

Do Oriente ao Ocidente: a representação da *dança do ventre* no Brasil

Marina Maria Albuquerque, Rafaela Queiroz Cordeiro, Mariana Moraes de Araújo

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar como a dança do ventre foi representada discursivamente como um produto cultural no Brasil a partir de dois momentos históricos que marcaram a configuração de um novo cenário artístico para a dança no país, a saber: o lançamento da música e do videoclipe *Ralando o Tchan*, em 1997, pelo grupo de axé *É o Tchan*; e a transmissão da novela *O Clone*, em 2001, pela emissora de televisão *Rede Globo*. Tais momentos são relevantes para a análise da representação da dança do ventre, uma vez que essa torna-se a partir de então um produto cultural de destaque a ser veiculado pelos média e a ser consumido pelos espetadores. Assim, partindo da perspectiva de que os sujeitos são ativos e responsivos (Bakhtin, 1975), este trabalho investiga como os sujeitos (professores e público geral) interpretaram a representação discursiva da dança do ventre como um produto cultural pela mídia considerando tais momentos supracitados. Para tal, são analisados discursos coletados (1) por meio de uma entrevista organizada a partir de um roteiro de 14 perguntas abertas dirigidas aos principais profissionais de dança do ventre no Brasil; e, (2) por meio de um questionário fechado de 11 perguntas, o que pensa o público (homens e mulheres a partir de 18 anos). Como fundamentação teórica para analisar os discursos coletados, são retomados Giddens (1991, 2000), Bakhtin (1975), Adorno e Horkheimer (1978), Benjamin (1936), Nietzsche (1873), Foucault (1975, 1977), entre outros.

Palavras-chave: dança do ventre; mídia; produto cultural; globalização

Abstract

The purpose of this article is to analyze the discursive representation of the belly dance as a cultural product in Brazil from two historical moments that built a new scenario for the belly dance in the country, namely: the release of the song and music video *Ralando o Tchan* in 1997 by an axé group called *É o Tchan*; and the broadcast of the soap opera *O Clone* in 2001 by *Globo* television broadcaster. Those moments are important to analyze the belly dance representation, because since this moment it has become a prominent cultural product broadcasted by the media and consumed by the audience. Therefore, from the perspective that the subjects are active and responsive, according to Bakhtin (1975), this paper analyzes how the subjects (the belly dance teachers and general public) interpreted the discursive representation of the belly dance as a cultural product by the media coverage, considering such moments aforementioned. For that, we analyzed discourses collected through (1) an interview organized based on a script of 14 open questions which were addressed to professional belly dancers in Brazil; and (2) a questionnaire of 11 closed questions which were addressed to the general public (men and women over 18 years old). As for the theoretical background, it will be revisited Giddens (1991, 2000), Bakhtin (1975), Adorno and Horkheimer (1978), Benjamin (1936), Nietzsche (1873), Foucault (1975, 1977), among others.

Keywords: media; belly dance; cultural product

1. Introdução

A globalização, aliada à revolução tecnológica, contribuiu para uma transformação do paradigma do tempo e espaço; e proporcionou mudanças na comunicação, esfera hoje caracterizada pela instantaneidade no compartilhamento de informação (Giddens, 2000). Nesse contexto, há uma maior proximidade entre as sociedades, ponto que implica em modificações na imagem que antes se estabelecia sobre a demarcação de fronteiras e dos limites espaciais físicos. Ora, a separação “estrita” entre as culturas e/ou o pouco contacto que se estabelecia entre elas passa a ser substituída pela ideia de espaços mais próximos e miscigenados. Logo, esse processo trouxe influências para as várias dimensões do fazer humano. Na esfera da cultura, por exemplo, hábitos e elementos culturais de uma determinada sociedade são muitas vezes retomados, modificados e transformados em produtos culturais dos mais diversos. Os meios de comunicação são indispensáveis nesse processo, pois não só atribuem como (des)legitimam o *status* dos produtos culturais.

A dança do ventre¹, uma prática de forte predomínio entre os árabes, tem sido atualmente divulgada e praticada em diversos países, inclusive no Brasil, cujo ápice da popularização se deu a partir do lançamento da música e do videoclipe *Ralando o Tchan*, em 1997, do grupo musical de axé da Bahia *É o Tchan*; e, posteriormente, por meio da transmissão da novela *O Clone*, entre outubro de 2001 e junho de 2002, na emissora de televisão *Rede Globo*. Todavia, destaca-se que a exibição da novela foi a principal responsável pelo aumento do interesse do público sobre o assunto, o que pode ser observado nos pontos de audiência, na venda de produtos genéricos e na divulgação por outras empresas e meios de comunicação dessa manifestação cultural. Assim, a dança ganhou destaque de pauta em diversos veículos nacionais e passou a ser explorada pela mídia.

Nesse cenário, não se pode deixar de abordar a atuação da indústria cultural (Adorno; Horkheimer, 1978) que “massifica” e “homogeneiza” movimentos culturais para que estes possam ser comercializados. Com o surgimento e a expansão desse sistema cultural (associado ao *boom* do capitalismo em boa parte dos países no mundo), a mídia se apropria dos produtos culturais, padronizando-os para serem comercializados. De acordo com Lazarsfeld e Merton (1969, p. 111), a utilização dos “instrumentos de comunicação, tecnicamente avançados, lev[a]m à séria deterioração dos gostos estéticos e dos padrões culturais elevados”. Desse modo, isso também provoca a modificação de algumas características da dança do ventre: a concentração dos movimentos nos glúteos, o encurtamento das roupas; o entrelaçamento entre os ritmos musicais; a “alteração” do propósito ritualístico da dança (cf. tópico 2); enfim, esses são alguns elementos que indicam o processo de outra contextualização dessa dança ao entrar em contacto com o mundo ocidental. Logo, é de fundamental importância analisar como os sujeitos perceberam a

¹ A dança do ventre foi designada, inicialmente, pelo termo em uzbeque, língua turcomana, *Raks Sharki*, o que significa *dança oriental*. Para os ocidentais, a dança oriental pode significar a japonesa, chinesa, tailandesa, além de muitas outras. Nos EUA, foi chamada de *belly dance* (ou *bellydance*) e, no Brasil, *dança do ventre* (Xavier, 2007).

representação da dança como produto cultural, e de que maneira foi elaborada a abordagem que a mídia, em especial, a TV, deu a essa manifestação.

