

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**(RE)SIGNIFICANDO O FEMININO:  
O (IN)DIZÍVEL DA LINGUAGEM ARTÍSTICA DA DANÇA DO VENTRE**

**Ana Cristina de Lucena Figueiredo**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Cristina de Sousa Aldrigue**

**JOÃO PESSOA - PB  
2006**

**ANA CRISTINA DE LUCENA FIGUEIREDO**

**(RE)SIGNIFICANDO O FEMININO:  
O (IN)DIZÍVEL DA LINGUAGEM ARTÍSTICA DA DANÇA DO VENTRE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração em Lingüística e Língua Portuguesa.

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Cristina de Sousa Aldrigue**

**JOÃO PESSOA - PB  
2006**

## **BANCA EXAMINADORA**

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Cristina de Sousa Aldrigue  
ORIENTADORA

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marli Morais de Lima  
EXAMINADORA – UFPB/CCSA – DE

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria de Fátima B. de Mesquita Batista  
EXAMINADORA – UFPB

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eliane Ferraz Alves  
EXAMINADORA SUPLENTE

*O trabalho floresce ou dança onde  
O corpo não está dolorido por agradar a alma  
Nem a beleza resulta de seu próprio desespero  
Nem a sabedoria tem a vista turva por excesso de esforço.  
Ó castanheira, florideira de grandes raízes,  
Você e a folha, a flor ou o tronco?  
Ó corpo ao embalo da música,  
Ó olhar iluminador,  
Como discernir o dançarino de seu dançar?*

William Butler Yeats

À Ivone Lucena: meu *saber*; meu *arquivo*; meu *acontecimento*; minha *atualidade*; minha *genealogia*; minha *governamentalidade*; minha *história*; minha *loucura*; meu *poder*; minha *razão*; minha *norma*; minha *resistência*; minha *verdade* – minha mãe!

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu Pai do Céu pela minha existência e pela oportunidade de poder evoluir meu espírito na convicção de estar amparada;

À professora Ana Aldrigue pelo profissionalismo, orientação, apoio e amizade;

À minha mãe, estrela guia que me incentiva e conduz a descobrir os saberes da ciência, pelo seu amor de mãe presente e eternamente apaixonada;

Ao meu pai, pelo seu amor, orgulho, e estima de minhas iniciativas;

A Juliano por partilhar companheirismo e amor, com seu espírito incentivador e divertido, pela dedicação, compreensão, paciência eterna e pelos seus anseios junto aos meus de concretizar sonhos e ideais;

Aos meus familiares, pelo apoio, incentivo, amor e compreensão;

A Silvinha, Angélica e Adriana, minhas amigas-irmãs, pela infundável compreensão e paciência, com quem posso sempre contar com o afeto e a amizade;

À professora e amiga Socorro Aragão pela boa vontade e tradução primorosa do resumo desta dissertação;

Às informantes participantes da pesquisa, sem as quais esse trabalho não haveria de materializar-se;

Aos colegas da Pós-Graduação pelo estímulo e por favorecer tantos momentos divertidos de convívio que só me fizeram crescer;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras pela oportunidade de concretizar nossa sede de conhecimento e crescimento;

Àqueles que torceram por mim e por minhas aspirações até então conquistadas.

## RESUMO

Trilhando pelos caminhos da AD francesa, sustentada em sua base, por Pêcheux, Bakhtin e Foucault, procuramos enxergar a linguagem da Dança do Ventre, na sua linguagem artística, como veiculadora de comunicações do corpo, da alma e da fala por uma discursividade específica. Pelos movimentos do corpo e dos *jogos de verdade* na linguagem da dança, foi possível investigar práticas discursivas do sujeito-mulher envolvido com esta linguagem. A Dança do Ventre pôde ser vista como forma de o sujeito-mulher tomar posse do seu corpo e (re)ver nele a possibilidade de ser mulher bela, atraente, porque passa a ver o seu corpo como templo, responsável pela reprodução da espécie e a continuidade da vida. Seu ventre passa a ser cultuado, valorizado por ser o responsável pela fertilidade. Foi possível observar nos seus discursos que a mulher praticante da Dança do Ventre é um sujeito reencontrado consigo mesmo capaz de se vê como mulher, de olhar para o seu corpo com compreensão. Pelos *jogos de verdade* advindos da linguagem da Dança do Ventre o sujeito-mulher pode recuperar sua essência feminina porque desenvolve uma consciência corporal.

**PALAVRAS-CHAVE:** sujeito; discurso; formação discursiva; *verdades*; dança do ventre.

## **ABSTRACT**

Going along the trails of the French AD, sustained in its base, by Pêcheux, Bakhtin and Foucault, we try to see the language of the Belly Dance, in its artistic language, as a communication vehicle of the body, of the soul and of the speech by a specific discursivity. Though the movements of the body and the games of truth in the language of dance, it was possible to investigate the discursive practices of the women-subject involved in this language. The Belly Dance can be seen as a way of the women-subject get in possession of her body e see in it the possibility of a beautiful women, attractive, because she can see her body as a temple, responsible for reproduction of the specie and the continuity of life. Her belly now is cultivated, valorized because of its fertility. It was possible to observe in its speeches that the woman the practices Belly Dance is a subject that finds herself and is capable of self seeing as a woman, to see her body with comprehension. Through the truth games that come from de Belly Dance the women-subject can recover her feminine essence because she develops a corporal conscience.

**KEY WORDS:** subject; discourse; discursive formation; truth; belly dance.

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	1
I – A FIGURA FEMININA: HISTÓRIA E MEMÓRIA.....	13
1.1. A mulher no mundo moderno: discurso, história e memória.....	18
1.2. A linguagem do corpo: subjetividade e sociedade.....	32
1.3. O mito da beleza: o sujeito-mulher .....	43
II – DANÇA, MOVIMENTO E SENTIDO .....	53
2.1. Na trilha dos conceitos.....	54
2.2. Os sentidos do corpo na dança .....	65
2.3. Dança do Ventre: arte e percepção em linguagem.....	73
III – O ENTENDIMENTO DA LINGUAGEM DA DANÇA DO VENTRE: UMA RE- ORGANIZAÇÃO DE <i>JOGOS DE VERDADE</i> .....	91
3.1. Nos caminhos da Dança do Ventre: o reencontro com o corpo e as técnicas de si .....	92
3.2. Processos de subjetivação: o mito da beleza versus conhecimento de si .....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	129
ANEXO.....	134

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Dançar é minha mais pura prece.  
Instante em que meu corpo  
vislumbra o divino.  
Religiosidade contida.  
Desejo lúbrico.  
Momento no qual minha  
alma atinge o êxtase.  
É quando o brilho do meu diamante  
interno pode ser irradiado  
por meus olhos.  
Sem dúvida o maior e mais  
desnudo encontro  
de meu coração com as Deusas.*

Suheil

Abrem-se “as cortinas” e lá vêm elas flutuando sobre o assoalho num deslizar de um ganso sobre as águas. Seus corpos se contorcem e se movimentam numa linguagem específica. Sua harmonia fala de sua alma, de seu espírito, de seu ser-mulher. Cada passo, cada movimento, cada giro mostra a leveza e a intimidade com cada parte do seu corpo. É uma pura prece, instante em que cada dançarina vislumbra o seu corpo com o divino. Há nesta relação comunicativa entre linguagens o momento no qual a alma da dançarina atinge o seu êxtase. É quando o brilho de cada diamante interno pode ser irradiado por seus olhos e seu semblante. É sem dúvida o momento de maior e desnudo encontro do ser-mulher com o seu corpo que fala de sua intimidade: a sua feminilidade. É o maior encontro com as Deusas.

O encantamento e a magia da Dança do Ventre no discurso dos seus movimentos/expressões e sensações despertaram em nós a curiosidade e o interesse em compreender os efeitos de sentido dessa simbiose corpo/alma que acontece nesses instantes em que a dançarina se re-encontra com suas Deusas ali guardadas na escuridão do seu íntimo.

Pensar a dançarina e/ou a praticante da Dança do Ventre na sua relação com o corpo/Ser/mundo é pensar um sujeito relacionado com um mundo a partir do seu lugar social. Ao se inserir neste contexto sócio-cultural-ideológico, a figura feminina ocupa um lugar de sujeito social relacionado com linguagens: a falada, a escrita, a linguagem do corpo e a da dança. É um sujeito relacionado com o mundo, com seus objetos numa comunicação simbiótica de onde se tiram sentidos, de onde se deslocam sentidos. Trabalhar essa relação tornou-se um desafio para nós: enxergar a Dança do Ventre como elemento catalisador de emoções e reencontro da mulher consigo mesma. Foi pensando numa realidade vivenciada não só como dançarina, mas também como professora de Dança do Ventre que resolvemos enfrentar o desafio. Não basta ser só dançarina e/ou praticante, ser mulher e vivenciar a mais “pura prece entre o corpo e o vislumbrar do corpo com o divino”. É reconhecer-se como mulher na relação com o corpo na e pela linguagem da Dança do Ventre.

Assim, procuraremos analisar a figura feminina como sujeito-mulher praticante da Dança do Ventre através de seus discursos-depoimentos em entrevistas enquanto sujeito-enunciador de um dizer que confirma a relação entre corpo/alma na e pela linguagem da dança.

A nossa idéia nasceu do contexto em que mulheres se transformavam ao entrar em contato com a Dança do Ventre a partir de aulas ministradas e experiências vivenciadas em aulas de Dança do Ventre. Procuramos, então, caminhar por trilhas que nos levassem à concretude da experiência com a dança.

Dessa forma, nosso trabalho procurará examinar, através do discurso do sujeito-mulher, a “reorganização” do corpo feminino reformulando valores

ideológicos através da dança. A Dança do Ventre, enquanto forma de expressão essencialmente feminina, considerada como componente transformador, que pode levar a mulher à procura de novas perspectivas. Nosso direcionamento parte da seguinte perspectiva: a Dança do Ventre como elemento catalisador que pode levar a figura feminina a (re)equilibrar e transformar o seu interior, a essência feminina. Inquietamo-nos com a relação estabelecida entre a figura feminina e a Dança do Ventre e partimos da seguinte indagação: Pode a Dança do Ventre, através de sua linguagem, ser um elemento “terapêutico” desbloqueando e liberando emoções a fim de resgatar a essência feminina que se reprime pelo cotidiano urbano?

Vivemos num mundo onde os conflitos, as desavenças, a competição constituem o estresse destruindo o “eu” interior que forma e conforma cada figura feminina. Dessa maneira, a mulher vai se distanciando de si mesma em prol dos filhos, do marido, da família, do trabalho, envolvendo-se no doméstico e deixando de olhar para si. Em consequência desse contexto, as mulheres vão perdendo seus ideais, seus valores de beleza feminina e passam a compor um quadro de seres que nunca estão satisfeitas consigo mesma.

Diante dessa situação sócio-histórico-cultural em que se inseriu a mulher, houve uma perda de valores que a distanciaram de si mesma, o que a fez perder sua essência, uma vez que distanciada de si, do grupo, do seu corpo, afasta-se também do seu feminino. E é a partir deste distanciamento que a mulher passa a também “perder” a sua essência feminina. Sua convivência com tal distanciamento a faz um sujeito que convive com sua feminilidade de forma problemática. Seus períodos cíclicos femininos, tais como a menstruação, a gravidez, o parto, a amamentação, a menopausa, passam a

ser encarados de forma negativa gerando sentimento e experiências de forma problemática, tornando-as doentias.

