com o grupo da professora, evidenciando as gorduras localizadas que ainda possuem, através das roupas utilizadas. Isto pode gerar uma confirmação desta crença para o público presente nestas apresentações, e que possivelmente já pensem que esta dança dê barriga, se levarmos em consideração o resultado que obtivemos nessa pesquisa sobre terem ouvido falar sobre isto: 80% entre as entrevistadas que não

praticam dança (grupos **II** e **III**), 100% entre as entrevistadas praticantes de dança em geral (grupos **I**, **IV** e **V**), e 92% considerando todas as entrevistadas.

Com esses resultados, evidenciamos a existência dessa crença de que a dança do ventre dá barriga entre as mulheres de uma maneira geral, já que quase todas as participantes já ouviram falar sobre isso. Isto pode ser afirmado tendo em vista o estado de São Paulo como localidade analisada.

No entanto, 80% das entrevistadas declaram duvidar que isto seja verdade, ou seja, apenas 20% desse universo de entrevistadas acreditam realmente que possa ser verdade que se adquira uma barriga com a prática da dança do ventre.

4.5. Análise das fotos do abdômen

Na análise das fotografias, observamos que a maior parte das mulheres possui uma gordura localizada no abdômen. Quinze das entrevistadas apresenta uma barriga que varia de pouco saliente para muito saliente, visualmente. Nas fotos, isto é evidenciado na posição de perfil. Ou seja, 60% das mulheres entrevistadas apresentam uma barriga saliente visualmente barriga, de acordo com o critério explicitado no capítulo 3, item 3.3, ou seja, estes 60% encaixam-se nos tipos descritos como magro com gorduras localizadas no abdômen, um pouco gordo e gordo. A maior parte destas mulheres pertencem ao grupo **II** e **III**. As demais, correspondentes a 40% das entrevistadas, pertencem ao tipo físico magro, conforme o critério já citado.

Várias participantes contraíram o abdômen no momento do posicionamento para fotos, com a intenção de diminuí-lo, denotando a preocupação com a aparência da barriga relaxada, procurando apresentar uma forma menos saliente de abdômen. No entanto, ainda assim é possível perceber as gorduras localizadas nessas fotos.

Dez mulheres entrevistadas praticamente não possuem gorduras localizadas no abdômen. Três destas pertencem ao grupo **I**, uma ao grupo **II**, uma ao grupo **III**, duas ao grupo **IV** e três ao grupo **V**. A maioria delas (60%) pertence aos grupos relacionados à dança do ventre: grupos **I** e **V**.

Conforme já mencionado anteriormente, a maior parte das mulheres que possuem gorduras localizadas no abdômen, pertence aos grupos **II** e **III** (sedentárias e praticantes de outras atividades físicas). O número maior de mulheres que não possuem gorduras localizadas no abdômen, dentro da amostra selecionada está entre as praticantes de dança do ventre e outras modalidades de dança (grupos **I**, **IV** e **V**). Nas mulheres destes grupos que apresentam gorduras localizadas no abdômen, este volume visualmente é bem pequeno, comparado ao das mulheres dos grupos **II** e **III**.

Em relação ao próprio corpo, 16 entrevistadas (64%) responderam que estão satisfeitas com seus próprios corpos, sendo 10 destas pertencentes aos grupos **IV** e **V**. As outras que se declararam satisfeitas são: quatro do grupo **I**, uma do grupo **II** e uma do grupo **III**.

Coincidentemente, as mesmas mulheres dos grupos **I**, **II** e **III** que estão insatisfeitas com seus corpos são as que apresentam maior volume de gordura abdominal e corporal. São também as mesmas que reclamaram de suas barrigas na questão sobre seu próprio corpo, em resposta sobre o que gostariam de mudar. As únicas que continuam satisfeitas com seus corpos, mesmo apresentando uma gordura localizada no abdômen, apesar de serem relativamente magras, são as mulheres dos grupos **IV** e **V**, ou seja, os grupos das professoras de dança. Informações no Quadro 1.

Todas elas (mulheres dos grupos **IV** e **V**), cada uma à sua maneira, expressaram-se declarando entre as perguntas, que pela própria profissão, consideram o corpo um instrumento de trabalho, e sentem-se bem por estarem dispostas, realizando as manobras e movimentos necessários às técnicas corporais para exercerem suas artes e ofícios. Ou seja, a relação delas com seu corpo é um pouco diferente comparando com os outros grupos. O foco da atenção volta-se para habilidades físicas e técnicas das danças estudadas, elas estão sempre solicitando aos próprios corpos que atinjam um objetivo, seja este referente à flexibilidade ou agilidade, força, equilíbrio, etc. Acabam por atingir alguns objetivos estéticos ao final, mas como algo secundário, sem perseguir isso tão fortemente, como foco. Esta é a impressão que causam pelos discursos apresentados.