Assim, este artigo tem o objetivo de analisar como a dança do ventre foi representada discursivamente como um produto cultural no Brasil a partir de dois momentos históricos que marcaram a configuração de um novo cenário artístico para a dança no país, a saber, o lançamento da música e do videoclipe *Ralando o Tchan*, em 1997, pelo grupo de axé *É o Tchan*; e a transmissão da novela *O Clone*, em 2001, pela emissora de televisão *Rede Globo*. Tais momentos são relevantes para a análise da representação da dança do ventre, uma vez que essa torna-se a partir de então um produto cultural de destaque a ser veiculado pelos media e a ser consumido pelos espetadores. Desse modo, esse trabalho se divide basicamente em duas partes: de início, é apresentado um panorama geral da dança do ventre do ponto de vista contextual da globalização (tópicos 2 e 2.1); e, em um segundo momento, são apresentadas as análises quantitativas das respostas do público geral obtidas, e as análises qualitativas dos discursos coletados das professoras à luz das reflexões teóricas que fundamentam o trabalho (tópico 3). Para a análise dos discursos coletados, são retomados teóricos como Giddens (1991, 2000), Bakhtin (1975), Adorno e Horkheimer (1978), Benjamin (1936), Nietzsche (1873), Foucault (1975, 1977), entre outros.

É importante destacar ainda que para a investigação da representação discursiva da dança do ventre como um produto cultural no Brasil, fez-se uso de duas técnicas de coleta de dados: (1) uma entrevista organizada a partir de um roteiro de 14 perguntas abertas, a qual é dirigida aos principais profissionais de dança do ventre no cenário brasileiro; e (2) um questionário fechado de 11 perguntas – 8 perguntas do tipo múltipla escolha e 3 perguntas do tipo dicotômica –, o que pensa o público geral que tem acesso aos veículos de comunicação. Importante destacar acerca do ponto (1) que foram entrevistadas 5 profissionais de dança do ventre brasileiras com residência e trabalho em cidades brasileiras diversas; desse modo as entrevistas foram conduzidas por meio do gênero textual *e-mail*. Quanto ao ponto (2), a saber, ao questionário aplicado ao público geral, 132 pessoas, entre homens e mulheres a partir de 18 anos, de diferentes níveis de escolaridade, foram entrevistados. Essas últimas coletas foram realizadas no ano de 2005² na cidade de Recife, capital do estado de Pernambuco.

2. Do oriente ao ocidente: o deslocamento da *dança do ventre* entre as fronteiras

Para analisar como se deu o processo de abordagem da dança do ventre como produto cultural, é importante retornar ao seu contexto histórico. A história da dança do ventre é muito antiga e não se sabe, ao certo, a sua origem. Segundo Alli (2005), é a primeira dança feminina registrada na história. De acordo com Xavier (2007), acredita-se que o surgimento dessa prática tenha acontecido entre 7.000 e 5.000 a.C. Relacionada aos costumes dos povos árabes, era desempenhada por algumas civilizações antigas, como a suméria, acádia, babilônica e egípcia. Uma das hipóteses sobre o seu aparecimento recai no Egito, onde a dança era realizada por sacerdotisas: as mulheres desde meninas praticavam-na para

² Conferir a entrevista dirigida aos professores e o questionário aplicado ao público geral nos Anexos A e B, respectivamente.

homenagear as divindades femininas associadas à fertilidade. Alli (2005) destaca que os movimentos de vibração, ondulação e contração foram desenvolvidos pelas mulheres para aliviar as dores da menstruação, preparar os músculos durante a época da gestação e ajudar no trabalho de parto. Além disso, representavam também o culto à Grande Deusa (Deusa-mãe) da natureza em busca da fertilidade. Foi nesse contexto que a dança do ventre ganhou projeção pelo Oriente Médio e pela África. E, embora a dança-ritual³ ocorresse basicamente em templos, com o passar dos anos, ela passou a fazer parte de grandes solenidades públicas nos palácios, e foi se desvinculando do caráter religioso⁴.

Durante o século VII, os árabes muçulmanos invadiram essas civilizações, provocando uma mistura de culturas (Reis, 2007). Isso permitiu que a dança se deslocasse entre as fronteiras e se espalhasse pelo resto do mundo, por intermédio de viajantes, mercadores e povos nômades – como ciganos e beduínos. Poder-se-ia, inclusive, afirmar, que este foi talvez o primeiro grande momento em que a dança do ventre passa a migrar para além daquelas fronteiras. Disso, as apresentações foram se expandindo ganhando espaço entre teatros e casas de show. No caso do Egito, as danças ocorrem principalmente em pontos turísticos, grandes hotéis e barcos que transitam pelo rio Nilo. Posteriormente, o número de estabelecimentos que oferecem aulas “dessa arte” cresceu espantosamente e seus benefícios, entre eles, a melhora no funcionamento dos órgãos e a redescoberta da sensualidade, começaram a ser mais difundidos entre o público (Reis, 2007).

Segundo Reis (2007), apesar da dança do ventre ser cada vez mais popular, ainda hoje os egípcios mais ortodoxos abominam a sua profissionalização no país. Se a bailarina não for famosa irá carregar um estigma pesado até conseguir o sucesso. Então, mesmo que seja uma prática natural entre as mulheres do país, não deve ser apresentada em público, só em festas particulares. E, se a mulher for casada, é proibida a apresentação, pois apenas os maridos podem ver suas esposas embaixo da burca ou do véu. No entanto, em contraponto à tradição local, observa-se uma modernização dos costumes, principalmente relacionada às vestimentas, uma vez que é comum ver algumas egípcias usarem roupas modernas em vez da burca, consequência da globalização e da apropriação de hábitos de outros contextos sociais.

Conforme Alli (2005), os ciganos do norte da Índia, durante a travessia da Pérsia, Mesopotâmia, Turquia, do norte da África, foram se misturando aos costumes locais daquelas outras culturas. Dessa forma, foi a partir dos *Ghawazee* ciganos, instalados no Cairo, que o mundo teve contacto com a dança do ventre. Além deles, as tribos dos Ouled Nail, habitantes da Argélia, também contribuíram para que o ocidente tivesse acesso a essa manifestação artística. Isso se deu por volta do século XIX. Nessa época, o Oriente estava na moda e muitos comerciantes viajavam para os países considerados “exóticos” e encantavam-se com a riqueza cultural. Pintores e escritores descreviam encontros com bailarinas que dançavam e “chocavam” os viajantes ocidentais pela forma que “usavam” o corpo (Reis, 2007). Ao chegarem no Cairo, eles ficaram impressionados com a beleza exótica da dança e das suas

³ Segundo Reis (2007), também é importante fazer uma observação sobre o caráter simbólico que envolve a dança do ventre: o corpo da dançarina é considerado sagrado e durante a apresentação não deve ser tocado, mas admirado. Tradicionalmente, as mulheres egípcias também dançam umas para as outras sem a presença masculina para celebrar a espiritualidade e força feminina.

⁴ Isso significa dizer que a própria dança ventre vem se modificando e se construindo como um produto cultural diverso no oriente, desde a sua origem, embora isso não seja tema do nosso trabalho.

dançarinas. Segundo Alli (2005), a partir desse contacto, elas tentaram adaptar a dança e as roupas de acordo com o gosto do “visitante” e trocaram a rua, locais nas quais dançavam, pelos casinos e clubes noturnos. Algumas delas, inclusive, foram levadas para a Europa e os Estados Unidos. Lá, entraram em contacto com outros tipos de dança, como o balé clássico e contemporâneo, incorporando algumas posturas de braços, pés na meia-ponta ou em saltos, véus esvoaçantes e roupas compostas por duas peças – um bustiê e uma saia longa – com lantejoulas e franjas.