Pensar numa transformação dessa situação é pensar em trabalhar uma nova posição cujos resultados possam colocar a mulher em um outro lugar: um novo sujeito que aprende a lidar com o seu corpo e os seus períodos cíclicos e que se (re)veja como mulher aceitando-se e vendo-se como mulher, amante, mãe e pessoa a partir da reformulação dos valores ideológicos que lhe foram impostos pela sociedade. Valores estes que foram repassados pela história, cultura e memória. Discursos que precisam ser repensados para traçarem uma outra trajetória sócio-cultural onde um outro sujeito-mulher possa emergir repensando e reorganizando o corpo e fazendo ressurgir o afeto, o reconhecimento do seu ser feminino, aconchegando-se consigo mesma e conciliando seu estilo de vida.

Ao considerarmos a dança como uma forma de expressão, entendemos a Dança do Ventre, por ser essencialmente feminina e trabalhar valores ideológicos sobre o corpo feminino, como elemento catalisador que pode conduzir a figura feminina a descobrir novas perspectivas de valorização do feminino.

É nesta perspectiva que podemos considerar a Dança do Ventre como elemento catártico cujos resultados podem gerar uma nova mulher: uma mulher que pode equilibrar e transformar o seu interior. Dessa forma, pensamos poder enxergar a Dança do Ventre como elemento terapêutico capaz de, com sua linguagem, construir uma “limpeza energética” por meios dos movimentos corporais desbloqueando e liberando emoções que podem resgatar a essência feminina reprimida pelo cotidiano moderno urbano.

Ao cogitar um sujeito social e ideologicamente marcado, a Análise do Discurso contribui com nossa pesquisa haja vista seu suporte teórico em definir os lugares sociais e o funcionamento do discurso nos mais diversos textos.

Enquanto linguagem veiculadora de ideologias, a linguagem poderá identificar sujeitos cujos lugares sociais são modeladores de comportamento de determinadas formações ideológicas. Em seus discursos, as mulheres poderão revelar como o contexto sócio-cultural em que estão inseridas pode construir valores e veicular como, através da Dança do Ventre, tais valores podem ser reorganizados a favor de uma transformação interna, capaz de resgatar um “eu” perdido pela repressão deste contexto.

A partir da visão bakhtiniana (BAKHTIN, 1999) que procura enxergar a dialética dos discursos, acreditamos ser possível, através do discurso, chegarmos à exteriorização do dizer feminino que, através da Dança do Ventre, reencontra o seu interior – o seu EU – perdido pela realidade social pós-moderna. Portanto, na direção do cenário multidimensional do dialogismo bakhtiniano, é possível, pela linguagem, transformar/reiterar o social, o cultural, o pessoal.

A contribuição de Foucault é fundamental para o desenvolvimento da AD e, portanto, encontramos, propagados em vários trabalhos, a concepção de discurso, a distinção entre enunciado e enunciação e os conceitos de formação discursiva. De acordo com Foucault, o discurso é uma *prática* que, no campo social, associa a língua com “outras práticas”. O discurso deve, então, ser pensado como “prática discursiva”, isto é,

um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, numa dada época, e para

uma determinada área social, econômica, geográfica ou lingüística, as condições de exercício da função enunciativa (FOUCAULT, 2002a, p. 136).

Na definição de Foucault, o enunciado é a unidade lingüística básica, repetível enquanto que a enunciação é um conjunto de jogos enunciativos que singularizam os enunciados. Para isso, o autor afirma que *se não houvesse enunciados, a língua não existiria; mas nenhum enunciado é indispensável à existência da língua* (FOUCAULT, 2002a, p. 96). Segundo ele, o enunciado não pode ser entendido como uma estrutura e sim como

uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles “fazem sentido” ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita) (FOUCAULT, 2002a, p. 99).

Emprestada de Foucault, Pêcheux traz a noção de Formação Discursiva (FD) relacionada a seu exterior, pois é tomada por elementos vindos de outro lugar e que, repetidos nela, mostra suas evidências. Sendo assim, por meio da FD podemos compreender os diferentes sentidos porque esta agrupa um conjunto de acontecimentos enunciativos. Foucault, interessado em definir a noção de formação discursiva, deixa claro que

no caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva* (FOUCAULT, 2002a, p. 113).

Partindo da idéia althusseriana (ALTHUSSER, 1985) de que a ideologia não tem história, nem está na história porque ela é a própria história, podemos afirmar que a ideologia é um conjunto de valores e idéias que estão em cada formação social. Para Chauí, a transformação das idéias depende da transformação das relações sociais e, portanto, das relações políticas e econômicas. A autora conceitua a ideologia como

um 'fato' social justamente porque é produzida pelas relações sociais, possui razões muito determinadas para surgir e se conservar, não sendo um amontoado de idéias falsas que prejudicam a ciência, mas uma certa maneira da produção das idéias pela sociedade, ou melhor, por formas históricas determinadas das relações sociais (CHAUI, 1995, p. 48).

Dentro da perspectiva de trabalhar a língua e partindo da idéia Pêcheuxiana de que *não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia*, a AD direciona um olhar especial sobre o sujeito, colocando-o como um sujeito social e ideologicamente marcado, considerando, portanto, suas condições sócio-históricas e ideológicas de produção da linguagem.

Por considerar o sujeito inserido no social ocupando posições diversas enriquece-se, pois, a visão do que seja texto. Ao usar o discurso, o sujeito faz-se marcar ideologicamente, porque, vindo de lugares sociais, ele reproduz o seu dizer conforme sua formação social/formação ideológica por meio do seu discurso que vem marcado por formações discursivas.

Segundo Pêcheux, *os lugares determinados na estrutura de uma formação social estão representados no discurso por uma série de formações imaginárias, que designam o lugar que o destinador e o destinatário se atribuem mutuamente* (PÊCHEUX, 1969, p. 18).

Portanto, a AD considera que há sempre um sujeito que fala de algum lugar, lugar este onde as formações discursivas se fazem presentes. Desta forma, o discurso insere o sujeito em lugares sociais e este sofre coerções de práticas discursivas. Então, por trabalhar a AD o discurso, ele se torna seu objeto de estudo e o insere na relação da língua com a história buscando, na materialidade lingüística, as marcas da ideologia.

Nesse sentido, escolhemos trabalhar com o sujeito-mulher relacionado com um lugar social: o da linguagem artística da Dança do Ventre com suas práticas discursivas advindas de uma ideologia que preserva valores sócio-históricos orientais.

Ao pensarmos um sujeito social ideologicamente marcado delimitamos nossa pesquisa: um sujeito-enunciador constituído no bojo das práticas discursivas e sociais da linguagem artística da Dança do Ventre que se apresenta na e pela linguagem enunciando saberes: *verdades* que se sedimentaram por formações discursivas.

Diante da multiplicidade de linguagens em que se insere o sujeito-mulher procuraremos analisar a linguagem da Dança do Ventre como veículo transformador de formações ideológicas. Defronte da situação sócio-cultural e ideológica em que se coloca a mulher na pós-modernidade, há que se considerar um contexto turbulento que a coloca em situação de bloqueios, fazendo-a distanciar-se de sua própria substância feminina.

Decorrente dessa realidade social, levantamos as seguintes hipóteses: a) com a prática da Dança do Ventre as mulheres podem resgatar seus valores femininos resguardados no corpo (re)significando a noção de feminino; b) é possível, com os movimentos, com a linguagem específica da Dança do

Ventre, a mulher reconhecer-se como mulher e passar a valorizar o seu corpo; c) mulheres praticantes da Dança do Ventre mudam sua perspectiva de feminilidade e recuperam sua essência interior, reorganizando o corpo e fazendo surgir o equilíbrio e a transformação; d) os discursos femininos de praticantes da Dança do Ventre revelam a importância dessa dança no processo de reencontro consigo mesma através do reencontro com o próprio corpo.

A partir destas hipóteses, passou a ser nossa intenção: a) investigar, através dos seus discursos, se as mulheres praticantes da Dança do Ventre conseguem resgatar os seus valores femininos referentes ao corpo e reorganizar o equilíbrio e a transformação interior e exterior da mulher; b) analisar, através dos movimentos da Dança do Ventre, como a mulher pode reconhecer-se como mulher e recuperar seus valores ideológicos e valorizar-se a si mesmo; c) investigar os discursos femininos coletados e averiguar se a essência feminina interior pode ser recuperada pela prática da Dança do Ventre e se tal prática pode atuar como elemento catártico capaz de fazer a mulher equilibrar e transformar o seu interior; d) observar no discurso de sujeitos-mulheres como a linguagem da Dança do Ventre pode funcionar como elemento terapêutico e resgatar a essência feminina reprimida pelo cotidiano urbano; e) observar como a Dança do Ventre pode trabalhar o plano emocional feminino, possibilitando desenvolver a auto-estima, autoconfiança e a segurança.

Nosso *corpus* constará de discursos de mulheres praticantes do Grupo Tuareg João Pessoa<sup>1</sup> e não praticantes<sup>2</sup> da Dança do Ventre, colhidos através

---

<sup>1</sup> O Grupo Tuareg João Pessoa, é formado por alunas da Tuareg Kasa do Oriente e Núcleo de Dança do Ventre – escola, fundada há 8 anos inicialmente em RN/Natal e que hoje tem seu

de entrevistas gravadas. Trabalhamos com estes informantes com a finalidade de identificarmos o processo de reencontro de si mesma através do reencontro com o corpo.

As análises foram realizadas com base no discurso dos sujeitos-mulheres numa perspectiva qualitativa da produção discursiva de mulheres praticantes e não praticantes da Dança do Ventre. Tais produções discursivas foram respostas de um questionário realizado com nove sujeitos-mulheres da cidade de João Pessoa. Os sujeitos que participaram da entrevista foram selecionados, atendendo aos seguintes critérios: a) para o primeiro grupo, serem praticantes e/ou dançarinas, e para o segundo grupo, não serem praticantes e/ou dançarinas; b) serem do sexo feminino; c) serem adultos (terem idade entre 21 e 48 anos); d) serem escolhidos entre os sujeitos que obedecem aos critérios acima descritos; e) aceitarem livremente a participação na pesquisa, responderem ao questionário da entrevista e permitirem que seus discursos sejam analisados; f) serem avisados da não identificação de seus nomes e serem identificados como Sujeito P1, Sujeito P2, Sujeito P3, Sujeito P4, Sujeito P5 e Sujeito NP1, Sujeito NP2, Sujeito NP3, Sujeito NP4.

A entrevista continha questões sobre temas relacionados a dados identitários, profissão, atividades corporais, feminilidade, situações da mulher, Dança do Ventre. As entrevistas foram gravadas em fitas-cassete, transcritas e analisadas discursivamente. Analisamos a produção discursiva de cinco

---

trabalho vinculado a outros estados como CE/Fortaleza; PB/João Pessoa e PE/Recife – ministrado pela professora e dançarina Nuriel, aprovada pela Casa de Chá Khan el Khalili/SP a qual se baseia na ideologia oriental.

<sup>2</sup> Para compor o grupo de informantes não- praticantes entrevistamos mulheres entre 21 e 48 anos, universitárias que se dispuseram a participar da entrevista.

sujeitos-mulheres praticantes e quatro sujeitos-mulheres não praticantes da Dança do Ventre.

Para desenvolvermos a nossa pesquisa, estruturamos nossa dissertação em três capítulos. No primeiro intitulado *A figura feminina: história e memória*, procuramos expor alguns conceitos operatórios, com os quais trabalhamos o *corpus*, dos pressupostos teóricos da Análise do Discurso traçando um perfil histórico da mulher e da linguagem do corpo relacionando-os aos conceitos de *jogos de verdade; técnicas e cuidados de si e subjetividade*, bem como trouxemos o nosso sujeito-mulher com o qual trabalhamos. O sujeito é percebido, na Análise do Discurso, como uma construção social e discursiva em formação e, por isso, está subordinado a um sistema que determina condutas. Seguimos o percurso do discurso como veículo revelador do sujeito para entendermos que a identidade ideológica que o sujeito exerce numa determinada formação social, manifesta suas visões de mundo.