Foi observado um tônus muscular mais acentuado nas profissionais de dança, o que se justifica pelas horas de prática corporal e atividade física que possuem em

suas vidas. Isso também favorece a satisfação em relação aos seus corpos que elas declaram sentir.

Algumas barrigas nas fotos são similares, mas as semelhanças independem do grupo que as entrevistadas pertencem. Ou seja, não é possível identificar pelas fotos do abdômen que atividade é praticada.

Considerações Finais

Foi constatada forte presença desta crença de que a dança do ventre gera uma barriga para quem a pratica, diante do que foi mencionado nos depoimentos dessa amostra de mulheres entrevistadas. Como todas as entrevistadas são de municípios do estado de São Paulo, esta constatação aplica-se a essa localidade.

O estado de São Paulo é uma referência nessa modalidade de dança no país, devido ao grande número de profissionais e praticantes existentes.

A grande maioria das mulheres entrevistadas já ouviu falar sobre essa crença, apenas duas nunca ouviram nada sobre o assunto e somente cinco declaram acreditar que seja real. Ou seja, dezoito mulheres entrevistadas já ouviram falar sobre esta crença e duvidam que seja verdade. Dentre estas últimas, poucas comentaram suas respostas, sendo que algumas disseram que o corpo não é muito diferente comparado aos de outras mulheres que não fazem dança do ventre, outras declaram não observar exatamente a forma do corpo das dançarinas, dizem atentar mais para os adereços e à própria dança.

Através dessa pesquisa, pelos dados coletados e analisados, pode-se afirmar que esta crença é um mito, que se explica tanto pelos resultados, como pelo que foi exposto e pesquisado sobre a aparência corporal e a opressão do corpo das mulheres. Grande parte das bailarinas de dança do ventre revela uma tentativa de desviar-se desse comportamento contemporâneo de busca obsessiva pela perfeição corporal.

Nessa amostra, é possível verificar pelas fotografias e observações visuais, que bem mais da metade das mulheres entrevistadas possuem uma gordura localizada na barriga, sendo ou não praticante de dança do ventre.

Isso vem de certa forma confirmar a hipótese de que a maior parte das mulheres, em geral, possui esse acúmulo de gordura no abdômen, por menor que seja. No caso das dançarinas de dança do ventre, isso é evidenciado na hora das apresentações, primeiramente pelo traje utilizado.

O momento da dança é diferente de um momento de pose para fotografias, ou mesmo pose para caminhar, onde se pode manter o abdômen contraído, mesmo enquanto se veste um traje que expõe a barriga. Durante a movimentação da dança,

existem passos específicos com a utilização da musculatura do abdômen, de dilatação e contração, o que o coloca em maior evidência, além da característica do figurino que deixa o abdômen exposto.

Ainda existe também o fato de que, seguindo a moral de conduta contemporânea da aparência corporal, em grande parte, praticamente mulheres “sem barriga” exibem seus corpos para fotos ou desfiles, ou ainda em uma situação de cotidiano. Ou seja, existe um contingente de mulheres que apresentam gorduras localizadas no abdômen, e que não praticam a dança do ventre, mas não se expõem, por não estarem “perfeitas”, de acordo com o código estabelecido de padrão corporal contemporâneo. A maior parte dos indivíduos está habituada a ver expostas barrigas “perfeitas”, principalmente pela mídia, e no momento de uma apresentação de dança do ventre depara-se com mulheres normais, como qualquer outra que não se expõe possivelmente por não estar adequada ao padrão corporal vigente.

Este grande contingente de mulheres que se sentem inadequadas por apresentarem gorduras localizadas na barriga, é evidenciado pelo alto número de cirurgias estéticas realizadas no abdômen, de acordo com os dados da Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica.

Dentro do contexto contemporâneo de busca de perfeição corporal, exposto no capítulo 2, a gordura que aparece no abdômen das dançarinas no momento da apresentação é alvo de críticas e observação provenientes do público mais atento a qualquer imperfeição corporal, que esteja fora do padrão de magreza e definição muscular.

Quase todas as mulheres entrevistadas que sempre vêem uma barriga nas dançarinas são as mesmas que se queixam das suas próprias barrigas; apenas duas não apresentam essa insatisfação em relação ao seu próprio corpo. Uma dessas duas exceções - que vê barriga nas dançarinas e não se queixa da própria barriga - é uma professora de outra modalidade de dança, que apesar de magra, sem gorduras localizadas no abdômen e jovem, já fez lipoaspiração no culote. A outra é magra, mas possui prótese de silicone nos seios. Com essas informações parece existir uma criticidade maior em relação à aparência corporal nestas participantes, tanto em relação aos seus próprios corpos, como em relação aos corpos de outras mulheres.