Essa dança foi vista na Europa pela primeira vez em 1889 na *Mostra Mundial de Paris*, onde artistas e dançarinos fizeram apresentações. Esse espetáculo interessou ao *American Sol Bloom*, levando-os para a *Exibição Mundial de Chicago* em 1893. Uma das dançarinas que veio para a exibição ficou na América e passou a ser conhecida pelo termo inglês *Little Egypt* (Reis, 2007). Assim, a dança do ventre foi transformada em espetáculo, ocupando teatros, casas de *shows* e o cinema. A partir daí, a dança do ventre ganhou uma conotação de tom “pejorativo”, além de uma má reputação. Até hoje se luta para modificar esse rótulo e qualificá-la ao lado de outras formas de arte. O Egito reagiu a tudo isso trazendo coreógrafos russos para “limpar” a dança. Filmes americanos como *Ali Babá vai à Cidade* (1937) e *O Espião que me Amava* (1977) a influenciaram, e uma nova forma de dança surge no começo do século XX, o estilo *cabaret*.

Atualmente, a influência ocidental é percebida em diversos aspetos da dança, como por meio da apropriação de traços oriundos da contemporânea e do flamenco. Além disso, nota-se a utilização de instrumentos que não faziam parte da dança do ventre, como a bengala, o jarro, as flores, o pandeiro, a espada, o punhal e o candelabro. Vale ressaltar que na dança do ventre tradicional é comum o uso de véus (lenços) e *snujs* (instrumento metálico tocado com os dedos, semelhante em seu formato às castanholas). Também pode-se falar da utilização de sapatos com saltos por algumas dançarinas, o que faz notar a influência de padrões ocidentais – o uso do salto reconfigura os movimentos e a estética da prática tradicional (Reis, 2007). Essas mudanças retratadas aqui mostram como a dança do ventre vem sofrendo alterações ao longo do tempo e espaço, efeitos do processo de mobilidade entre as fronteiras – desde a invasão árabe e passando pelas trocas comerciais entre o ocidente e o oriente –, da globalização – que aboliu às fronteiras e aproximou culturas e hábitos sociais – e da comercialização desta prática como produto cultural.

2.1. A globalização das manifestações culturais: a dança do ventre no Brasil

Num contexto de transformações provenientes da globalização e da revolução tecnológica, as consequências decorrentes delas são sentidas em vários âmbitos sociais. Giddens (2000) destaca que os efeitos da globalização são perceptíveis não apenas na economia, mas interferem nas dimensões políticas, tecnológicas, comunicacionais e culturais, criando uma maior aproximação entre as sociedades, ou seja, formando uma sociedade global. Inseridos numa realidade onde o paradigma do espaço-tempo foi transformado e a troca de informação é cada vez mais instantânea; no contexto atual, há uma maior mistura e aproximação dos espaços; os homens estão intensamente interligados a ponto de se poder

falar que somos cidadãos mundiais, pois “o mundo chegou até nós, penetrou nosso cotidiano” (Ortiz, 1994, p. 8).

De acordo com Ortiz (2007), a mundialização das culturas está presente em todas as dimensões da nossa vida, modificando hábitos, valores e comportamentos, seja na apropriação de comidas, palavras, roupas, entre outras, pois os efeitos da globalização são perceptíveis nos elementos mais próximos. Todavia, ao falar de culturas, deve-se destacar que: (1) ela não é homogênea, mas socialmente estratificada por várias linguagens (Bakhtin, 1975); (2) há uma relação com um conjunto de valores e estilos de vida que se enraízam na linguagem como modos de pensar, os quais, por sua vez, se cristalizam como formas de verdade (Nietzsche, 1873); e, por fim, (3) que existem vários “povos” divergentes entre si, os quais, antes da globalização, eram delimitados de forma mais “precisa” (Ortiz, 2007).

Essa delimitação torna-se turva como consequência da globalização, pois os aspectos culturais específicos de determinadas sociedades misturam-se com outros. Nesse contexto, a mídia cumpre um papel fundamental: além de permitir um maior acesso às práticas culturais, (des)legitima e “fabrica” produtos que “perdem” algumas das relações com os espaços de onde são originários. A esse respeito, a dança do ventre foi apropriada por países ocidentais e continua a sofrer uma “ocidentalização” (Ianni, 2007), agregando outros valores e características, sendo transformada num produto cultural. Um exemplo desse processo ocorreu no Brasil por volta dos anos 70.

Conforme Reis (2007), relatos dão conta de que a dança do ventre apareceu no Brasil nessa década. Restaurantes árabes como *Semíramis*, *Bier Maza* e *Porta Aberta*, em São Paulo, tinham apresentações de dança do ventre para o público, em sua maioria, da colônia árabe. É ali que surge a primeira geração de bailarinas no país: Shahrazad, Samira, Rita, Selma, Mileidy e Zeina. Mesmo depois desses locais terem sido fechados nos anos 80, essa dança começa a encantar muitas mulheres. No entanto, é uma casa de chá egípcia, em São Paulo, chamada *Khan el Khalili* que, a partir de 1983, divulgando a dança do ventre em suas *Noites Egípcias*, aumenta o interesse das pessoas por essa manifestação artística. Esse espaço em 1998 cria o espetáculo *Noites no Harém*, realizado todos os domingos, até os dias atuais. Todos os anos essa casa de chá recebe bailarinas de todo país para participar de uma seleção; uma banca examinadora escolhe as 20 “melhores” profissionais para obter o padrão *Khan el Khalili*, isto é, o “Certificado de padrão de dança do ventre de qualidade”. Em 1993, começam a aparecer vídeos didáticos de aulas de dança do ventre no mercado, depois do lançamento da série *A arte da dança do ventre* de Lulu Sabongi.

A abertura de um grande número de escolas de dança pelo Brasil também pode ser considerado um fator importante na divulgação da dança do ventre no país, onde a mesma começou a ser praticada, principalmente, por mulheres que não tem relação com a origem árabe. Para além disso, começaram a ocorrer apresentações em festivais específicos, como, por exemplo, o *Mercado Persa* (em São Paulo), *Feira Harém* (em POA) e o *Festival de Dança Árabe de Florianópolis* (Reis, 2007). Ademais, pode-se falar em dois momentos que também contribuíram para a popularização da dança do ventre no país e que são objetos de estudo deste trabalho: o lançamento da música e do videoclipe *Ralando o Tchan*, em 1997, e a transmissão da novela *O Clone*, em 2001, os quais são abordados a partir das análises a seguir.