Dedicamos o segundo capítulo, nomeado *Dança, movimento e sentido*, à discussão teórica da dança e dos sentidos do corpo na dança. Procuramos, ainda, percorrer pelos conceitos da Dança do Ventre investigando seu enfoque histórico e sua linguagem artística específica. Direcionando um olhar sob os sentidos existentes nas sociedades, compreendemos que são eles (os sentidos) que circulam por lugares distintos e, portanto, é preciso percebê-los através dos discursos. Enveredamos pela formação ideológica/formação discursiva de uma Dança do Ventre com bases orientais, lugar onde a dança é vista como prática que cultua o ventre com valores histórico-culturais de templo, de sagrado.

No último capítulo – *O entendimento da linguagem da Dança do Ventre: uma re-organização de jogos de verdade* – buscamos compreender como se deu o reencontro com o corpo e os processos de subjetivação a partir dos procedimentos analíticos que estruturaram a nossa pesquisa. Por considerar o sujeito inserido no social ocupando posições diversas enriquece-se, pois, a visão do que seja discurso. Ao usar o discurso, o sujeito faz-se marcar ideologicamente, porque vindo de lugares sociais ele reproduz o seu dizer conforme sua formação social/formação ideológica por meio do seu discurso que vem marcado por formações discursivas.

A partir das considerações tomadas nos capítulos teóricos e das análises realizadas trazemos as *Considerações finais* nas quais buscamos averiguar o desfecho e os resultados alcançados da nossa pesquisa.

Investigar, portanto, o que a linguagem da dança pode fazer na busca do reencontro da mulher com sua substância feminina, é fascinante e instigou nosso estudo. Pensamos que se nosso estudo puder trazer resultados consistentes na investigação de discursos e da linguagem da dança, acreditamos que poderá trazer contribuições positivas e científicas a outros estudos na perspectiva discursiva e na linguagem artística.

## I – A FIGURA FEMININA: HISTÓRIA E MEMÓRIA

*A idéia da história como história do homem foi substituída pela idéia da história como história dos homens em sociedade.*

Le Goff

Muitos foram os pesquisadores que aproveitaram os caminhos abertos por Saussure. Entre eles, Bakhtin pode ser destacado porque parte também do princípio de que a língua é social. Diferente de Saussure ele considera a língua como concreta e heterogênea e dá ênfase à fala, atribuindo um lugar especial à enunciação. Sobre essa questão, Bakhtin e suas pesquisas contribuem para um novo olhar da linguagem e que farão parte da lingüística atual. Tendo em vista o enunciado e a enunciação como objetos de estudo, Bakhtin concebe a linguagem como interacionista e coloca a interlocução como fundamental à enunciação, mostrando, dessa forma, a relação necessária entre a lingüística e o social. A compreensão da linguagem a partir da visão de Bakhtin envolve a reflexão do signo e da enunciação como elementos essencialmente sociais e seu estudo pretende esclarecer até onde podemos considerar a linguagem um fator que define a formação da consciência individual e em que medida a ideologia demarca a linguagem.

No que tange ao entendimento da ideologia, podemos afirmar que sua origem encontra-se no social, no universo de signos formados pelo indivíduo em condições sociais estruturadas nas quais o homem realiza sua comunicação. No momento em que Bakhtin desloca os fenômenos ideológicos, sem entendê-los como provenientes da consciência individual, a ideologia é

relacionada às condições e às formas da comunicação, afirmando que a realidade de um signo corresponde à concretização da comunicação.

Dentro desse contexto de que a palavra representa o fenômeno ideológico e no qual podemos encontrar as formas fundamentais ideológicas que aparecem no decorrer da comunicação semiótica, o autor conclui que a palavra é essencialmente a matéria da comunicação. Portanto, a palavra é um signo neutro que, criado a partir de ideologias específicas, encontra-se inseparável de sua função ideológica. Logo, concordamos que *a palavra, ao contrário, é neutra em relação a qualquer função ideológica específica. Pode preencher qualquer espécie de função ideológica; estética, científica, moral, religiosa* (BAKHTIN, 1999, p. 37).

Enquanto instrumento da consciência, a palavra é entendida, dentro da abordagem sociológica dialética, como um signo social que vigora da criação ideológica e que segue a evolução das ideologias. A compreensão dos processos ideológicos que constituem o comportamento passa a existir no momento em que é considerado o discurso interior.

Porém, nem todo signo ideológico pode ser substituído por palavras. A palavra figura, assim, em todo e qualquer ato de compreensão, interpretação realizado pelo ser humano, na sua existência individual de ser histórico e social, por isso, precisamos, de acordo com a nossa pesquisa, recorrer à palavra no discurso feminino para poder resgatar valores ideológicos que “re-significaram” uma postura a partir de um contexto sócio-histórico-cultural que jogou a mulher de encontro com o seu próprio “eu”. Na sua existência histórico-cultural, a mulher passou por etapas que podemos chamar de esmagadoras. E recuperar isto pelo processo da Dança do Ventre tem sido uma tarefa da

linguagem artística. Entendendo a palavra na acepção bakhtiniana de que *nenhum signo cultural, quando compreendido e dotado de um sentido, permanece isolado: torna-se parte da unidade da consciência verbalmente constituída. A consciência tem o poder de abordá-lo verbalmente* (BAKHTIN, 1999, p. 38), podemos analisar o poder da linguagem da dança no concernente à recuperação da essência feminina – essência essa que se perdera no decorrer da história da mulher.

Considerando que a enunciação acontece sempre num processo de inter-relação, sendo o produto de uma interação, que ocorre num contexto social, historicamente organizado, e que entre o conteúdo expresso e sua manifestação, não existem diferenças, pois, o material psíquico que alimenta a atividade mental é essencialmente constituído a partir de expressões semióticas, a Dança do Ventre pode ser vista como um código, capaz de, pela expressão corporal, fazer falar a voz interior que fora abafada pelo contexto sócio-histórico.

Portanto, baseada nas idéias de dialogismo bakhtiniano, podemos dizer que, na linguagem da dança, como expressão do corpo e da alma, há um diálogo entre o verbal e o não-verbal cujo resultado é um resgate da substância feminina corroída pela realidade social e que pode ser analisada pela palavra no seu uso, no indivíduo enquanto ser histórico e social.

A AD de linha francesa, que vai além do texto, leva em conta as formações ideológicas que constituem o discurso, procurando descobrir como as condições sócio-históricas de produção estão inseridas no texto via discurso. Dentro desse contexto de que a AD percebe o texto na sua totalidade e relaciona-o a uma exterioridade, Pêcheux (1995, p. 258) afirma ser *um*

*'exterior' bem diferente, que é o conjunto de efeitos na 'esfera da ideologia', da luta de classe sob suas diversas formas: econômicas, políticas e ideológicas.* Para a AD, o termo discurso diz respeito aos enunciados pertencentes a uma mesma formação discursiva e as suas condições de produção. Tendo em vista o discurso, Orlandi esclarece que *a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a idéia de curso, de percurso, de correr por, de movimento* (ORLANDI, 1999, p. 15). Ao considerar o discurso como registro de uma dada formação social que, por conseguinte, revela-se numa certa formação ideológica, podemos afirmar que *o discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem* (ORLANDI, 1999, p. 15).

A partir da necessidade dessa relação entre linguagem e os aspectos sociais e ideológicos, a AD é vista como análise extradiscursiva, e entende a linguagem vinculada aos processos histórico-sociais, que está materializada na ideologia. Segundo Brandão, a linguagem é concebida como

um fenômeno que deve ser estudado não só em relação ao sistema interno, enquanto formação lingüística a exigir de seus usuários uma competência específica, mas também enquanto formação ideológica, que se manifesta através de uma competência sócio-ideológica (BRANDÃO, 1991, p. 18).

Dentro desse aspecto discursivo, a linguagem é entendida como algo que acolhe uma verdade exterior a ela, no entanto, é trabalhada a partir de sua incompletude. Podemos pensar, portanto, a produção do discurso e sua característica sócio-histórica. A produção discursiva se dá a partir de uma determinada formação ideológica, na qual o sujeito se insere. A AD constrói um quadro teórico que alia o lingüístico e o sócio-histórico e toma como conceitos fundamentais, o discurso e a ideologia. Pêcheux elabora, então, seu trabalho

extraindo das idéias de Foucault, a expressão *formação discursiva* e, para conceito de *formação ideológica*, toma como base o pensamento de Althusser.

Compreendendo que os sentidos existem nas sociedades e que eles circulam nos mais diversos lugares da sociedade é preciso enxergá-los através dos discursos que são os responsáveis pelo seu repasse. Assim, diz Fiorin (1990) ser a linguagem veiculadora do ideológico e, enxergar os sentidos materializados pela linguagem, é chegar ao ideológico e é identificar um sujeito que fala e que se representa sócio-ideologicamente.

Para Maingueneau (1989), em tudo há ideologias porque todos os comportamentos humanos estão ligados a uma sociedade, e enxergar o sujeito social ideologicamente marcado é trabalhar com a idéia de assujeitamento. Noção que está ligada à “incorporação” de determinadas formações discursivas, numa visão Pêcheuxiana do lugar da constituição do sentido.

Seguindo essa trilha teórica podemos nos referir à figura feminina com toda sua história sócio-ideológico-discursiva: enunciados organizaram-se em FD construíram uma história em *verdades* sedimentadas por práticas discursivas. Para Foucault (1995), *verdades* ou *jogos de verdades* advêm das relações estabelecidas entre sujeitos, relações de *poder* que estão sempre presentes entre os sujeitos e são responsáveis pela sua conduta. Segundo Foucault (1995, apud OLIVEIRA, 2005, p. 48) *as relações de comunicação, localizadas nas FD, ‘ transmitem uma informação através da língua, de um sistema de signos ou de qualquer outro meio simbólico’.*

No que concerne à história da figura feminina, relações foram estabelecidas segundo *verdades* dos homens em determinada época e *verdades* das mulheres conforme a história foi conduzida.

Entendendo, segundo Foucault (2004c), *jogos de verdades* como *um conjunto de regras de produção de verdade e verdade como temas fabricados em um momento particular da história* (FOUCAULT, 2004c, p. 282), vamos compreender as verdades sobre a mulher e sobre seu relacionamento comunicativo com a Dança do Ventre. É o que vamos desenvolver nos itens que seguem.

### **1.1. A mulher no mundo moderno: discurso, história e memória.**

Partindo do pressuposto teórico de que os discursos estão numa dimensão socialmente marcados e determinados, podemos entender que a AD concebe a linguagem como mediação necessária entre homem e realidade natural e social. Na Análise do Discurso, é fundamental a idéia de língua para que o discurso se revele por meio de práticas sociais baseadas no materialismo histórico. É através da linguagem que as visões de mundo se exprimem porque a ideologia é considerada como inseparável da realidade e, portanto, vinculada à linguagem. E, para compreendermos os conceitos epistemológicos da Análise do Discurso, é necessário reconhecermos a relevância da ideologia, pois sua relação com a língua é fundamental na AD.

Podemos compreender que toda forma de ação da sociedade é determinada pela ideologia, isto é, ela está presente nas práticas sociais desempenhadas pela sociedade. Por ideologia entendemos como

Sistema de idéias de representações que domina o espírito de um homem ou de um grupo social (...) representa a relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência (ALTHUSSER, 1985. p. 81 e 85).