As mulheres entrevistadas, cujo próprio abdômen as incomoda, manifestam o desejo de se verem livres de suas barrigas. Nas suas declarações elas utilizam as expressões “perder a barriga”, “tirar a barriga” ou “eliminar a barriga”.

Esse tipo de comportamento crítico em relação ao próprio corpo foi exposto no capítulo 2, abordando também o mal estar que isto pode causar nos indivíduos contemporâneos, e especialmente no caso das mulheres, que são mais atingidas. Dados sobre anorexia e bulimia indicam maior número de mulheres acometidas por esses distúrbios alimentares, e também são elas que mais se submetem às cirurgias plásticas estéticas, evidenciando uma maior criticidade em relação à aparência corporal e um desejo maior em possuir esse corpo referente ao padrão estético contemporâneo da magreza, gordura zero e definição muscular.

Os homens, pouco a pouco, também vão adotando esse tipo de preocupação com a aparência física e vêm elevando os números que mostram essas tendências de comportamento, tanto pelos dados de consumo, como dos distúrbios alimentares e correções cirúrgicas estéticas (CASTRO, 2007).

Eles também vêm modificando outros cenários, como no caso da dança do ventre no Brasil. Alguns homens começam a praticar, e inclusive fazem apresentações, mas ainda são casos raros. Mesmo sendo poucos, alguns se destacam, ministram aulas e workshops; um deles, Henry Netto, venceu o festival de dança de Joinvile nessa modalidade, em 1999. Tal acontecimento gerou grande polêmica, muitas dançarinas se indignaram porque um homem havia entrado nesse concurso, já que era uma dança essencialmente feminina. As opiniões até hoje se dividem, no entanto, cada vez esse fato se torna mais aceito entre as profissionais da dança do ventre. Para se ter uma noção da raridade ainda observada de casos de homens praticando essa dança, as maiores escolas de dança do ventre do município de São Paulo, a Luxor e a Khan el Khalili, ambas com 1000 e 400 alunas respectivamente, não possuem nenhum aluno do sexo masculino matriculado. A Khan el Khalili, que é também uma casa de chá, oferece shows de dança do ventre todas as noites para seus freqüentadores, revezando dançarinas, sendo quatro diferentes por noite, e apenas mulheres. Dessa forma, a questão principal dessa pesquisa sobre a crença da barriga aumentar com a prática da dança do ventre, assim como essa mesma questão aparecer nos sites de diversas escolas de dança do ventre, refere-se particularmente ao caso das mulheres.

Outra informação importante, em relação à questão da barriga, é o fato de dançarinas do ventre, principalmente as mais reconhecidas pelo público, continuarem ativas, realizando shows e apresentações até os 60, 70 anos de idade. Fifi Abdou, por exemplo, até hoje faz shows nos países árabes, e pelo que consta, sua idade gira em torno de 60 anos. Atrai multidões para seus shows. Seu sucesso iniciou aos 20 e poucos anos de idade, e nessa fase pode-se observar em seus vídeos que era uma mulher magra. Hoje está um pouco gorda, continua dançando muito bem, e encantando todos que lhe assistem. Esta é uma dança que é muito valorizada pela expressão e musicalidade da dançarina, e essas qualidades costumam melhorar com o tempo. Essas dançarinas mais velhas e que já têm seu talento reconhecido, normalmente são aclamadas pelo público, e não param de dançar, até que haja algum tipo de impedimento de saúde.

Após a menopausa, a mulher normalmente acumula mais gorduras no abdômen (CERVI, 2005). As dançarinas podem ficar mais gordas nessa fase, após os quarenta anos, e pelo fato de ainda continuarem dançando até os 70 anos, isso também pode ser um dos motivos da manutenção dessa crença sobre a dança criar uma barriga.

Um aspecto particular sobre a utilização do figurino para as apresentações é que o cinturão deve ser colocado bem ajustado ao quadril para que não movimento na hora dos passos de batida e rotação de quadril, sendo então um fator adicional para evidenciar ainda mais possíveis gorduras localizadas.

Sobre as mulheres observadas nessa pesquisa, pode-se dizer que quatro entrevistadas do grupo II – sedentárias, e mais quatro do grupo III – ativas, apresentaram uma gordura localizada no abdômen com maior volume. Se elas vestissem as roupas de dança do ventre, especialmente com o cinto bem colocado e ajustado, as suas barrigas iriam ficar semelhantes às barrigas de algumas das mulheres apontadas como barrigudas, e que participam de apresentações das escolas de dança do ventre desse país, mulheres normais, com gorduras acumuladas no abdômen, assim como estas que praticam outras atividades físicas, como pilates, natação, caminhada, circo, musculação, etc. Ou seja, na realidade, os corpos parecem ser semelhantes entre as mulheres, quanto ao formato e tamanho das barrigas, não importando que atividade pratiquem, principalmente quando estão com gorduras acumuladas. Não dá para identificar que atividade esta ou aquela

mulher pratica pelo seu abdômen. Não são apenas as dançarinas do ventre que possuem barrigas maiores. Parece mesmo ser o caso de evidenciar isto, através dos trajes utilizados.