3. A representação⁵ discursiva da dança do ventre ao longo da mídia: *a opinião pública*

Ainda hoje existem discussões em torno da ubiquidade e do poder dos meios de comunicação. Há cerca de 50 anos, Merton e Lazarsfeld (1969) apontavam essa preocupação em torno do grande potencial dos media; pois esses autores anteciparam algumas funções desempenhadas pelos *mass media* – como os autores os rotulavam – destacando, entre aquelas, (1) a atribuição de *status* e (2) o reforço das normas e valores sociais daquilo que era "veiculado". E isso é prevaemente nos dias de hoje ou até ainda mais evidente: sob a égide do capitalismo em um mundo predominantemente industrializado, as transformações do paradigma *tempo-espaço* e a *renovação tecnológica* constante (Giddens, 1991) são algumas condições que conferem onipresença à atuação dos média. Eles pautam a conversa do dia a dia, influenciam os conteúdos dos comentários de um sujeito, posicionam trechos de discurso como relevantes, alimentam o *feed* de interesses do internauta e geram a lista daqueles temas que são os mais acessado nas redes sociais. Ora, como afirmou Merton e Lazarsfeld, a crença circular que diz “se você realmente é importante, estará no foco de atenção da massa, e se você está no foco de atenção da massa, então com certeza você é realmente importante” (Merton e Lazarsfeld, 1969, p. 128) ilustra o funcionamento midiático no engendramento de notícias, fatos, eventos e, não menos, objetos culturais.

Não é só raro notar, como é predominante, a presença de diferentes manifestações culturais, sejam conhecidas ou não, longínquas ou constitutivas do mesmo espaço geográfico, nos falares e comportamentos diários. Se a indústria cultural já se mostrava atuante por volta dos anos 40 – época em que a expressão foi cunhada por Adorno e Horkheimer (1978) – com o esvaziamento das fronteiras do tempo e espaço, acarretadas pela globalização e intensificação tecnológica, todo o sistema industrial de cultura atinge e aproxima *ainda mais* as sociedades. Dizer que estão bem próximas, compartilhando os mesmos gostos estéticos, torna-se uma afirmação pouco discutível, pois esse cenário vem se constituindo como tal desde a formação das instituições sociais modernas. Se, como afirmado por Giddens (1991), lida-se com diferentes áreas do globo postas em interconexão, em âmbito multidimensional, cujas transformações sociais são sentidas *virtualmente* em todos os lugares, é relevante pensar que a TV, o rádio, o jornal, a revista, o cinema, a internet etc., se mostram indispensáveis para o aumento do consumo dos produtos culturais.

Neste sentido, pode-se falar sobre a *dança do ventre*. Essa arte foi alvo de destaque pelos veículos de comunicação no Brasil em dois momentos principais: o lançamento da música e do videoclipe da música, *Ralando o Tchan*, em 1997, pelo grupo de axé baiano *É o Tchan* que deu enfoque à dança a partir da modificação dos seus movimentos e vestimentas; a transmissão da novela, *O Clone*, pela emissora Globo, entre outubro de 2001 e junho de 2002. Pelos questionários aplicados⁶ ao grande público, verificou-se que a maioria conhece a dança do ventre, ou seja, 96,21% do público geral. Desse grupo, 70,86% assinalou como tendo-a conhecido na época referente ao lançamento da música citada. Ademais, 19,68% dos

⁵ Toma-se a noção de representação no sentido de que o discurso é o espaço do valorativo e é representado por meio de um ou mais pontos de vista que não estão necessariamente "à mostra" no espaço do discurso.

⁶ O questionário é formado por 11 questões fechadas – 8 perguntas do tipo múltipla escolha e 3 perguntas do tipo dicotômica (sim/não). Para este artigo, no entanto, apenas são apresentados os dados mais relevantes para as análises.

entrevistados tiveram mais proximidade com a dança por meio da novela, o que representa um número bem inferior comparado ao do agrupamento anterior – isso pode ter-se dado em decorrência da música ter sido lançada previamente.

Quanto ao primeiro momento, observa-se que o vídeo e a letra da música (*É o Tchan*, 1997) fazem referências à prática, ao afirmar que é uma “mistura do Brasil com o Egito” (*É o Tchan*, 1997) ou mesmo quando diz que “chegou a hora da dança do ventre” (*É o Tchan*, 1997). A alusão a essa dança também está presente nas vestimentas (uso de sutiãs bordados, cintos e véus), nos movimentos (de uso majoritário dos quadris e de redondos com a barriga) e no cenário (disposição de colunas, tapetes e lenços na construção do espaço). No videoclipe, é frequente a câmera focalizar os movimentos da mulher e sua dança de forma sexual, a partir do enfoque dado aos glúteos. Ademais, as dançarinas do grupo de axé usam *shorts* curtos e justos em contraposição com as vestimentas usadas majoritariamente pelas dançarinas do ventre (em geral, saias longas); e os passos que remetem à dança do ventre estão misturados com os de axé (nesta, observa-se frequentemente a abertura de perna com a pélvis exposta) – esses sim são predominantes. De qualquer forma, pode-se afirmar que, apesar da dança do ventre ser caracterizada com outros apelos – seja para uma abordagem mais sexual, seja para uma referência jocosa feita com o Oriente –, a popularidade do grupo trazida pela mídia da época representou a dança do ventre como um produto cultural constituído a partir da mistura de elementos artísticos orientais e brasileiros.

Quando perguntados sobre a relação da mídia e a representação discursiva da dança do ventre como um produto cultural que sofreu influência desses dois momentos discursivos acima citados, observa-se que as profissionais da dança⁷ têm opiniões variadas. Algumas delas são enfáticas ao dizer que o *É o Tchan* não teve influência na dança do ventre, a exemplo da bailarina e professora C. C.⁸, a qual afirma: “não creio [na influência], pois o *É o Tchan* fazia uma sátira ironizada, com muito bom humor, não tem nada a ver com o que é cultura árabe” (C. C.). Já as demais, como M. Z., afirmaram que o grupo de axé projetou a dança do ventre na mídia e, por isso, houve um aumento na sua procura por aulas. Entretanto, segundo essa última, a dança foi apresentada de uma “forma deturpada e incorreta” (M. Z.). Já F. F. não partilha da mesma opinião de M.Z.:

O grupo Tchan, teve seu espaço naquele momento. Ninguém fala agora do Tchan, já passou, é passado. A dança oriental, popularmente conhecida aqui no ocidente como Dança do Ventre, aconteceu no passado ela é uma dança tradicional, mas acontece “aqui e agora” e com certeza se perpetuará para sempre... Para mim, não sofreu nenhuma descaracterização porque meu meio de dança é o meio que está ancorado na cultura oriental e por isso é atemporal (F. F.)⁹.

⁷ Ao todo, foram entrevistadas 5 professoras de dança do ventre com destaque no cenário brasileiro. Todavia, neste artigo, somente são apresentados os depoimentos mais significativos para as análises.

⁸ Ao longo deste trabalho, o nome de cada entrevistado é apresentado a partir das iniciais do nome e sobrenome para a preservação da sua imagem.

⁹ Manteve-se a estrutura gramatical e a ortografia da escrita da resposta de cada uma das professoras. Os acréscimos e as supressões feitas são marcadas por “[]” e “[...]” respectivamente.