Em outras palavras: ideologia é concepção de mundo, visão de mundo segundo Fiorin (1990). Portanto, entendemos a Formação Ideológica como o conjunto de representações e idéias que uma determinada classe tem do mundo, compreendemos, então, que é no discurso (Formação Discursiva) que se materializará essa dada visão. É por meio das Formações Discursivas que o indivíduo constrói seus discursos porque são as FD que determinam o que pode e deve ser dito. Isso quer dizer que o discurso é o lugar da reprodução, da coerção social, pois é no dizer desse enunciador que se manifesta, de forma inconsciente, o dizer do grupo social em que ele está inserido. A noção de sujeito ideológico está associada ao espaço social e histórico porque o sujeito reproduz discursos já constituídos historicamente e, por ser produto dessas relações sociais, o indivíduo pensa e fala o que a realidade de seu grupo impõe. O indivíduo, portanto, está sujeito a um sistema que determina condutas fala de um lugar social e representa uma instituição e sua ideologia. É por meio dessa identidade ideológica que o sujeito exerce uma determinada formação social, que o discurso revela quem é esse sujeito, quais suas visões de mundo e o que ele pode e deve dizer. Em AD o sujeito é visto como uma construção social e discursiva em *formação*.

A partir de dados da trajetória epistemológica do sujeito na AD, relacionamos alguns pesquisadores relevantes que contribuíram para o estudo do sujeito. Para pensarmos o sujeito como aspecto importante para a AD, faz-se necessário o conhecimento dos estudos de Benveniste que questionam a subjetividade na linguagem e levantam as características formais da enunciação. Para Benveniste (1976) a subjetividade é a capacidade de o

locutor se propor como sujeito do seu discurso e ela se funda no exercício da língua. Ele acredita que o homem se apodera da língua para realizar o seu papel na linguagem por meio da teoria da enunciação e subjetividade. Assegura, ainda, que o sujeito é forma universal da enunciação, ou seja, para ele o sujeito é um sujeito autônomo. Por considerar a linguagem o meio de comunicação mais eficaz entre os homens e que não se pode vê-la separada dele, o autor define que é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito. É através da linguagem que o sujeito se diz “eu” porque está contida na natureza do homem e possui conteúdo, uma natureza imaterial, um funcionamento simbólico bem como uma organização articulada.

Subjetividade para Benveniste (1976) é a capacidade do locutor se propor como sujeito e seu fundamento determina-se pelo status lingüístico de “pessoa”, é “ego” que diz ego e está relacionado com um tu. Ele considera que uma língua sem a expressão da pessoa é inconcebível e por isso aponta a instância da comunicação como uma relação entre o eu e tu no aqui e agora como condição fundamental da linguagem, o que ele chama de enunciação. O fundamento lingüístico da subjetividade está no exercício da língua e essa realidade dialética (eu/tu) se define pela relação mútua em que o eu só pode ser identificado na instância do discurso.

Concebendo a linguagem como interacionista e colocando a interlocução como fundamental à enunciação – relação necessária entre a lingüística e o social – Bakhtin (2000) procura enxergar a visão dialética dos discursos e, para isso, traz a idéia, como já vimos, de que todo signo é ideológico e a origem da ideologia se encontra no social, no universo dos signos formados pelo indivíduo em condições sociais estruturadas nas quais o homem realiza comunicação.

Bakhtin procura enxergar a visão dialética dos discursos e, por isso, concebe a enunciação – seja ela realizada no interior ou no exterior, no individual ou no social – como o suporte à língua. Em *Estética da criação verbal*, Bakhtin (2000) considera o enunciado como a unidade real da comunicação estritamente delimitada pela alternância dos sujeitos-falantes. Sem o enunciado não é possível estabelecer a comunicação porque o enunciado dá forma ao discurso. É a unidade acabada que expressa a posição do locutor e, portanto, o discurso se molda sempre à forma do enunciado. É através dos enunciados que os discursos “dialogam”, pois representa a instância ativa do locutor numa e noutra esfera da comunicação e, assim, reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas.

A idéia de dialogismo é vista como uma relação intersubjetiva na qual o enunciado “dialoga” com outros e esse ato enunciativo encontrará um eco no discurso e lembranças de outros enunciados aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal. Dessa forma, traz a noção de ideologia relacionada às condições e às formas de comunicação, isto significa dizer que a realidade de um signo corresponde à concretização da comunicação.

Assim considerando, Pêcheux (1995) contesta a teoria subjetivista da enunciação de Benveniste e traz, agora, o sujeito não mais visto como autônomo. Para Pêcheux, os indivíduos são interpelados em sujeitos-falantes, em sujeitos do seu dizer, pelas formações discursivas que representam na linguagem as formações ideológicas que lhes são correspondentes. A noção de sujeito que Pêcheux aborda é de um sujeito social ideologicamente marcado. Isso trouxe a idéia de *assujeitamento* cujo sujeito vai ocupar lugares na

sociedade. Esse sujeito sofre processos de interpelação, ou seja, identificação que produz o sujeito no lugar deixado vazio. Na sua perspectiva, todo indivíduo social só pode ser agente de uma prática se se revestir da forma-sujeito. A forma-sujeito é a forma da existência histórica e os lugares determinados na estrutura de uma formação social estão representados no discurso por uma série de formações imaginárias, que designam o lugar que o destinador e o destinatário se atribuem mutuamente. Assim, o sujeito que ocupa lugares vazios impostos pelas relações sociais é classificado como ideológico, interpelado pela ideologia, construído sob a evidência da constatação que veicula e mascara a norma identificadora.

Foucault (1995) vê o discurso como uma técnica de circulação de si bem como um sujeito discursivo que sente a necessidade de dizer-se. Na sua concepção, lembrar e dizer é fazer-se sujeito. O discurso é uma prática que, no campo social, associa a língua com “outras práticas”. Para Foucault (1995), a sociedade dispõe de tecnologias por meio das quais constitui a subjetivação e cria identidades. As técnicas das quais Foucault se refere como as *técnicas de dominação* e as *técnicas de si* que levam o sujeito a relacionar-se com seu corpo e sua alma são técnicas que transformam os indivíduos em sujeitos.

É preciso determinar qual é a posição que pode e deve ocupar cada indivíduo para dela se fazer sujeito. Segundo seu ponto de vista, o sujeito é produzido como um efeito do discurso e no discurso, no interior das formações discursivas específicas. Na perspectiva do seu trabalho arqueológico, os discursos constroem, por meio de suas regras de formação e de suas “modalidades de ação”, posições de sujeito. Enquanto que na perspectiva de

método genealógico, a presença do poder ocupa posição central e discute o duplo caráter de sujeição e subjetivação.

A noção de poder, aqui, é trazida como a idéia de que o próprio discurso é uma formação regulativa e regulada, determinada pelas relações de poder que permeiam o domínio social. Os modos de subjetivação estão associados às práticas discursivas nas quais determinam o poder/controlado. Essa noção de poder que Foucault concebe está associada a “condutas”, um modo de ação sobre as ações dos outros. É, portanto, as práticas discursivas das instituições que determinam as relações de poder que caracterizarão os modos de subjetivação.

Em *O sujeito e o poder*, Foucault (1995) traz o sujeito como objeto de sua pesquisa e, para tanto, analisa as formas de resistência que permitam evidenciar as relações de poder, bem como estuda de que forma o ser humano torna-se sujeito. Analisa, também, onde as relações de poder se inscrevem, quais são seus pontos de aplicação e métodos que utilizam. Como sabemos, a produção discursiva de uma determinada formação social veicula as relações de poder e, podemos afirmar, portanto, que o exercício do poder é diretamente ligado a práticas discursivas. Essa produção discursiva, como vimos, modifica-se de acordo com o contexto histórico, social e ideológico no qual se encontra e, assim, as relações de poder também sofrem alterações juntamente com essa produção. Segundo Foucault (1995) os sujeitos são constituídos por meio de uma conexão com práticas discursivas historicamente específicas, com a auto-regulação normativa e com tecnologias do “eu”. De acordo com essa perspectiva, os sujeitos são efeitos do poder, isto é, o poder passa pelos sujeitos e os constitui, pois o poder transita por eles.

É pela busca de identidade que as lutas (oposições) desenvolvidas nos últimos anos buscam criticar contra a recusa de uma investigação científica que determina quem somos. Isto implica no questionamento que Foucault (1995) faz de “quem somos nós?”. Para tal, considera que o poder faz dos indivíduos, sujeitos: é, portanto, uma forma de poder que subjuga. O poder funciona como meio regulatório pelo qual o sujeito é formado e, dentro desse contexto, faz-se necessário preocupar-se com a “relação com o eu” e a constituição e o reconhecimento de “si mesmo” para falarmos de sujeito relacionado à identidade. Ele propõe pensarmos as relações de poder através do afrontamento de estratégias sendo necessário analisar as formas de resistência e os esforços desenvolvidos para tentar dissociar essas relações.

Estudarmos o sujeito em sua nova posição fará rearticular a relação entre sujeito e práticas discursivas para se pensar a identidade, bem como analisar como o sujeito foi estabelecido em diferentes momentos e em diferentes contextos institucionais. No concernente às *técnicas de si*, Foucault assegura que há procedimentos nas sociedades determinados aos indivíduos para firmar, manter ou transformar sua identidade. Contudo, em *Subjetividade e verdade* (1997), ele indaga o “que fazer de si mesmo? Que trabalho operar sobre si, como se governar, exercendo ações nas quais se é alvo?”. Num primeiro momento, o *cuidado de si* pode ser considerado como ponto de partida para trazer a possibilidade de estudo de temas como a subjetividade e a análise das formas de *governamentalidade*. Foucault (2004c) concebe a idéia de *governamentalidade* como

O conjunto das práticas pelas quais é possível construir, definir, organizar, instrumentalizar as estratégias que os indivíduos, em

sua liberdade, podem ter uns em relação aos outros. São indivíduos que tentam controlar, determinar, delimitar a liberdade dos outros e, para fazê-lo, dispõem de certos instrumentos para governar os outros. Isso se fundamenta então na liberdade, na relação de si consigo mesmo e na relação com o outro (FOUCAULT, 2004c, p. 286).

Dirigindo um olhar específico sobre o sujeito de nossa pesquisa – a mulher – podemos salientar que examinamos a reorganização do corpo feminino reformulando valores ideológicos através da dança. A Dança do Ventre, enquanto forma de expressão essencialmente feminina, considerada como componente transformador que leva a mulher à procura de novas perspectivas. Dessa forma, entendemos que a Dança do Ventre resgata a essência feminina<sup>3</sup> e como o contexto sócio-cultural em que a mulher está inserida constrói os seus valores ideológicos capazes de levá-la a um processo de sujeição; para tanto a AD francesa pode nos oferecer subsídios na busca do funcionamento discursivo o que poderá fazer um resgate do “eu” que se reprime pelo cotidiano da vida contemporânea: a essência feminina. Analisamos discursos femininos de mulheres praticantes da Dança do Ventre para identificarmos o processo de reencontro de si mesma através do reencontro com o corpo.

Partindo da situação sócio-histórico-cultural da mulher que vive num mundo onde os conflitos, as desavenças e a competição constituem o estresse destruindo o “eu” interior que forma e conforma cada figura feminina, a mulher vai se distanciando de si mesma em prol dos filhos, do marido, da família, do trabalho, envolvendo-se no doméstico e deixando de olhar para si. Em consequência desse contexto, as mulheres vão perdendo seus ideais, seus

---

<sup>3</sup> Essência feminina aqui entendida como as funções do corpo da mulher como a menstruação, a maternidade, amamentação, fertilidade.

valores de beleza feminina e passam a compor um quadro de seres que nunca estão satisfeitas consigo mesma.