Na realidade, mesmo mulheres com muito pouca gordura localizada no abdômen, ao vestir as roupas de dança do ventre e realizar a movimentação específica da dança, podem ser alvo de críticas por mulheres com um nível de exigência alto em relação ao padrão estético estabelecido, e desse modo, vai ocorrendo a manutenção dessa crença. Costa (2007) nos relata o nível de exigência em relação à aparência física que aparece em seu consultório, conforme exposto no capítulo 2.

Algumas professoras de dança do ventre ou dançarinas profissionais possuem gorduras localizadas no abdômen, umas mais e outras menos, assim como qualquer mulher que pratique outra atividade também pode ter, conforme foi observado nessa pesquisa. Normalmente, as que realizam muitas apresentações no mês são mais magras, em função da solicitação aeróbia a que submetem seus corpos, pelos ensaios necessários, e pelos próprios shows. Isso é percebido também nas dançarinas atuais do Egito e Líbano. As que estão despontando agora, com 20 e poucos anos ou então, na faixa de 30 anos de idade, e já são reconhecidas pelo público, são muito solicitadas para shows, e mostram-se bem magras.

Algumas têm mais de 15 anos de prática de dança do ventre, como é o caso de Soraya Zayed, a brasileira que faz sucesso no Egito atualmente. Tem uma agenda tão lotada de shows, que está mais magra do que quando era mais jovem, e trabalhava ministrando aulas e fazendo shows na casa de chá Khan el Khalili, de São Paulo.

O fato é que as dançarinas não param de dançar porque estão com mais gordura no abdômen. Sem contar que durante uma parte do ciclo menstrual toda mulher fica com o abdômen pouco mais dilatado. No caso de uma dançarina do ventre, se ela tiver um show agendado, não vai desmarcar por causa de sua barriga. Uma mulher que não tenha esse tipo de compromisso pode optar em não usar uma roupa, seja ela uma blusa curta, ou um biquíni em uma situação específica, porque não quer evidenciar a sua barriga, que está maior, por uma questão praticamente de etiqueta social, como já foi comentado no capítulo 2, sobre a aparência física como

um código moral. É como se não fosse educado ou polido exhibir gorduras. Uma mulher que segue a moral contemporânea da aparência e vê uma dançarina gorda fazendo uma exibição de dança do ventre, considera isto uma afronta aos bons costumes, baseando-se nesse novo código de etiqueta social. Ela possivelmente irá julgar inadequado, e até mesmo ridículo, uma mulher gorda exhibir-se dançando nos trajes de dança do ventre. E assim, pode continuar vendo sempre mais e mais mulheres gordas e magras dançando, mas não importa, sempre tem umas gordas, e é isso que importa para quem critica e está sempre atenta a norma de conduta contemporânea baseada na aparência. Porque por este tipo de julgamento, elas não deveriam se exhibir assim, as gordas deveriam se ausentar até que estivessem magras. Como as dançarinas não seguem esse código, de não usar determinadas roupas porque alguém julgaria ridículo ou incorreto, elas simplesmente vestem os trajes típicos e dançam, e isso pode contribuir para manter a crença de que a dança dá barriga.

A mulher que não é dançarina, e que opta por exhibir seu corpo com uma roupa que mostre o seu abdômen, normalmente está magra e possivelmente com o abdômen definido. Modelos, atrizes, e anônimas contemporâneas agem dessa forma, mostrando seu corpo somente quando estão em boa forma. A maior parte das mulheres segue uma etiqueta social para se vestir, havendo roupas para “gordinhas” e regras a serem seguidas para não expor as gorduras. Ao contrário, nenhuma dançarina profissional de dança do ventre pára de fazer exhibições, shows e apresentações pelo fato de ter engordado.

Como já foi mencionado por algumas entrevistadas, esta modalidade de dança é muito democrática, ela não cria impedimentos para sua prática, em função do peso ou da forma corporal. É uma dança que não possui saltos, nem impactos fortes nos seus deslocamentos, que são feitos sempre próximos ao chão, muitas vezes com os pés apoiados na meia-ponta, mas sem grandes saltos. Alguns pequenos saltos são executados na dança do bastão, mas isto é nada com os saltos em um balé clássico, por exemplo. Dessa forma, realmente existem mais mulheres com uma gordura corporal maior praticando a dança do ventre. Porém, existem mulheres com maior volume de gordura corporal praticando várias outras atividades físicas, como evidenciado nessa pesquisa.