Desse modo, F. F. e C. C. ressaltam que o grupo de axé não trouxe influências para a divulgação da dança, sendo o lançamento da música apenas um momento pontual; embora M. Z. afirme que, além da procura ter aumentado, características da dança foram modificadas, o que indica o consumo dessa arte como produto: a indústria cultural ao padronizar seus produtos, homogeneizando-os ao gosto do público, torna-os superficial, conferindo-lhe um ar de semelhança (Adorno; Horkheimer, 1978). Nesse caso, a dança do ventre se aproxima do axé ou o axé daquela, o que pode modificar algumas formas do sujeito perceber e sentir esses ritmos: aponta-se aqui a *possibilidade*, pois embora os autores não tenham colocado em evidência a não adesão ao consumo do produto cultural, o sistema cultural lida com seres ativos e responsivos, conforme sugere Bakhtin (1975), pensador russo que destaca o caráter heterogêneo e responsivo do homem. Cada réplica produzida pelo sujeito é uma resposta que considera o mundo, o outro e a relação. Logo, as professoras respondem diferentemente ao que a mídia veicula, como pode-se observar nos comentários supracitados.

A respeito do segundo momento, observa-se uma unanimidade em relação à influência da novela. Com a exibição de *O Clone*, a popularização da prática ganha um novo fôlego, já que o enredo envolve agora uma história de romance entre Jade, que pertence a uma família árabe de Marrocos, e Lucas, brasileiro (*O Clone*, Memória Globo). Durante a novela, a cultura e os costumes árabes são destacados e muitas são as cenas onde a dança do ventre é exibida. Aqui pode-se falar que, ao contrário do que aconteceu com o videoclipe, existe uma tentativa de caracterizar a dança do ventre a partir da retomada de seus traços tradicionais. Também houve o *boom* que a dança sofreu nesta época, talvez em grande parte devido à audiência da novela com uma média de 47 pontos (Feltrin, 2008). Para algumas professoras, a procura por aulas realmente aumentou:

Na época do Clone, eu dava aulas todo sábado a partir de 7h 30 da manhã. Eu só parava às 8h 30 da noite! (S. G.).

Eu fui dona de uma escola [...] antes, durante e depois da Novela. A verdade é que durante o período da novela há um *boom* de alunas, mas a maioria das pessoas que entrou por causa do modismo abandonou pouco após o término da novela (A. S.).

Me lembro que na época do Clone, todos falavam muito sobre a dança. Novas alunas chegaram para mim por intermédio da TV. Algumas alunas relataram que tinham vontade de experimentar e a novela foi o incentivo, e outras eu percebi que chegaram mais pelo “oba oba” (F. F.).

Assim, durante a exibição da novela, o interesse público pelo assunto aumentou, o que é observado na audiência da emissora e por meio do relato das professoras. Nesse período, a dança passou a ser explorada pela mídia também a partir da venda de produtos. Contudo, quando perguntados se haviam consumido algum artigo relacionado à cultura árabe, apenas 31,50% do público responderam que sim contra 68,50% que não. Isso indica uma

oscilação: pois mesmo diante de uma maior abertura do espaço midiático para a dança do ventre, suas músicas e seus acessórios, os sujeitos nem sempre aderem aos produtos culturais veiculados, não sofrendo “influência” deles e, portanto, não modificando hábitos, comportamentos e atitudes de consumo. Assim, novamente depara-se com o caráter ativo do sujeito, aspecto não considerado pelos teóricos da “cultura de massa”, tais como Adorno, Horkheimer e Benjamin. De acordo com Bakhtin (1975),

Na vida real do discurso falado, toda compreensão concreta é ativa: ela liga o que deve ser compreendido ao *seu próprio* círculo, expressivo e objetual e está indissolivelmente fundido a uma resposta, a uma objeção motivada - a uma aquiescência. Em certo sentido, o primado pertence justamente à resposta, como princípio ativo: ela cria o terreno favorável à compreensão de maneira dinâmica e interessada. A compreensão amadurece apenas na resposta. A compreensão e a resposta estão fundidas dialeticamente e reciprocamente condicionadas, sendo impossível uma sem a outra (Bakhtin, 1975, p. 90, grifo do autor).

Então, o papel ativo e responsivo de cada sujeito permite-lhe aderir ou refutar os modelos e objetos de consumo que são lançados pela moda. Em outras palavras: isso significa que, mesmo diante do poder exercido pela mídia, existe a *resistência*: como seres não passivos, as pessoas respondem ora aderindo aos valores propagados, ora refutando-os, a partir do seu círculo, isto é, do horizonte e contexto social. Há, portanto, um potencial de numerosas respostas e não a fixidez em uma única forma de comportamento a ser aceita; embora não se pode descartar que a circulação intensiva de alguns discursos hegemônicos levem muitas vezes os sujeitos a os tomarem como indiscutíveis. Essa questão provoca, por sua vez, a reflexão sobre o que se estabelece entre o *vulgar* e o *sensual* na dança do ventre como a busca de uma *verdade, essência, origem* que existe por “trás” dela.

A respeito do *vulgar* e *sensual*, de maneira geral, há uma variedade de pontos de vista, isto é, uma diversidade na forma como as profissionais de dança do ventre interpretam a recepção dessa arte pelo público e pela mídia. Para algumas, a veiculação dessa dança pelos meios de comunicação não contribuiu para a sua vulgarização. Essa é a opinião compartilhada por C. C. e G. B.:

[...] a vulgaridade está em todas as partes, não só na dança do ventre; quem *dança com sensualidade e classe* não tem o que temer (C. C., grifo nosso).

[...] veja as bancas de jornal! Aqui tem mulheres nuas de quatro (*sic*), para qualquer um ver, *outdoors* banalizando a mulher e colocando-a na posição de objeto. A dança, se está vulgar é só mais uma manifestação da situação da mulher agora (G. B.).

Logo, para essas profissionais, a vulgaridade está na mulher e na maneira como é

representado o *corpo*. Já A. S. apresenta outra opinião sobre o assunto:

A dança do ventre é sensual, é bonita, é meiga, é criança, é sublime, é espiritual, é na verdade a interação entre a alma e o corpo [...] Na minha opinião, se divulga na mídia apenas uma parte da dança, distorcendo seu significado complexo, *assim a mídia contribui para a vulgarização de algo que* ela poderia aproveitar para prestigiar de outras maneiras mais cultas e saudáveis (A. S., grifo nosso).

Embora o interesse sobre o posicionamento do corpo da mulher e o ângulo pelo qual é abordado permaneça como uma discussão legítima e atual – uma vez que na mídia brasileira há uma exaltação constante deste, seja em publicidades, em programas de auditório, nas capas de revista etc. –, tal debate é ainda mais amplo e leva-nos à reflexão travada por Foucault (1975) sobre os efeitos do poder:

O domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo... tudo isto conduz ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, meticuloso, que o poder exerceu sobre o corpo das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio. Mas, a partir do momento em que o poder produziu este efeito, como consequência direta de suas conquistas, emerge inevitavelmente a reivindicação de seu próprio corpo contra o poder, a saúde contra a economia, o prazer contra as normas morais da sexualidade, do casamento, do pudor. E, assim, o que tornava forte o poder passa a ser aquilo por que ele é atacado... O poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo... Na realidade, a impressão de que o poder vacila é falsa, porque ele pode recuar, se deslocar, investir em outros lugares... e a batalha continua (Foucault, 1975, p. 82-83).