A partir das discussões sobre a linguagem do corpo, percebemos que a mulher, segundo esta situação sócio-histórico-cultural, perdeu a sua essência porque, desencontrada de si mesma, desencontra-se da vida, do grupo, de sua própria existência. Criam-se, com esta realidade, sensações, sentimentos de distanciamento com o corpo, com a mente e suas experiências com os períodos cíclicos femininos – menstruação, gravidez, parto, amamentação, menopausa – tornam-se cada vez mais complicadas e a sua união interior mais desgastada. A mulher passa a perder essa essência feminina e convive com tais experiências de forma problemática tornando-as doentias: práticas que determinam *condutas* onde a mulher passa a distanciar-se de sua essência de ser mulher.

Para mudar esta situação é preciso aprender a aceitar-se como mulher e fazer-se dar mais chance de vida útil como mulher amante, mãe e pessoa reformulando valores ideológicos que a sociedade lhe impôs. Valores estes construídos pela história em que mergulhou a mulher na sua trajetória sócio-cultural. Surge a necessidade de reorganizar o corpo fazendo ressurgir o afeto, a vida e rever seus ritmos e se aconchegar a si própria procurando conciliar seu estilo de vida que possa recuperar as passagens existenciais femininas. Novas formações discursivas que regulam um novo ser: um sujeito-mulher aconchegado consigo mesma.

Considerando a dança como uma forma de expressão, podemos julgar a Dança do Ventre essencialmente feminina, como elemento catalisador que pode levar a figura feminina à busca de descoberta de novas perspectivas.

Significa que podemos considerar a Dança do Ventre um elemento catártico em que a mulher pode equilibrar e transformar o seu interior. Ela surge como elemento exorcizante do “eu” que se aniquila no cotidiano e que acorrenta a mulher ao estresse da vida moderna. Ao trabalhar o ventre nos seus movimentos ondulatórios e ao reconhecê-lo como “sagrado” porque na história oriental da Dança do Ventre ele representava o sagrado por ser ele o responsável pela reprodução da espécie, a Dança do Ventre constitui-se pelas suas formações ideológicas/formações discursivas e pode conduzir condutas: uma ideologia que tem suas *verdades* inspiradas numa cultura sócio-histórica.

É preciso enxergar a dança como elemento “terapêutico”. A Dança do Ventre, através de sua linguagem, constrói uma “limpeza energética” através de movimentos corporais que desbloqueiam e liberam emoções resgatando a essência feminina que se reprime pelo cotidiano urbano. A linguagem da Dança do Ventre, com todos os seus valores, constrói uma discursividade por práticas discursivo-ideológicas constituindo *verdades* que se sedimentam pela memória discursiva.

Ao pensar sobre a linguagem dos movimentos corporais exercitada pela Dança do Ventre, é possível vê-la como capaz de recuperar e reequilibrar um “eu” perdido e dissimulado por um contexto sócio-ideológico-cultural responsável pela dispersão da essência feminina. Ao se reencontrar na dança e reencontrar o corpo, a mulher será capaz de reorganizar seus valores ideológicos de feminilidade e reconstruir um novo modo de viver. São *jogos de verdade* que se constituem por práticas discursivas sobre a relação corpo/alma numa linguagem específica.

Há muito tempo a idéia de feminino vem desempenhando um papel importante na história embora muitas vezes omitida pelas sociedades patriarcais.

Os povos antigos centravam-se na horticultura e agricultura, época em que havia divisão do trabalho e igualdade entre os homens e as mulheres. Rituais e danças sagradas ampliavam os laços entre os membros da comunidade e era através destes que tentavam compreender os mistérios da natureza e da vida. Nas sociedades matriarcais, os grupos femininos garantiam as bases para a sobrevivência e, conseqüentemente, ocupavam importantes posições sociais.

As antigas civilizações matriarcais declinaram e, em muitas culturas, foi empregado o patriarcalismo. A ligação e a parceria que havia entre homens e mulheres se tornaram remota e distorcida e a conexão feminina com a natureza passaram a ser consideradas profanas e perigosas para as sociedades que estavam surgindo.

Dessa forma, o desenvolvimento das culturas primitivas possuiu novos rumos e, nesse novo modelo, as crenças reprimiram os rituais e danças sagradas que pertenciam à antiga fé.

Do ponto de vista histórico, Cunha (2003) afirma que

Nos tempos primitivos, havia um verdadeiro reinado das mulheres, que sofreram a grande perda da sua história com a mudança do sistema matriarcal para o patriarcalismo. A mulher, passando a ser o Outro deixa de ter uma relação de reciprocidade com o sexo oposto. Ela como Terra, Mãe, Deusa era para o homem um ser que estava além do plano humano e mesmo em sociedades primitivas o poder político sempre esteve nas mãos dos homens, portanto uma sociedade masculina e assim o foi (CUNHA, 2003, p. 55).

Dentro do contexto histórico, não se tem uma concepção exata da condição da mulher após o desenvolvimento da agricultura na pré-história. Supõe-se que ela fosse tão desenvolvida na sua musculatura quanto os homens devido às condições de vida e trabalhos severos.

De acordo com Cunha (2003)

Em muitas situações parece que as mulheres eram bastante sadias e fortes para participar de expedições de guerra. Segundo as narrativas de Heródoto, as descrições relativas às amazonas de Daomé, mulheres participavam em guerras sangrentas com a mesma coragem e crueldade dos homens, embora, como é provável, eles tivessem o privilégio da força física; o que era de suma importância na era em que as resistências da natureza atingiram o seu ápice (CUNHA, 2003, p. 54).

O homem dedica-se a um trabalho mais intensivo devido à descoberta dos metais e da extensão da agricultura. Com isto, é necessário recorrer

Ao serviço de outros homens, reduzindo-os à escravidão em que vai surgir a propriedade privada com o dono da terra, dos escravos e da mulher. O trabalho doméstico, no qual ela desempenhava autoridade e importância dentro de casa, desaparecia frente ao trabalho produtivo do homem. Surge a família patriarcal centrada na propriedade privada em que a mulher é oprimida (CUNHA, 2003, p. 3).

Na luta contra o mundo, as mulheres sentiam-se fragilizadas pela sua função reprodutora: a menstruação, a gravidez e o parto tomavam-lhes parte da capacidade de trabalho. O “privilégio” biológico permitiu aos homens tornarem-se soberanos e, condenada a desempenhar o papel do outro, por não se tornar um companheiro de trabalho, a mulher foi excluída, porque perdeu o papel econômico que cumpria no grupo. Diante da necessidade de mão-de-

obra, a mulher não conquistou o lugar privilegiado e a pretensão do homem, do domínio sobre o outro acarretou a opressão da mulher.

Em virtude da história ancestral feminina, a mulher mantém-se presa à dominação do mundo masculino e à sociedade que a cerca e, por isso, é mencionada pela sua condição de oprimida, subordinada e explorada, passando a ser considerada mero objeto. A partir desses valores, que refletem a história conservadora da mulher, que renegava seus anseios e sua possibilidade de realização, percebemos que o seu percurso no mundo é marcado pelos reflexos ideológicos e sociais baseados numa cultura machista e discriminatória.

A mulher define-se, então, como um ser em busca de novos valores exigindo um novo espaço social embora continue sendo discriminada. Podemos dizer, portanto, que essa discriminação são cicatrizes que a sociedade carrega e que é marcada por valores ideológicos calcados numa herança histórica materializada: verdades deixadas pela história e memória sócio-cultural das sociedades.

Atualmente a situação da mulher exige que ela se prepare adequadamente para os efeitos psicossociais que as novas visões e novas transformações da fase das grandes transições propõem. A condição feminina leva em conta a força que determina seu meio social, as pressões do trabalho repercutindo os fatores biossociais, as obrigações familiares, a condição atual de urbanização e isto atinge o organismo feminino e sua condição física e psicológica.

Considerando que as condições da vida civilizada e a sociedade de consumo prejudicam as estruturas que interagem na composição da imagem

do corpo feminino, a mulher é levada a transformar, modificar pela necessidade de adaptação aos valores atuais. Valores estes que se tornam “verdades” e se espalham e se perpetuam por práticas discursivas. A partir daí, a mulher está transformando a própria imagem, conseqüentemente, as estruturas sociais.

Dentro desse contexto, Penna (1989) afirma que

A mulher dispõe de uma perspectiva própria e o seu corpo é uma condição fundamental na maneira de ser feminina. No entanto, enquanto procura definir-se pelo externo, pelo social, ela se afasta dos motivos internos (PENNA, 1989, p. 42).

O corpo da mulher oferece oportunidade de contato com os ciclos vitais, embora não regulem a rotina profissional nas empresas e nem na sociedade em geral. A mulher urbana precisa reencontrar a naturalidade perdida com os ritmos do corpo: sono, alimentação, menstruação, fertilidade, sexualidade por isso, o contato com o corpo é importante para o ajustamento total de uma mulher. Penna (1989) comenta que

A questão de adaptar-se ao padrão ideal do corpo feminino é, freqüentemente, um caso em que a mulher trai a si própria para submeter-se ao outro. Sendo este um outro abstrato, coletivo e socialmente imposto (PENNA, 1989, p. 36)

O contato corporal proporciona a compreensão do mesmo e, desenvolvendo contato subjetivo com os sinais corporais, a mulher passa a conhecer-se sem medo nem restrições de ordem moral ou religiosa, política ou ideológica.

O que fazer, então, para conduzir a mulher a reencontrar a sua essência? Como, pois, fazê-la recuperar a sua interioridade perdida e engolida pelas realidades sociais? Entendendo que a dança pode ser uma expressão que

busca não só a sensibilidade bem como pode ser um exercício da alma humana, enveredaremos pelos caminhos da Dança do Ventre entendendo como ela, na sua linguagem específica expressivo-corporal como expressões de *verdades* estabelecidas por práticas sociais e discursivas, pode ser capaz de ir buscar este “eu” perdido. Enxergando-a como linguagem que pode levar o corpo a uma identidade da mulher nesse novo olhar dentro da sociedade desenvolvemos o item seguinte.

## **1.2. A linguagem do corpo: subjetividade e sociedade**

É com os pressupostos da AD francesa que investigaremos o sujeito-mulher antes e depois da prática discursiva da linguagem da Dança do Ventre. O sujeito-mulher, em seus diferentes contextos institucionais, distancia-se de sua feminilidade por ocupar um lugar regido pelo discurso institucionalizado do mito da beleza. Discursos são veiculados, em relação ao corpo, por práticas discursivas em direção da construção de um corpo “perfeito”, que não pode “deformar-se”. Com tais práticas discursivas, estabelece-se uma relação com o corpo: uma relação comercial e de industrialização da beleza.

Visto como uma extremidade na vida da mulher, o corpo estaria no lado oposto do pensamento, da consciência humana, da capacidade de refletir e operar sobre ele. A relação bloqueadora da pessoa consigo mesma transforma as experiências com o corpo em conflitos porque, por ser essa relação um mecanismo somado e adquirido na vida de cada uma, traz hábitos e reações fisiológicas e psicológicas que adormecem as energias que despertariam o “eu” para um *cuidado de si*. A relação que devemos construir com o próprio corpo é

importante, embora, muitas vezes, não nos é claro que é através do corpo que a ligação entre o eu e o mundo perpassa e pelo qual os relacionamentos físicos, emocionais e mentais ocorrem. Para atingirmos uma compreensão mais profunda do nosso comportamento, devemos levar em conta que a maneira feminina de sentir e pensar está relacionada com os ciclos internos, ciclos estes não somente fisiológicos. Segundo Penna (1989), o universo interior quando modificado, transparece no corpo e essa “imagem corporal” opera

Com as três estruturas constituintes da complexa relação que criamos com o nosso próprio corpo – estrutura fisiológica: responsável pelas organizações anatomofisiológicas. Incluem-se nesta estrutura as contribuições geneticamente herdadas e as modificações sofridas pelas funções somáticas durante as fases anteriores da vida do sujeito. Estrutura libidinal: considerada como o conjunto das experiências emocionais, vividas nos relacionamentos desde a gestação. Estrutura sociológica: derivando-se parcialmente dos intercâmbios pessoais, a imagem corporal (PENNA, 1989, p. 28).