Na discussão, foram citadas as observações das professoras de dança do ventre de que algumas alunas já iniciam a prática com um grande volume de gordura localizada no abdômen, e que estas chegam a reduzir um pouco desse volume, afinam a cintura e sentem-se melhor em seus corpos; não somente pelo motivo da aparência física, mas também por estarem executando os passos da dança, que a princípio podem ser muito difíceis de serem realizados. Então se animam, compram as roupas, treinam e participam das apresentações, o que nesses casos, pode alimentar essa crença de que a dança do ventre dá barriga, quando na realidade, essas mulheres com gorduras localizadas em seus abdômens, provavelmente já obtiveram uma redução de suas barrigas, desde que iniciaram a prática da dança.

As professoras de dança do ventre que ministram aulas para as classes média baixa e baixa são as que declaram que muitas alunas emagrecem depois de iniciarem as aulas, ou seja, essas professoras recebem mais alunas acima do peso considerado padrão, e por esse motivo assistem sempre a essa redução de gordura corporal. Cavalcanti (2005) menciona essa incidência maior de obesidade nas classes de baixa renda.

Dentro dos depoimentos obtidos para esse trabalho, aproximadamente um terço das entrevistadas queixaram-se de suas barrigas, desejando ter menos gorduras localizadas nessa região. Ou seja, elas mesmas julgam-se estar fora do padrão estético atual. Nenhuma dessas participantes pertence ao grupo de professoras e dançarinas de dança do ventre e outras danças. Se retirássemos o grupo **IV** e **V** inteiro dessa estimativa, mais da metade das entrevistadas pertencentes aos grupos **I**, **II** e **III** declara-se insatisfeita com seu abdômen, contabilizando oito mulheres em quinze. As três que pertencem ao grupo das ativas praticam pilates, natação, spinning, musculação e atividades circenses, entre outras atividades. Ainda assim, não atingem o padrão perfeito que gostariam de ter. Duas destas vêem sempre uma barriguinha nas dançarinas, uma ainda percebe que umas têm e outras não, mas muitas têm, assim declara. A verdade é que muitas mulheres que praticam diversas atividades apresentam essas gorduras localizadas, e entre as sedentárias, muito mais. No grupo **II** (sedentárias), apenas uma não possui gorduras localizadas no abdômen. Por isso existem tantas cirurgias estéticas realizadas em abdômens, como lipoaspiração e abdominoplastia. Algumas mulheres que fazem

dietas e atividades físicas, e mesmo assim não alcançam o resultado final perfeito que tanto desejam, optam pela cirurgia plástica. Até mesmo algumas modelos esqueléticas chegam a submeter-se à lipoaspiração de algumas gorduras localizadas que insistem em permanecer, mesmo elas já estando bem magras.

Ao que parece, as dançarinas do ventre sentem-se mais livres em relação a essa obtenção de abdômens perfeitos para somente depois os exibirem. Elas não se importam em mostrar as suas gorduras localizadas e imperfeições corporais que a maior parte das mulheres também tem. Elas se lançam à liberdade de expressão pela arte que estudam, praticam e constroem, criando e recriando sempre, e também repetindo e se voltando para antigas tradições, que são desse modo, ressignificadas.

Ocorreram muitas respostas negativas aos convites para a participação na pesquisa, devido ao fato de fotografar o abdômen, comportamento esse indicativo da crítica excessiva das mulheres em relação aos seus corpos e da existência de uma regra de exibição dos mesmos somente perfeitos, de acordo com o padrão corporal estabelecido.

As análises dos resultados obtidos nessa pesquisa e reflexões sobre o comportamento contemporâneo em relação à busca do corpo perfeito, e somando-se a isso os dados obtidos sobre cirurgias realizadas em abdômens, permitem afirmar que a dança do ventre não cria uma barriga para suas praticantes. O fato de exibir a barriga nas apresentações públicas dessa modalidade de dança pode ser uma das principais causas desta crença no aumento do abdômen. Inúmeras outras mulheres possuem a mesma condição de gorduras localizadas nos seus abdômens, mas evitam expor suas barrigas.

Enfim, são muitos fatores e variáveis que podem estar envolvidos em uma análise aprofundada de toda a questão que envolve esse tema.