Ora, esse teórico francês permite pensar o seguinte: os efeitos de poder sobre o corpo existem nas formas cotidianas, na convivência dita mais banal – nas academias, nos esportes e, porque não, nas aulas de dança – podendo, assim, se constituir de numerosas maneiras, as quais são tão tênues e sutis que parecem não se inserir num processo de “disputa”. Caracterizar o corpo ora como vulgar e ora sensual, preconizar qual é o mais “adequado” para a dança é também pensar qual corpo a sociedade *necessita, aceita* ou, ainda, qual a sociedade *exige* que seja tomado como legítimo. E isso não seria uma forma de controle? (*O corpo tem que ser sensual e não vulgar?*) O que se tem são, de alguma maneira, ofensivas e contra-ofensivas que partem da preocupação atual – não menos legítima – do papel que a mulher tem assumido ao longo dos anos diante desse olhar outro. Se a dança do ventre que é veiculada na mídia contribui para o processo de sexualização da mulher, ainda não há uma

resposta para tal. Contudo, seja o vulgar seja o sensual, tomar o corpo por um ou por outro é uma batalha que – sem entrar no campo estético e feminista – faz parte das relações de poder instituídas a partir de sujeitos sobre outros sujeitos. No entanto, poder-se-ia ainda perguntar se isso faz parte também do processo de vigilância e controle, o qual, ao mesmo tempo que impõe um tipo de corpo, intensifica os desejos de cada um por um corpo que “parece” ser livre, isto é, sem “amarras” sociais. Para além do vulgar e sensual, essa possibilidade outra é trazida por A.S.:

A novela ajudou a mostrar o lado fino e bonito da dança, mas destacou veementemente a *mentira de dançar como rito de sedução, o que é uma grande bobagem*. É claro que como a dança reflete a alma da mulher, ela também refletirá além da suavidade, fortaleza, beleza e meiguice, mas *a sensualidade não é a razão da dança*. A dança pode ser considerada quase que todos os adjetivos que você possa dar a uma mulher, mas, como as pessoas, *a dança está além da ideia de sedução pura* (A. S., grifo nosso).

Nessa afirmação, a professora tenta retirar o valor do sensual que é comumente atribuído à dança do ventre, seja pelos profissionais da área em geral, conforme exposto acima, seja pelo público. Inclusive, quando questionados sobre a opinião a respeito da dança do ventre — em uma indicação de 4 possíveis respostas¹⁰ a serem marcadas — 81,10% dos entrevistados julgaram-na como *sensual* em detrimento de apenas 1,27% terem a apontado como *vulgar*. Isso indica que a dança do ventre não é vista como uma manifestação necessariamente vinculada a uma erotização da mulher, mas como uma dança sensual. Esse número é, ademais, respaldado por 9,45% do público que a considera como *uma dança qualquer*.

Assim, apesar do termo *sensual* carregar uma memória socialmente positiva, na opinião de A. S., é como se houvesse uma possibilidade de identificar a dança do ventre para além do campo do sensual, em busca de um *a priori*, inscrevendo na dança um olhar que o humano não pudesse alcançar e, por isso, fosse além do que se possa expressar. Essa discussão traz uma outra, já mencionada, relativa ao que é *verdade, essência, origem*. É interessante notar, a partir de diferentes perguntas do questionário¹¹, se a mídia favoreceu ou não a divulgação da dança – no tocante à exibição de *O Clone* e quanto ao espaço nos programas de auditório dado a essa dança, respectivamente –, que algumas profissionais remetem a necessidade de um retorno a uma *essência* inerente a essa manifestação artística:

[...] a mídia interferiu muito pouco, por que a *dança verdadeira* não é mostrada, só o arquétipo que se está espelhado na dança (G. B., grifo nosso).

¹⁰ Na sétima pergunta proposta pelo questionário, a saber, *Você acha que a dança do ventre é*, quatro possíveis respostas foram colocadas para serem marcadas pelo público: *Sensual, Vulgar, Uma dança como outra qualquer e Não tem opinião formada*.

¹¹ Conferir anexo A.

O processo foi positivo no sentido de que profissionalmente os dançarinos e as dançarinas puderam experimentar um incremento no número de alunos (e conseqüentemente de renda). Também houve uma percepção maior da arte por parte dos leigos. O processo foi negativo pois divulgou *falsas verdades*, como que a dança do ventre e danças orientais servem como instrumento de sedução. Nada foi destacado da sua ajuda à saúde de quem dança, nem tampouco a ideia filosófica foi abordada, e muito menos foi discutido o preconceito sofrido por muitas mulheres que a dançam (A. S., grifo nosso).

[...] acho que se usarem o microfone para divulgarem *algo verdadeiro* sobre as danças orientais será válido. Mas muitas dançarinas entram mudas e saem caladas, perdendo a chance de mudar a opinião pública a respeito da dança (A. S., grifo nosso).

Embora as sociedades modernas e pós-modernas confirmem outro papel à tradição (Giddens, 1991), a qual não some, mas passa por inúmeras transformações, existe ainda nos dias de hoje um apelo ao retorno de uma origem, uma essência que é “impressa” aos objetos artísticos em detrimento, algumas vezes, do que é produto de uma mistura cultural, típica do mundo globalizado, sem fronteiras. E isso não está fora dos regimes de verdade e dos jogos de poder que se cristalizam como discursos hegemônicos e circulam nas culturas. Mesmo com um *hoje* caracterizado por uma constante revisão das convenções aplicadas a todas as atividades humanas (Giddens, 1991), a tradição não é inteiramente estática e não só resiste à mudança, mas se liga a uma *aura* (Benjamin, 1936) que deverá ser mantida. E isso está associado à função ritualística da arte que foi perdida na época da reprodutibilidade técnica, como afirma Benjamin (1936):

Despojar o objeto de seu véu, destruir sua aura, eis um sintoma que logo assinala a presença de uma percepção tão atenta ao que “se repete identicamente no mundo”, que, graças à reprodução, ela chega a estandardizar o que não existe mais que uma vez. [...] Originalmente, é o culto que expressa a incorporação da obra de arte num conjunto de relações tradicionais. Sabe-se que as mais antigas obras de arte nasceram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, depois religioso. Ora, é um fato de importância decisiva a obra de arte perder necessariamente sua aura a partir do momento em que não mais possua nenhum traço de sua função ritual. Noutras palavras, o valor da unicidade próprio à obra de arte “autêntica” se baseia nesse ritual que foi originariamente o suporte de seu antigo valor de uso (Benjamin, 1936, p. 250-252).