É a partir da interação dessas estruturas que a imagem do corpo feminino é composta. O que uma mulher considera como modelo ideal feminino – este modelo ideal trazido aqui como ideológico-cultural – é reflexo de sua satisfação ou não com o seu próprio corpo. As imposições do estereótipo social, as variáveis culturais e sociais da imagem padronizada do corpo humano projetam a idéia de “beleza” e de “feiúra” como fenômenos que levam a mulher ao sucesso ou ao fracasso por serem as “proporções ideais” difíceis de atingir. Do ponto de vista cultural, a mulher, independente de seus valores pessoais, está condicionada a exercer um papel atrativo nos homens estando “bonita”. Isto porque culturalmente a mulher sempre foi alvo dos homens. Por outro lado são

impostas, através de práticas discursivas, “fórmulas” de industrialização e comercialização para que ela atinja o modelo ideal.

Por alterarem o corpo da mulher, os ciclos como menstruação, maternidade, envelhecimento, são vistos como negativos, doentios e esses conflitos trazem ansiedade e incômodos, insatisfação com a própria imagem feminina. Essas mudanças são encaradas como ameaçadoras. Com isso a mulher submete-se a práticas socialmente impostas de padrão ideal do corpo. Entretanto, a medida que a mulher atinge um nível de consciência da sua natureza e passa a observar tudo em si e à sua volta, é desenvolvido seu comportamento e sua consciência de si. Dentro desse contexto, Penna (1989) afirma que

A mulher dispõe de uma perspectiva própria e o seu corpo é uma condição fundamental na maneira de ser feminina. No entanto, enquanto procura definir-se pelo externo, pelo social, ela se afasta dos motivos internos. Haveria um motivo interno que caracterizasse a perspectiva feminina frente a si mesma e ao mundo? Tal motivo atingido como antecedente dos seus comportamentos nos faria transpor o limite das aparências e ir ao fundo, para entender a intencionalidade da maneira de ser feminina (PENNA, 1989, p. 42-43).

É, portanto, através de ligações e de associações com outros que Penna (1989) acredita que a mulher se constrói porque procede de uma base própria capaz de organizar sua própria identidade, de criar e desenvolver os relacionamentos, pois são inerentes ao modo de ser feminino. E, para tal, é necessário que a mulher desenvolva um saber sobre isto, pois o seu modo de ser e de parecer, seu relacionamento com o próprio corpo dependem desse conhecimento. Do ponto de vista dos papéis sociais – ideológicos – da mulher como: relacionar-se afetivamente com o homem, ter filhos, educá-los, cujos

papéis vêm sendo estabelecidos desde tempos remotos, entram em conflito com a sua profissionalização no mundo moderno. Isto ocorre porque, de acordo com os antigos ensinamentos femininos a mulher deveria aprender a ser meiga, submissa, conformada, enquanto que essas atitudes não são úteis no mundo do trabalho contemporâneo e, por isso, a mulher profissional precisa reavaliar as suas atitudes.

Em *Corpos no espelho*, Melo (2004) desenvolve uma oportunidade de reflexão de educadores e alunos de uma determinada área específica, para saber qual o significado que essas pessoas dão à sua corporeidade, qual a percepção que tiveram e têm de seus próprios corpos em suas trajetórias de vida. Para tal pesquisa, ela traz uma proposta da corporeidade do ser humano como foco educativo fundamental no processo educacional. Para a autora, as relações pedagógicas *sem uma filosofia que subsidie uma abordagem do corpo como expressão encarnada da existência humana, qualquer teoria educacional será desumanizadora* (MELO, 2004, p. 39). Tendo uma perspectiva que ignore o corpo como ancoradouro do ser no mundo o professor não pode ser capaz de atitudes solidárias pois não possui uma consciência de si mesmo como um ser humano inteiro nem uma percepção de seu corpo que é condição fundamental na relação homem-mundo.

Para Porpino (1999, apud Melo, 2004) as formas de vivenciar o corpo são apreendidas pela cultura porque *diferentes concepções do corpo podem ser vistas em diferentes contextos sociais e momentos históricos*. Já para Knaster (1996, apud Melo, 2004) a difícil relação com o corpo de punir, odiar, ignorar e abusar parece ser um fato atribuído à civilização ocidental e, para tal afirmação, ela questiona: *Por que somos obcecados pelo corpo ou o negligenciamos, em*

*vez de termos com ele uma relação de amigos sagrados ou parceiros iguais?*  
(MELO, 2004, p. 41).

Merlau-Ponty (1994) considera o homem como corpo-alma, sem visão dicotômica, trazido como uma unidade cujo corpo é o seu *modo de ser no mundo*. Para ele, o homem é corpo, é espírito, é sujeito, é objeto, é ser humano no mundo. Na Idade Clássica foi iniciado um processo de ocultamento, de depreciação e negação do corpo porque foi desenvolvida a dicotomia corpo-alma. Enquanto que Platão compreendia o corpo como prisão da alma, simbolizando o mal, o Cristianismo julgava o corpo como algo a ser regulado, disciplinado, pois, carregando a marca do pecado, o corpo físico deveria ser mortificado para que se pudesse salvar a alma. Na Idade Média o corpo foi cada vez mais desvalorizado porque *era visto como desprezível, sujo, fonte de pecado, devendo por isso ser disciplinado, suplicado, regulado, pois tudo o que era material era provisório, mundano* (MELO, 2004, p. 46).

Melo (2004) traz, ainda, a concepção de como o *Cardeal Lotário, em 1195, concebia o ser humano, homens e mulheres, em sua dimensão corpórea*

Considerai, pois, em lágrimas, de que é feito o homem, o que é o homem. Por certo, o homem, formado da terra, concebido na culpa, nascido para o castigo, comete ações depravadas, vaidades que não convêm, torna-se vítima do fogo, comida de vermes e massa de podridão. Formado que foi o homem de barro, de cinza e do que é mais vil que tudo isso: do sujíssimo esperma. Concebido no mau cheiro da luxúria. A concupiscência é a enfermidade da natureza. O coito nunca tem lugar sem o mau cheiro da luxúria. O sangue menstrual é tão detestável e sujo, que em contato com ele, as messes não germinam, os arbustos secam, a grama morre, as árvores perdem seu fruto, o os cães, se o provam, adoecem de raiva (MELO, 2004, p. 46-47).

Uma visão ideológica que advém da Instituição Igreja cujos valores registravam uma relação doentia entre o homem e seu corpo.

Para Foucault, em *Vigiar e punir* (2004a), o corpo era alvo principal da repressão e punição física, entretanto, este “assumiu” o papel de objeto de poder, isto significa dizer que o corpo pode ser manipulado, treinado, modelado e que o poder controla e disciplina suas operações.

Soares (2002) conduz essa noção de corpo manipulado, modelado, controlado quando tece informações a respeito da ginástica<sup>4</sup> como uma forma de atividade educativa do corpo. No século XIX a Europa concebe um corpo reformado, fechado e, nesse mesmo período, forma-se o que a autora chama de um ensino do gesto, uma “educação do corpo”. E é nessa etapa que a *ginástica, com suas prescrições, enquadra-se nesta pedagogia e faz-se portadora de preceitos e normas* (SOARES, 2002, p. 17). O corpo é um lugar onde se estabelece limites sociais, culturais e psicológicos e, por isso

O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que antes de tudo investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica (FOUCAULT, 2002b, p. 80).

Os estudos sobre a ginástica como parte da educação dos indivíduos no século XIX, que Soares (2002) aborda, são repletos de exercícios físicos que podem moldar e adestrar o corpo pois possui princípios de ordem e disciplina. Nessa época havia uma nova mentalidade científica e prática que se baseava

---

<sup>4</sup> Segundo Soares (2002) , *abarcando uma enorme gama de práticas corporais, o termo ginástica, pertencente ao gênero feminino, de designação feminina e que historicamente se constrói a partir de atributos culturalmente definidos como masculinos – força, agilidade, virilidade, energia/têmpera de caráter, entre outros – passa a compreender diferentes práticas corporais. São exercícios militares de preparação para a guerra, são jogos populares e da nobreza, acrobacias, saltos, corridas, equitação, esgrima, danças e canto. Em suas primeiras sistematizações na sociedade ocidental européia, o termo ginástica foi assim compreendido. Quando os círculos científicos se debruçam sobre o seu conteúdo, desejam então aprisionar todas as formas/linguagens das práticas corporais sob uma única denominação:ginástica* (SOARES, 2002, p. 20).

na ciência e na técnica na qual a Europa formava um novo homem e uma nova sociedade capitalistas. Para Soares (2002)

Uma ideologia cientificista impregna a vida de indivíduos, grupos e classes, transformando a sociedade em um grande organismo vivo que tende a evoluir do inferior ao superior, do simples ao complexo, e onde tudo pode (e deve) ser medido, classificado, comparado, definido e generalizado a partir da descoberta constante de “leis”. A partir de visões de mundo geradas no interior de teorias evolucionistas, organicistas e mecanicistas, o século XIX realiza a grande evolução científica dos laboratórios, da industrialização e do crescimento de disciplinas e de instituições sociais (SOARES, 2002, p. 19).

É nesse sentido de disciplinar e ordenar, característico desse período, que a ginástica era estudada e praticada, além de que era uma maneira de adquirir e preservar a saúde *em uma sociedade marcada pelo índice de mortalidade e de doenças* (SOARES, 2002, p. 20). A ginástica, portanto, era uma *técnica de si* que regulava as novas regras e modelos de uma sociedade que defendia a idéia do corpo acabado, perfeito, fechado, limpo e isolado que a ciência organizara, e de uma vida fixa e disciplinada que a ordem requeria. Essa ginástica científica controlava o uso do corpo nas instituições porque trazia a utilidade de gestos e a economia de energia para o trabalho como princípio de “cuidado” do corpo útil à vida cotidiana.

A partir dessa relação que o homem teve com o seu próprio corpo e que serviu para reprimir e regular muitos comportamentos e culturas continua presente em nosso tempo contemporâneo e pode nos fazer compreender a idéia de que nossa forma de viver e sentir o corpo vem das experiências que vivenciamos, das atividades e crenças de nossa cultura, educação e família. Essa construção sócio-histórico-cultural ainda é refletida e muito presente em nossa sociedade. O aglomerado de traços culturais que estabelece o corpo

como pecaminoso, sujo, perigoso, vergonhoso, faz com que se crie um corpo marcado de uma identidade cultural que acaba negando o próprio corpo, mantendo-o sob limites, domínios, normas e punições. Correlacionando essa concepção de que a postura que é tomada com relação ao corpo, Penna (1989) considera que

O contato corporal funciona como uma confirmação do ser humano, da sua presença real neste mundo e da aceitação desta presença pelos outros. (...) A atitude das pessoas com relação ao próprio corpo está relacionada com as atitudes de seus pais em relação aos corpos deles próprios e ao corpo do sujeito. Isto é, espera-se que uma pessoa tenda a apreciar a sua aparência se ela acredita ou sente que os seus pais a apreciam. (...) A hipótese é que, se os pais manifestam a aceitação do corpo de seus filhos através do contato físico, então as crianças podem chegar a experimentar a si mesmas como agradáveis, tornando-se satisfeitas com a sua aparência pessoal (PENNA, 1989, p. 32).