Outras pesquisas podem ser realizadas sobre a barriga na dança do ventre, tanto com um cunho mais biológico, atentando para medições de gordura antes e depois da prática, como no campo da sociologia, colhendo outros tipos de depoimentos, como impressões de espectadores específicos de dança árabe sobre corpos das praticantes, depoimentos masculinos sobre a aparência das dançarinas, ou também opiniões dos homens que praticam esta modalidade de dança. Seria interessante também, em uma pesquisa com mulheres praticantes, dividi-las por

faixas etárias, ou por tempo de prática. Entrevistar mulheres em outras regiões do país poderia ampliar os conhecimentos sobre crenças, práticas e benefícios relacionados a essa dança. Um trabalho específico sobre os homens que praticam, dançam e fazem apresentações poderia abrir novo leque de opções em pesquisas, inaugurando novos temas.

Temas variados relativos ao culto ao corpo também foram lançados, como os da sociopatologias, indústrias da beleza, medicina estética, tendências de comportamento.

Assuntos como orientalismo, prática da dança do ventre na menopausa, comportamento específico das mulheres e de homens em relação à aparência física e comunidades alternativas tangenciaram essa pesquisa, como suporte para a análise dos resultados e para a descrição de aspectos históricos dessa arte e também do contexto contemporâneo. Partindo dessas considerações, diversas possibilidades para novos estudos podem ser direcionadas.

REFERÊNCIAS

ABRÃO, A. C. P. e PEDRÃO, L. J. A contribuição da dança do ventre para a educação corporal, saúde física e mental de mulheres que freqüentam uma academia de ginástica e dança. **Revista Latino-Americana de Enfermagem**, Ribeirão Preto, v.13, n.2, p.20-27, mar/abr. 2005.

AGUIAR, C. M. **Educação, natureza e cultura**: um modo de ensinar. 1998. 206f. Dissertação (Doutorado em Educação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

AGUIAR, R. Contra o Globalitarismo. **Ciência Hoje**, Rio de Janeiro, v.178, dezembro, 2001.

ALLI, R. **Sobre a Dança**. Londrina, [199?]. Apresenta informações especializadas em dança do ventre. Disponível em: <<http://www.rhamza.com.br>>. Acesso em 15 dez. 2009.

BAUDRILLARD, J. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 2005.

BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2008.

CASTEL, R. **A Gestão dos Riscos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

CASTRO, Ana Lúcia. **Culto ao corpo e sociedade: mídia, estilos de vida e cultura de consumo**. 2. ed. São Paulo: AnnaBlume, 2007.

CAVALCANTI, A.P.R. **Psicologia e nutrição**: predizendo a intenção comportamental de aderir a dietas de redução de peso entre obesos de baixa renda. Estudos de Psicologia. Natal, v.10, n.1, p.121-129, 2005.

CERVI, A. **Análise crítica do uso do índice de massa corporal para idosos**. Revista de Nutrição. Campinas, v.18, n.6, p.765-775, 2005.

COSTA, J. F. **O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo**. 5. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

Cruz, R. **Origem e Benefícios da Dança do Ventre**. Site de escola de dança do ventre. São José do Rio Preto, [200-]. Disponível em: <www.rosicruz.com/rosicruz2009.html>. Acesso em: 18 out. 2008.

DELEUZE, G. Controle e Devir; Post-Scriptum sobre as sociedades de controle. In: _____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p.209-226.

DELEUZE, G. Sobre a morte do homem e o super-homem. In: _____. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1998. p.132-142.

DINICU, C.V. Dancing the baby into the world. **Habibi**. Vol 15, Inverno, 1996. Disponível em: <<http://www.casbahdance.org/>>. Acesso em 9 dez. 2009.

ELIAS, J. I. Invasões e Conquistas da Música Árabe. **Revista O Jardim Árabe**. Ano III, número II, março/abril, 1997.

FEATHERSTONE, M. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

GADON, Elinor. **The Once and Future Goddess: A Simbol for Our Time**. New York: Harper & Row, 1989.

GARAUDY, R. **Dançar a Vida**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIDDENS, A. **Modernidade e identidade pessoal**. Oeiras/Portugal: Celta Editora, 1994.

GIDDENS, A. **Sociologia**. 5ª ed. Lisboa: Gulbenkian, 2007.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

Helwa, H. **O mito da barriga**. Site de escola de dança do ventre. São Paulo, [200-]. Disponível em:
<www.luxordancadoventre.com.br/index.php?codpagina=00019135&hl=barriga#terapia>. Acesso em: 18 ago. 2008.

KNOWLTON, C. S. **Sírios e Libaneses: mobilidade social e espacial**. São Paulo: Anhambi, 1960.

KUSSUNOKI, S. A. Q. **Alinhamento Postural e Preferência Musical na Dança do Ventre**. 2006. 65f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Educação Física) – Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2006.

LA REGINA, G. **Dança do Ventre, uma arte milenar: a força criativa do ventre**. São Paulo: Moderna, 1998.