Ora, a relação da quebra da tradição está associada também a mudança no sentir e no perceber os objetos culturais. Como o caráter inicialmente sagrado e ritualístico da dança do

ventre (Alli, 2005) associado à beleza estética refinada é desvinculado da produção da obra artística na atualidade, para aquelas professoras, perde-se o valor *verdadeiro* da dança do ventre. No entanto, o que é a verdade, o que ela representa? A *verdade* é realmente algo *verdadeiro*? De acordo com Nietzsche (1873), a verdade seria um desejo de se preservar, uma forma do homem continuar a viver. Na medida em que parte-se da ideia de que os sujeitos são sociais e heterogêneos (Bakhtin, 1975) – e não dotados de uma essência que os permearia durante toda uma vida –, constituindo-se em diferentes relações de poder, há um interesse que existe sobre a propagação de verdades como algo que é agradável, que sustenta e institui modos de pensamento e formas habituais de convivência social. São, portanto, pontos de vista cristalizados que se perpetuam porque os sujeitos partilham da crença de que elas sempre estiveram lá:

O que é portanto a verdade? Uma multidão móvel de metáforas, metonímias e antropomorfismos; em resumo, uma soma de relações humanas que foram realçadas, transpostas e ornamentadas pela poesia e pela retórica e que, depois de um longo uso, pareceram estáveis, canônicas e obrigatórias aos olhos de um povo: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que são, metáforas gastas que perderam a sua força sensível, moeda que perdeu sua efígie e que não é considerada mais como tal, mas apenas como metal (Nietzsche, 1873, p. 4-5).

Como bem expõe o filósofo alemão, as verdades são metáforas gastas porque são perpetuadas na crença de que há uma essência ou um discurso dito original “por trás” das coisas. E essas, por sua vez, não existem fora do poder ou sem o poder (Foucault, 1977). Contudo, assim como o homem produz cultura, ele constrói formas de dizer o outro, o mundo e a si próprio. Essas formas, após intenso uso, tornam-se para muitos indiscutíveis e, assim, vão de encontro a outros pontos de vista, as várias linguagens sociais, ao que tem valor heterogêneo (Bakhtin, 1975). Então, mesmo que a dança do ventre dada pela mídia, a qual as autoras se referem como uma manifestação que não corresponde àquela verdadeira (dita por elas acima); a veiculação da novela, a partir de uma perspectiva “que misturou tradição e modernidade para relatar uma história de amor” (O Clone, Memória Globo), conforme exposto no site da Rede *Globo*, insere-se em uma tentativa de resgate dessa beleza estética longínqua. O que é também afirmado por uma das professoras: “a novela ajudou a mostrar o lado fino e bonito da dança” (A. S.).

Logo, ao oferecer ao espectador uma dança do ventre que é de *outrora*, de um passado distante, a indústria cultural retoma e caracteriza a dança do ventre sob a égide do *antigo*, do *monumental*. Nesse contexto, circulam discursos que, a partir de certos regimes discursivos, produzem efeitos de verdade (Foucault, 1977): não é mais a dança do *É o Tchan* que está em voga e isso não significaria dizer que, por contrário do que se pode pensar, a dança do *Clone* é melhor do que aquela. Ambas inserem-se em uma produção e circulação discursiva de um produto cultural, cuja venda e adesão pelo público será o alvo. Os medias podem se utilizar de outra roupagem para falar da dança, mas isso é feito sob a égide do ponto de vista hegemônico.

No mundo atual, é importante frisar que o interesse de mulheres e homens pela dança do ventre continua a crescer com o auxílio da mídia social; as professoras entrevistadas passaram a receber mais destaque, seja no país, seja no exterior. Os “resquícios” da dança do ventre estão também na propagação de cursos pelo país. Anúncios de aulas a partir de R\$ 10,00 ainda figuram entre os postes das ruas de Recife (capital do estado de Pernambuco, na região Nordeste). Assim, a dança pode não estar na *moda*, mas ainda circula entre alguns grupos sociais. Apesar de algumas professoras sublinharem que a veiculação da dança pela mídia esteja desvinculada da sua forma mais “tradicional”, os veículos de comunicação contribuíram para que ela se espalhasse e ganhasse espaço não só no Brasil – seja como a dança do *Tchan*, seja como a do *Clone* – para que a mesma fosse agradável ao maior número de pessoas. E, entre seus benefícios terapêuticos e fisiológicos (Reis, 2007), parece que a sexualidade e sensualidade foram elementos alvos dessa grande indústria.

Considerações finais

Diante das análises realizadas, é necessário destacar que, embora as profissionais entrevistadas trabalhem na área de ensino e apresentação da dança do ventre a partir de uma perspectiva estética e tradicional do ensino da arte, elas apresentam opiniões divergentes sobre a prática e divulgação da dança nos medias. Isso apenas ressalta que as percepções dos sujeitos diante do que a indústria cultural coloca a ser consumido pelo público é bastante subjetiva: ora, como disse Nietzsche (1873), “se um de nós percebesse uma excitação visual como vermelha, se outro a percebesse como azul ou se, para um terceiro, fosse uma excitação auditiva, ninguém diria que a natureza é regida por leis, mas contrariamente a conceberíamos somente como uma construção altamente subjetiva” (Nietzsche, 1873, p. 8). Logo, como os sujeitos constituem-se a partir do caráter responsivo, e nunca passivo, há a possibilidade de recusa e não adesão aos modos de consumo instituídos como modismos. E esse é um dos motivos também que levou a análise da dança do ventre como um produto cultural não apenas pelo ponto de vista dos teóricos da comunicação, mas acrescentando referências teóricas do campo da linguagem e da filosofia, as quais trazem importantes contribuições àqueles nas discussões sobre o *caráter do sujeito*, as *formas de verdade*, as *relações de poder* e o *ponto de vista*.

Por fim, é interessante notar que os medias brasileiros se voltam sensivelmente para temas, assuntos e culturas estrangeiras. A dança do ventre é um exemplo pouco estudado até então, que mostra a grande força da indústria cultural em veicular manifestações artísticas, levando-a ao consumo. Sua capacidade de estimular o desejo e ditar comportamentos, modas, hábitos e estilos de vida caracteriza essa indústria do “entretenimento”; e o que ela oferece para o consumo dá uma sensação de bem-estar e felicidade. Ao mesmo tempo que atribui *status* e dá importância a algumas manifestações, em detrimento de outras que não são veiculadas, os meios de comunicação elaboram o que vão exibir a partir dos propósitos que lhes convêm: econômico, audiência, polêmica, crítica social, entre outros. Seja como for, esses produtos culturais amortecem e distanciam o público dos problemas que enfrenta – visto que a população brasileira é marcada historicamente por grandes disparidades sociais e econômicas – e tornam-se conhecidos, mesmo que superficialmente, em numerosos espaços.