O corpo da mulher, principalmente, é visto como marca profunda de interdição e, por “perder” o seu corpo, a mulher também se distancia da feminilidade, do seu “eu”. Para Beauvoir (1980b), é na história cristalizada da mulher nas civilizações humanas patriarcais que são encontradas expressões da marca cultural de desigualdade social. Segundo a autora

Ninguém nasce mulher, torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*. Enquanto existe para si, a criança não pode apreender-se como sexualmente diferenciada. Entre meninas e meninos, o corpo é, primeiramente, a irradiação de uma subjetividade, o instrumento que efetua a compreensão do mundo: é através dos olhos, das mãos e não das partes sexuais que apreendem o universo (BEAUVOIR, 1980b, p. 9).

No que diz respeito às atitudes da educação que constroem modelos diferentes e estigmatizados de papéis de homem e mulher na família e na sociedade, são vistas, por Beauvoir, como estimuladas pela nossa cultura. Os traços femininos e masculinos são estimulados desde crianças, traços estes que caracterizarão como “feminino” e “masculino”, menina e menino, homem e mulher

Assim, a passividade que caracterizará essencialmente a mulher ‘feminina’ é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos. Mas é um erro pretender que se trata de um lado biológico; na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade. A imensa possibilidade do menino está em sua maneira de existir para outrem encoraja-o a pôr-se para si. Ele faz o aprendizado de sua existência como livre movimento para o mundo, rivaliza-se em rudeza e em independência com os outros meninos, despreza as meninas (BEAUVOIR, 1980b, p. 21).

A autora afirma, ainda, que os meninos compreendem e desenvolvem seus corpos porque os utilizam como meio de *dominar a natureza e um instrumento de luta*. É através de brincadeiras, esportes, jogos, lutas, desafios que encontram

um emprego equilibrado para suas forças, ao mesmo tempo conhece as lições severas da violência, aprende a receber pancada, a desdenhar a dor. Empreende, inventa, ousa. É fazendo que ele se faz ser, (...). Ao contrário, na mulher há, no início, um conflito entre sua existência autônoma e seu ‘ser-outro’; (...). Tratam-na como uma boneca viva e recusam-lhe a liberdade; fecha-se assim um círculo vicioso, pois quanto menos exercer sua liberdade para compreender, apreender e descobrir o mundo que a cerca, menos encontrará nele recursos, menos ousará afirmar-se como sujeito (BEAUVOIR, 1980b, p. 21-22).

Jean-Yves Leloup (1998), em *O corpo e seus símbolos*, escreve sobre as diferentes escutas do corpo humano. Segundo ele, o corpo é marcado por

estórias e sentidos profundos vividos desde a infância porque *o corpo é nossa memória mais arcaica. Nele, nada é esquecido. Cada acontecimento vivido deixa no corpo a sua marca profunda (...). O corpo frequentemente é o último que perdoa. Sua memória é sempre muito viva* (LELOUP, 1998, p. 15). O autor propõe a prática de uma análise de sintomas e somatizações por meio de uma escuta (análise) física do corpo – na qual se abre a memória do que aconteceu no corpo, trazendo à tona o ponto fraco, ou seja, *o lugar do nosso corpo onde vem se alojar, regularmente, a doença e o sofrimento* – sendo necessário, também, a escuta psicológica do corpo onde se identificam os medos e as atrações e, por último, da escuta espiritual. Uma abordagem prática que trata de escutar cada uma das partes do nosso corpo, numa perspectiva que compreenda o físico, o psicológico e o espiritual, construindo, então, um ser em sua inteireza.

Estas *verdades* construídas ao longo da história constroem uma linguagem do corpo que faz os sujeitos ocuparem espaços e se objetivarem por meio de “condutas” capazes de identificá-los conforme padrões institucionalizados determinados por práticas sociais, ideológico-discursivas.

Se levarmos em consideração essas *verdades* sobre a linguagem do corpo como “códigos” de comportamentos que se definem como

Conjunto de valores e regras de conduta que são propostas aos indivíduos (...) por meio de diversos aparelhos prescritivos, como podem ser a família, as instituições educativas, as igrejas (FOUCAULT, 2004 in OLIVEIRA, 2005, p. 51)

podemos pensar que na história da sociedade, a mulher recebeu “códigos” de comportamento no que tange ao seu corpo. Tais “códigos” de “moral” atuam no processo de subjetivação da figura feminina que passa por valores que

conduzem condutas. Os “códigos morais” sobre o corpo feminino fazem o sujeito-mulher se distanciar e/ou aproximar da sua feminilidade porque são códigos de comportamento que conduzem ensinamentos como forma de subjetivação localizadas no que Foucault (1997) chama de *técnicas de si* as quais ele define como

Os procedimentos, que, sem dúvida, existem em toda civilização, pressupostos ou prescritos aos indivíduos pra fixar sua identidade, mantê-la ou transformá-la em função de determinados fins, e isso graças a relações de domínio de si sobre si ou de conhecimento de si por si (FOUCAULT, 1997, p. 109).

Pensando na questão das *técnicas de si*, a Dança do Ventre pode ser vista como um “código moral” que propõe um modelo de conduta a fim de “modelar” a identidade da mulher. A Dança do Ventre pode ser vista como *técnicas de si* porque visa, com seus “códigos”, com seus “ensinamentos” a constituição do sujeito-mulher conhecedor do seu corpo, das funções do seu corpo, da maternidade, da fertilidade: essência feminina. No discurso da dança, o corpo é trabalhado e visto como um conjunto de ritual proveniente de um ritual sagrado que cuidava do corpo em conjunto com as emoções e idéias de uma dimensão invisível e sagrada. O ventre é cultuado como a força da energia da criação. Discursos que trazemos no capítulo seguinte.

Se considerarmos a linguagem da Dança do Ventre como *técnicas de si* capazes de estabelecer uma comunicação entre o corpo, a alma e o mundo, podemos enxergá-la como *jogos de verdade* que constitui mecanismo regulador destinado a administrar a conduta do sujeito-mulher que passa a gerenciar seu comportamento a partir da relação estabelecida com seu corpo através de uma linguagem específica. Isto porque a Formação Discursiva da

Dança do Ventre estabelece relações de comunicação de *verdades* cristalizadas capazes de “modelar” tais sujeitos.

Segundo Oliveira (2005)

Constituir-se sujeito não é uma escolha livre do indivíduo que, um belo dia, decide ter essa ou aquela identidade. A constituição do sujeito (...) é determinada pelos jogos de verdade, pelas relações de poder e pelas tecnologias do eu, as técnicas de si (OLIVEIRA, 2005, p. 58).

Dessa forma, pensamos o sujeito-mulher relacionando-o às instâncias de sua constituição num contexto sócio-histórico-cultural que envolve a verdade, o poder e a conduta individual. Um contexto histórico em que se insere a figura feminina onde se coloca a beleza como verdade, poder e conduta. Portanto, enxergamos a dançarina da Dança do Ventre como uma mulher que ocupa um lugar na sua função-sujeito e que conforme algumas *verdades* segundo “códigos modelares” de condutas se constitui como sujeito pelo processo de subjetivação foucaultiana que é *uma das possibilidades dadas de organização de uma consciência de si* (FOUCAULT, 2004b, p. 262).

No que diz respeito aos “códigos modelares” que levam a mulher ao processo subjetivação que a configura numa determinada formação discursiva e ideológica, desenvolvemos o item a seguir.

### **1.3. O mito da beleza: o sujeito-mulher**

No que concerne ao papel social, as mulheres vêm abrindo um caminho da liberdade que, de acordo com sua história marcada de repressão, submissão e silêncio, este caminho, jamais trilhado, destruiu convicções, mitos

e “verdades” que eram levados em consideração. No entanto, de todas as conquistas realizadas neste caminho para a liberdade, Naomi Wolf (1992) indaga: *Será que as mulheres se sentem livres?* Segundo a autora, essa falta de liberdade está relacionada à beleza feminina. À medida que as mulheres vencem diferentes barreiras de poder, tidas como inatingíveis, mais se cobra de sua imagem de beleza. Wolf (1992) afirma existir *uma subvida secreta que envenena nossa liberdade: imersa em conceitos de beleza, ela é um escuro filão de ódio a nós mesmas, obsessões com o físico, pânico de envelhecer e pavor de perder o controle* (WOLF, 1992, p. 12). Este obscuro silêncio leva o sujeito-mulher a ser um sujeito consumidor em prol da beleza estipulada pelo social. Isto significa dizer que o mito da beleza feminina faz o sujeito-mulher *cuidar de si* como a sociedade quer. Isto porque as práticas discursivas sedimentam discursos *verdadeiros* que primam pela beleza, colocam a beleza em primeiro plano.

O mito da beleza ao qual Wolf (1992) se refere, impõe e é usado contra a liberdade e evolução da mulher, porque possui leis repressoras tanto quanto as do passado. A mulher, então, como resultado do quadro feminino hoje, liberta-se da domesticidade e prende-se ao mito da beleza que assume o controle social. A ideologia da beleza feminina *se fortaleceu para assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade não conseguem mais realizar* (WOLF, 1992, p. 13). E, por ser submissa a essa ideologia passa a não mais amar a maternidade uma vez que ela, nessa concepção, abala a beleza feminina porque “deforma” o corpo, os seios. A partir daí, com essa “deformidade do corpo” a mulher passou a não gostar da menstruação, da gravidez, da amamentação, distanciando-se,

portanto, de sua feminilidade. Dentro deste “código moral”, a beleza é uma obrigação para as mulheres, um valor ideológico imposto pela sociedade por práticas discursivas na qual todas as mulheres têm de entrar nessa ordem do discurso. Wolf (1992) assegura que

A “beleza” é um sistema monetário semelhante ao padrão ouro. Como qualquer sistema, ele é determinado pela política e, na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino. Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriam (WOLF, 1992, p. 15).

Na realidade não há uma justificativa para o mito da beleza porque ele é cultural, e advém da idéia de poder por isso *ele diz respeito às instituições masculinas e ao poder institucional dos homens. O mito da beleza na realidade sempre determina o comportamento, não a aparência* (WOLF, 1992, p. 17). A instituição social com suas “verdades” “abafou” e “deturpou” a feminilidade o que faz com que o corpo da mulher esteja preso à censura.

Foucault (2004a) nos mostra, em *Vigiar e Punir*, como a disciplinaridade dos corpos tomam uma forma de submissão que orientam o cotidiano. É o que acontece com os mecanismos disciplinares que regulam o mito da beleza que orientam como se deve ser bonito. E isto é feito no cotidiano em toda e qualquer prática discursiva. Na busca da identidade, a sociedade moderna e as suas lutas têm um poder que é exercido sobre a vida cotidiana, isto quer dizer, portanto, que o mito da beleza é uma técnica particular, uma forma de poder que exerce sobre a vida cotidiana da mulher e os discursos que sedimentam isto estão por toda parte globalizando e individualizando sujeitos.

Essa vigilância feminina do corpo belo pode impedir a mulher de ver e preservar a sua feminilidade.