LE BRETON, D. A Síndrome de Frankenstein. In: SANT'ANNA, D. B. (org.). **Políticas do Corpo**. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero**. São Paulo: Cia das letras, 1999.

MACHADO, K. **A contribuição da dança do ventre para o desenvolvimento da consciência corporal e da sexualidade da mulher**. 2003. 67f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Pedagogia) – Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2003.

MAROT, R. **Anorexia**. Rio de Janeiro: Psicosite, 2004. Apresenta textos sobre psicopatologias. Disponível em:
<<http://www.psicosite.com.br/tra/ali/anorexia.htm>>. Acesso em: 6 ago. 2009.

MARTINS, C.J.; ALTMANN, H. Construções históricas de ideais de corpos masculinos e femininos. In: BAGRICHEVSKY, M.; ESTEVÃO, A.; PALMA, A.; **A saúde em debate na educação física**. vol.3. Ilhéus: Editus, 2007.

MAUSS, M. As Técnicas corporais. In:_____. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MOHAMED, S. **La Danza Mágica Del Vientre**. Madrid: Mandala, 1995.

MORAES, Suely H. B. **A dança do ventre e seus benefícios**. 1996. 54f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Educação Física) - Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 1996.

MORIN, E. **Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

NIETZSCHE, F. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NOVACHI, E. **Dança do Ventre e a Saúde**. SESC Pompéia, 29 out. 1998. São Paulo. Palestra ministrada a profissionais, praticantes e interessados em dança do ventre inscritos.

ORTEGA, F. Da ascese à bio-ascese: ou do corpo submetido à submissão do corpo. In: RAGO, M.; ORLANDI, L. B. L.; VEIGA-NETO, A. (orgs.). **Imagens de Foucault e Deleuze – ressonâncias nietzschianas**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

ORTEGA, F. **O corpo como última utopia**. São Leopoldo: IHU-online, 2010. Revista do Instituto Humanitas UNISINOS. Edição 301. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_tema_capa&Itemid=23&task=detalhe&id=204>. Acesso em 13 jan. 2010.

PELBART, P.P. **A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PELBART, P. P. Vida nua, vida besta, uma vida. **Revista Trópico**, São Paulo, out. 2006. Disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2792,1.shl>>. Acesso em: 14 mai. 2008.

PENNA, L. **Dance e Recrie o Mundo**. 2ª ed. São Paulo: Summus, 1993.

PERERA, S. B. **Caminho para a iniciação feminina**. São Paulo: Paulinas, 1985.

RAMZY, H. **Zeinab**. Cairo: Ramzy Music, 1996. Disponível em: <<http://www.hossamramzy.com/portuguese/index.htm>>. Acesso em: 16 dez. 2009.

RAMZY, H. **Foi lá, fez tudo, leu o livro..** Cairo: Ramzy Music, [1997?]. Disponível em: <http://www.hossamramzy.com/portuguese/dance/dance_been1.htm>. Acesso em: 16 dez. 2009.

RAMZY, H. **The Stars of Egypt..** Cairo: Ramzy Music, [1998?]. Disponível em: <<http://www.hossamramzy.com/portuguese/stars/index.htm>>. Acesso em: 16 dez. 2009.

RAMZY, H. **Nagwa Fouad.** Cairo: Ramzy Music, [200?]. Disponível em: <http://www.hossamramzy.com/portuguese/stars/starsofegypt_nagwa.htm>. Acesso em: 16 dez. 2009.

RONDINELLI, P. **Entre a Deusa e a Bailarina:** a polifonia cultural da Dança do Ventre. 2002. 93f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Motricidade) - Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2002.
ROTTERDAM, E. **A Civilidade Pueril.** Lisboa: Estampa, 1978.

SABONGI, D. **Barriguiha... o mito.** Site de escola de dança do ventre. São Paulo, [200-]. Disponível em: <www.khanelkhalili.com.br/barriguiha.htm>. Acesso em: 24 mar. 2008.

SAID, E. W. **Orientalismo:** o oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

SANT'ANNA, D. B. (org.). **Políticas do corpo.** 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

SANT'ANNA, D. B. Transformações do corpo: controle de si e uso dos prazeres. In: RAGO, M.; ORLANDI, L. B. L.; VEIGA-NETO, A. (orgs.). **Imagens de Foucault e Deleuze – ressonâncias nietzschianas.** Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

SANTOS, M. **Por uma outra globalização:** do pensamento único à consciência universal. São Paulo: Record, 2000.

SCHPUN, M. R. **Beleza em jogo: cultura física e comportamento em São Paulo nos anos 20.** São Paulo: SENAC, 1999.

SHARKEY, S. S. **Resgatando a feminilidade - expressão e consciência corporal pela dança do ventre**. 2. ed. São Paulo: Scortecci, 2002.