4. Referências Bibliográficas

- Adorno, T & Horkheimer, M. (1978) “O iluminismo como mistificação das massas” in Adorno, T. (2009) *Indústria cultural e sociedade*, São Paulo: Paz e Terra, pp. 5-44.
- Alli, R. (2005) *O que é dança do ventre*, Texto da Conexão Dança, disponível em <http://www.conexaodanca.art.br/imagens/textos/artigos/O%20que%20E9%20Dan%20E7a%20do%20Ventre.htm>, consultado em 10/02/2015.
- Bakhtin, M. (1975) “O Discurso no Romance” in Bakhtin, M. (1993) *Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance*, São Paulo: Unesp Hucitec, pp. 71-163.
- Benjamin, W. (1936) “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica” in Lima, L. C. (2000) *Teoria da cultura de Massa*, São Paulo: Ed. Paz e Terra, pp. 239-283.
- É o Tchan. (1997) *Ralando o Tchan*, Videoclipe oficial, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aL7RF2vcC5c>, consultado em 10/03/2015.
- É o Tchan. (1997) *Ralando o Tchan*, Letra da música Ralando o Tchan, disponível em <http://www.vagalume.com.br/e-o-tchan/ralando-o-tchan.html>, consultado em 5/03/ 2015.
- Feltrin, R. (2008) *Ibope de novelas desaba na Globo; veja a queda*, disponível em <http://noticias.uol.com.br/ooops/ultnot/2008/09/18/ult2548u604.jhtm>, consultado em 1/03/ 2015.
- Foucault, M. (1975) “Poder e Corpo” in Foucault, M. (1979) *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro: Graal, pp. 82-86.
- Foucault, M. (1977) “Verdade e Poder” in *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 4-12.
- Giddens, A. (1991) *As consequências da modernidade*, São Paulo: Editora UNESP.
- Giddens, A. (2000) *O mundo na era da globalização*, Lisboa: Editorial Presença.
- Ianni, O. (2001) *Teorias da globalização*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Merton, R. K. & Lazarsfeld P. F. (1969) “Comunicação de massa, gosto popular e a organização da ação social” in: Lima, L. C. (org.) (2000) *Teoria da cultura de massa*, São Paulo: Paz e Terra, pp. 109-131.
- Nietzsche, F. (1873) *Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral*, disponível em <http://www.scribd.com/doc/56671019/Nietzsche-Sobre-a-Verdade-e-a-Mentira-No-Sentido-Extra-Moral#scribd>, consultado em 5/03/2015
- O Clone (2001) *Memória Globo*, site da novela, disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-clone/trama-principal.htm>, consultado em 1/02/ 2015.
- Ortiz, R. (2007) *Mundialização e cultura*, São Paulo: Editora Brasiliense.
- Reis, A. C. (2007) “A atividade estética da dança do ventre”, Dissertação de Mestrado, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, disponível em <http://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/90814>, consultado em 10/02/2015.
- Xavier, F. S. (2007) *Dança do Ventre: Corpo, Mente e Alma em Movimento*. in: redepsi Disponível em: < <http://www.redepsi.com.br/2007/04/05/dan-a-do-ventre-corpo-mente-e-alma-em-movimento/> > Acesso em: 10 fev. 2015.

Anexo A

Roteiro de perguntas usadas para entrevistar os profissionais relacionados à dança do ventre

- **Nome:**
 - **Idade:**
 - **Sexo:**
 - **Escolaridade:**
 - **Profissão:**
1. Há quanto tempo você conhece a dança do ventre?
 2. Qual o seu interesse pela dança do ventre?
 3. Você acha que a mídia interveio no processo de divulgação dessa dança? Se sim, qual foi o seu papel na difusão da dança do ventre pela sociedade brasileira?
 4. Em sua opinião, o processo de divulgação da manifestação da dança do ventre pelos meios de comunicação foi positivo ou negativo para os profissionais que a dançam? E para a própria dança?
 5. Após o lançamento da música *Ralando o Tchan* do grupo de axé baiano *É O Tchan*, é possível ter ocorrido um processo de descaracterização estética da manifestação cultural? Por quê? Se sim, como se deu essa descaracterização?
 6. Você acha que depois da exibição da novela *O Clone*, a dança do ventre recuperou alguns valores antigos, como seu caráter sagrado e sua beleza estética refinada?
 7. Depois do lançamento da novela *O Clone*, transmitida pela emissora *Rede Globo*, percebemos um aumento na procura pela dança do ventre?
 8. A dança do ventre é sensual? A divulgação da mídia, nesses últimos anos, contribuiu para a sua vulgarização?
 9. O que você acha das dançarinas de dança do ventre que frequentam programas de auditório?
 10. Você acha que as dançarinas de brega usam roupas e realizam movimentos comuns às dançarinas profissionais de dança do ventre?
 11. Você já notou a presença da dança do ventre em outros ritmos musicais? Se sim, quais?
 12. As pessoas se interessam pela dança do ventre? De onde você acha que vem o interesse das pessoas pela dança?
 13. O número de pessoas à procura de aulas de dança do ventre tem aumentado? Se sim, o que você acha que contribuiu para esse aumento?
 14. Você acha que a dança do ventre atual é valorizada pelas pessoas? Ela é vista como um significativo símbolo sexual ou é apenas uma dança muito sensual da mulher? O que você acha que as pessoas pensam a seu respeito? Por quê?

Anexo B

Questionário para o público geral

Nome:

Sexo: Masculino ____ Feminino ____

Idade: _____

Escolaridade:

Ensino Médio ____ Superior Completo ____ Superior Incompleto ____

Profissão: _____

1. Você conhece a dança do ventre?

Sim ____ Não ____

2. Se sim, há quanto tempo você conhece a dança do ventre?

____ 10 anos

____ 5 anos

____ 3 anos

3. Se sim, como você conheceu a dança do ventre?

Através do:

____ Grupo “É o Tchan” ____ Cursos de Dança

____ Novela “O Clone” ____ Academias

____ Bandas de brega ____ Outros

4. Você tem interesse na dança do ventre?

Sim ____ Não ____

5. Durante a exibição da novela *O Clone* pela TV Globo, você consumiu algum produto relacionado à cultura árabe?

Sim ___ Não ___

6. Se sim, que produtos você comprou?

___ Pulseira

___ Colar

___ Terceiro Olho

___ Outros (comidas, brincos, etc)

7. Você acha que a dança do ventre é:

___ Sensual

___ Vulgar

___ Uma dança como outra qualquer.

___ Não tem opinião formada.

8. Você ainda vê a dança do ventre (ou algum traço característica dessa dança, como as roupas e colares árabes) nos meios de comunicação?

___ Sim

___ Não

___ Às vezes

9. Se sim, diga quais meios.

___ TV

___ Internet

___ Propaganda

___ Revista

___ Outros

10. O que você acha da divulgação da dança do ventre feita pelos meios de comunicação?

Ótima

Interessante

Deturpada / Irreal

Ruim

Regular

Não tenho opinião formada

11. Você acha que os meios de comunicação têm contribuído na divulgação da dança?

Sim

Não

Não tenho opinião formada.