SIBÍLIA, P. **O homem pós-orgânico**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002

SILVA, P. R. **Consciência e Abundância**. Niterói: Paulo Roberto da Silva, 2006.

TRUZZI, O. M. S. **De Mascates a doutores: sírios e libaneses em São Paulo**. São Paulo: Sumaré, 1992.

VEBLEN, T. B. **A Teoria da Classe Ociosa: um estudo econômico das instituições**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Economistas)

VIGARELLO, G. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

WALDROP, S. The benefits of Belly Dance as a prenatal exercise. **Discover Belly Dance Journal**. Vol.18 # 2. Jun, 2002. Apresenta informações especializadas em dança do ventre. Disponível em:

<<http://www.shimmygoddess.com/pregnancy.htm>>. Acesso em 10 dez. 2009.

WALTARI, M. **O Egípcio**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

FONTES

A ARTE DANÇA DO VENTRE, São Paulo: Mid Produções, n.1, [200-].

A ARTE DANÇA DO VENTRE, São Paulo: Mid Produções, n.2, [200-].

A ARTE DANÇA DO VENTRE, São Paulo: Mid Produções, n.3, [200-].

A ARTE DA DANÇA DO VENTRE, São Paulo: Mid Produções, n.4, [200-].

A MILENAR DANÇA DO VENTRE, São Paulo: Escala, n.1, [200-]. ISBN 85-87798-87-1

A MILENAR DANÇA DO VENTRE, São Paulo: Escala, n.2, [200-]. ISBN 85-87798-92-8

AS MIL E UMA NOITES, São Paulo: Escala, n.1, [200-]. ISSN 1518-322X
DANÇA DO VENTRE, São Paulo: Escala, n.1, [200-]. ISSN 1517-8943

DANÇA ORIENTAL, São Paulo: Escala, n.1, [200-]. ISSN 1676-9333

FITNESS Brasil Magazine. São Paulo: Fitness Brasil. Quadrimensal.n.9, 2000.

GUIA DA DANÇA DO VENTRE, São Paulo: Escala, n.1, [200-]. ISSN 1676-2754

MINHA REVISTA ESPECIAL, São Paulo: Escala, n.8, [200-]. ISSN 1519-552X

MUNDO EDUCAÇÃO. **O que é globalização?** Ano 2005. Disponível em:
<<http://www.mundoeducacao.com.br/geografia/o-que-globalizacao.htm>>.
Acesso em: 12 jan. 2010.

ORIENTE, ENCANTO E MAGIA, São Paulo: Claudia Mattar. Bimestral, n.19, 2001.

REVISTA CANTARES, São Paulo: Cantares, n.2, [200-]. ISSN 1517-834X

SAÚDE, São Paulo: Abril, n.216, 2001. ISSN 0104-1568

SINDICATO dos Terapeutas Alternativos. Disponível em: <www.sinte.com.br>.
Acesso em: 14 mai. 2009.

SOCIEDADE Brasileira de Cirurgia Plástica. Disponível em:
<www.cirurgioplastica.org.br>. Acesso em: 21 nov. 2009.

TUDO SOBRE DANÇA DO VENTRE, São Paulo: Escala, n.1, [200-]. ISSN 1519-9169

TUDO SOBRE DANÇA DO VENTRE, São Paulo: Escala, n.2, [200-]. ISSN 1519-9169

ANEXO 1

Roteiro de entrevista

1. Nome
2. Idade
3. Classificação (aluna de dança do ventre, sedentária, ativa, professora de outras modalidades de dança, professora de dança do ventre)
4. Já fez algum tipo de dança? Qual?
5. Faria dança do ventre? Por que?
6. Como você vê o corpo da dançarina do ventre? Existe alguma peculiaridade?
7. Como você vê seu próprio corpo? Gostaria de mudar algo nele?
8. O que você acredita que a prática da dança do ventre pode trazer para o corpo das praticantes?
9. Já ouviu falar que dança do ventre dá barriga? Acredita nisso?

As questões podem sofrer as seguintes variações, dependendo da classificação da participante.

A. Para alunas de dança do ventre, a questão 5 modifica-se para:

5. Desde quando faz aulas de dança do ventre? Por que iniciou esta prática?

B. Para professoras de dança do ventre, a questão 5 se modifica para:

5. Desde quando pratica dança do ventre? Por que iniciou esta prática? Há quanto tempo ministra aulas desta dança?

E acrescenta-se mais uma questão antes do final, para todas:

- 8b. Você observa alguma alteração no corpo de suas alunas devido à prática da dança do ventre?

Observação: Classificação – ativa: para quem é praticante de qualquer outra atividade física, sem ser dança do ventre.