O corpo e o rosto da mulher são censurados e esta prática está associada às imagens e representações figuradas da feminilidade reproduzidas pela sociedade do que é ser “bela”. A beleza, assim, utilizada como comercialização, passa a ser o dote da mulher porque dá status e poder, portanto, o uso do mito é político, social, econômico e ideológico. A mulher moderna é, então, conduzida ao poder do mito da beleza que arruína lentamente o terreno conquistado. Essas imagens internalizadas sobre os valores da beleza que sempre são realizadas por práticas discursivas admitidas como *verdades* para cada época e propagadas, também, através dessas práticas, permitindo uma continuidade dessas *verdades*, podemos considerar alguns exemplos que Penna (1989) nos revela. Segundo a autora, um antigo costume chinês de envolver com ataduras os pés das mulheres produzia a diminuição do tamanho do pé e, conseqüentemente, a deformação. As mulheres mais velhas realizavam esse processo nas meninas e, pelo fato de usarem, desde cedo, as ataduras, seus pés chegavam a medir até 14 X 16 centímetros quando adultas. Essa prática foi considerada importante para o modelo de beleza feminina até aproximadamente 1912 e, por esse motivo, atualmente as orientais ainda se envaidecem de possuírem pés pequenos. Contudo, esse processo de deformar os pés

Representa, simbolicamente, a submissão da mulher frente ao desejo masculino, o ser considerada como objeto em troca do poder de seduzir. Além da beleza dos pés, para os padrões da época, a mulher adquiria um tipo de andar bamboleante, considerado sexualmente mais atraente (PENNA, 1989, p. 37).

Um outro exemplo que Penna (1989) nos traz é o das mutilações sexuais que alteram a integridade feminina como o processo realizado pelas mulheres mais velhas em cima das meninas africanas, denominado de circuncisão feminina, ou seja, a amputação parcial ou total dos órgãos sexuais. Essa prática se inicia, também, na infância e que deve dar-se em todas as mulheres para que não se tornem  *muito excitáveis sexualmente e, assim, garantirem a sua posse e submissão ao homem* (PENNA, 1989, p. 39). Segundo Penna (1989)

O ato se reveste de certos ritos, como uma iniciação, ao qual estão presentes a própria mãe da criança, suas tias e velhas mulheres da aldeia, além da matrona que realiza a excisão. O costume data de 2000 a 2500 anos e sua origem é obscura. A sua justificativa propalada é livrar a mulher de órgãos que a torna parecida com o homem e, também, limitar seu apetite sexual. (...) O seu traço predominante é o sacrifício da dignidade da mulher, para completa submissão ao poder masculino (PENNA, 1989, p. 39-40).

Procurando se identificar com os modelos de beleza, as mulheres pagaram um preço alto pois chegaram a danificar sua saúde e suas funções fisiológicas por causa do valor dado à sua beleza quando foram levadas a usar espartilhos. Para ficarem mais bonitas, se utilizaram do espartilho que provocava uma compressão torácica que atrapalhava o desenvolvimento natural dos órgãos internos que eram brutalmente espremidos e deslocados.

Ao pensarmos os discursos da beleza (como mito) que condicionam modelos de conduta a fim de “modelar” identidades de indivíduos, podemos entendê-las como *técnicas de si* que conduzem, com suas *verdades*, a procedimentos discursivos que visam “modelar” identidades constituindo, assim, indivíduos em sujeito.

## Segundo Oliveira (2005)

Numa sociedade como a nossa, por exemplo, há um conjunto de procedimentos que visam à constituição do sujeito da beleza. Jogos de verdade que promulgam esse sujeito, através das propagandas publicitárias, através de programas de televisão, por exemplo. É preciso ser “belo” para entrar na “ordem do discurso”. Assim, os indivíduos buscarão através de todas as maneiras, se identificarem com esse modelo de beleza, promulgado por esses jogos de verdade. Esses indivíduos buscam reconhecer-se como sujeito da beleza: moldam sua identidade para também se constituírem como sujeito da beleza, havendo, portanto, a sujeição a esses jogos da verdade (OLIVEIRA, 2005, p. 52).

Se pensarmos na figura feminina, sujeito da nossa pesquisa, veremos o quanto à mulher é cobrado o “ser bela”. Os “códigos” são sempre regidos, regulados por práticas discursivas que primam pela beleza, pela juventude, pelo corpo belo, esbelto, seios rijos. Nestes *jogos de verdade* a mulher passa por “pressões” psicológicas que levam a entrar nesta “ordem do discurso”.

Diante desse contexto sócio-cultural-ideológico, a figura feminina vai entrando num processo de sujeição aos “códigos morais” da beleza. E, como seu corpo “deve ser belo” ela vai vigiando-o e procurando mantê-lo na “forma perfeita”. Ao pensar a gravidez como elemento deformador do corpo, a menstruação como incômodo por causa de cólicas e impedimento de certas atividades, a mulher vai se distanciando do que faz a sua feminilidade. “Presas” aos “códigos” da beleza e à vida atribulada que a vida contemporânea lhe colocou, a figura feminina passa a enxergar sua condição feminina segundo uma prática discursiva que prima pela conservação da beleza e da juventude “controlando” a ideologia do corpo perfeito.

Pensar em um sujeito do discurso, é pensar um sujeito inscrito em lugares sociais segundo posições sustentadas por instituições que articulam uma

“sujeição”. Isto significa dizer que o sujeito-mulher é também um sujeito, como outros sujeitos sociais, determinado por formações ideológicas inscritas numa formação discursiva: lugar social que possui um “código moral” – o mito da beleza.

Segundo Lucena e Oliveira (s/d)

No que concerne ao mito da beleza, os discursos “normais” que figuram na sociedade retratam modelos culturais construídos sob o estigma do ser belo é ser magro, jovem, sexy, viril, referências estas capazes de identificar sujeitos. Essa circulação de imagens na sociedade insere-se no processo sócio-histórico de produção de sentidos através de trajetos simbólicos que traduzem visões de mundo reguladoras do cotidiano. Sistemas controlam e vigiam a aparição dos sentidos. Ao ir e vir, o sentido constrói arquivos: conjunto de enunciados possíveis colocados em um campo associativo que possibilita a sua existência e a sua repetição. Ao voltarem, estes enunciados, em novo acontecimento, são transformados no relançar indefinido das interpretações (LUCENA e OLIVEIRA, s/d, p. 3-4 in: <http://www.discurso.ufrgs.br/sead/doc/sentido/lvone.pdf>).

Os discursos que circulam na sociedade fazem a produção e reprodução da circulação dos discursos do mito da beleza. São discursos que constroem identidades porque advêm de *jogos de verdades* historicamente construídos. Discursos estes que produzem efeitos de sentidos que refletem valores sobre o corpo e a beleza: uma ideologia em circulação na sociedade. Práticas discursivas passam a ser mecanismos sutis que regulam condutas e conduzem identidades.

O sujeito para Foucault é produto das práticas discursivas e das interferências do poder. Segundo Gregolin (2004), Foucault enxerga

Os enunciados efetivamente produzidos, em sua irrupção de acontecimento, a fim de compreender as condições que

possibilitaram a sua emergência em um certo momento histórico (GREGOLIN, 2004, p. 76).

Portanto, nosso sujeito-mulher, aqui estudado, é produto de práticas discursivas advindas de enunciados efetivamente produzidos em um momento histórico. O que significa dizer que os discursos que estão da Formação Discursiva da linguagem artística da Dança do Ventre são acontecimentos em erupção que fazem um “novo” dizer sobre o corpo, sobre o “culto” ao ventre, sobre a relação que a fêmea deve ter com a linguagem do seu corpo “obedecendo” aos valores sócio-históricos promulgados pelo discurso primeiro advindo da cultura oriental: uma ideologia repassada pelo grupo a que se vincula nosso sujeito-objeto.

Em se tratando da mulher, discursos são veiculados institucionalmente produzindo efeitos de sentidos que regulam o “código moral” do mito da beleza. Engravidar, portanto, passa a ser, para algumas mulheres, sinônimo de deformação do corpo porque engorda, prejudica as formas, deforma os seios, etc., a menstruação passa a ser vista como incômodo e impedimento de outras atividades. Diante dessa formação social/formação ideológica/formação discursiva surge um sujeito-mulher distante de sua feminilidade. Seu corpo é parte integrante dessa busca de beleza e *técnicas de si* são relacionadas a essa busca.

A sociedade produz modelos a serem seguidos por práticas discursivas, modelos estes que funcionam como *verdades*, padrões, estereótipos. Estes “determinam” normas que funcionam como *jogos de verdades* que, segundo Foucault, são discursos do poder aos quais o sujeito é “obrigado” a se ajustar para entrar nessa “ordem do discurso”. A esse respeito, Wolf (1992) certifica

que o mito da beleza combateu as novas liberdades das mulheres transpondo diretamente para o nosso corpo e o nosso rosto os limites sociais impostos à vida da mulher (WOLF, 1992, p. 360).

Portanto, a figura feminina (não eliminando a masculina) precisa ser/estar sempre nos padrões do belo para se constituir sujeito desse dizer, uma vez que o discurso da beleza é constitutivo do sujeito da atualidade. Estar com seu corpo sempre “em forma” – sem barriga, seios rijos, pernas bem torneadas, quadris largos, cintura fina, jovem, pele limpa, etc. – é obrigação do sujeito atual e, para manter esta “forma” todo um conjunto de procedimentos e práticas transita na sociedade por práticas discursivas que difundem nos mais variados veículos de comunicação. São *jogos de verdades* que circulam nas mais variadas tipologias textuais forjando subjetividades: divulgam discursivamente tais padrões conduzindo condutas de sujeitos. Ao buscar, a mulher, reconhecer-se como sujeito da beleza, moldando sua identidade para se constituir como tal, sujeita-se a tais discursos e a tais práticas estabelecidas afastando-se do seu corpo e das funções preliminares do seu aparelho reprodutor.

Ao entrar nessa “ordem do discurso” afasta-se também de sua essência feminina uma vez que passa a enxergar a gravidez como responsável pela deformação do corpo, a menstruação como incômodo desagradável e não como feminilidade. A mulher na sua função sujeito apropria-se desses discursos que circulam na sociedade e faz deles suas *verdades* porque são *verdades* construídas pelo poder de determinar o que é belo, o que “deforma”, o que é bom, o que é ruim.

Ao pensarmos a relação estabelecida entre corpo/alma através da linguagem da Dança do Ventre, uma outra formação discursiva é

institucionalizada por práticas discursivas que constituem outros efeitos de sentido. Os sentidos do corpo vêm a partir de uma outra visão: há uma relação do corpo com os estados da alma. Entendendo que o poder constrói *verdades* que circulam na sociedade e que os sujeitos buscam essas *verdades* através das práticas discursivas para viver conforme tais normas, há que pensarmos numa outra prática discursiva que entende o corpo feminino como repositório do sagrado, da fertilidade, da reprodução da vida e da espécie: *verdades* apregoadas pela formação discursiva de uma ala da Dança do Ventre adepta de uma formação ideológica que vê a beleza da mulher na sua relação com o seu corpo, valorizando-o como sagrado, como responsável pela reprodução da espécie humana, uma ideologia que se sedimenta na cultura oriental de base. É dentro desse contexto de relações entre a dança e sua linguagem específica que construímos o capítulo seguinte.

## II – DANÇA, MOVIMENTO E SENTIDO

*O que aconteceria se, em vez de apenas construirmos nossa vida, tivéssemos a loucura ou a sabedoria de dançá-la?*

Roger Garaudy

A especificidade da AD é vista como uma forma de reflexão sobre a linguagem que trabalha com “sistemas” de dispersão e com a determinação histórica dos processos de significação. Para a AD, a linguagem é produzida em condições determinadas a partir do pressuposto de que o discurso é visto como um processo determinado pela estrutura histórico-social que o constitui. Como já foi dito, a formação discursiva é o lugar onde se constitui sentidos a partir das diferentes formações ideológicas. É dentro dessa perspectiva que o sujeito e o sentido estão interligados. Através do movimento dos sentidos e dos posicionamentos dos sujeitos, os sentidos se formam e se renovam a partir do discurso, da história e da memória, procedidos de interpretações advindas da memória do sujeito social que se identifica com uma determinada Formação Discursiva e Formação Ideológica.

É o que acontece com a dança que em cada etapa da história humana procura estabelecer um movimento dos sentidos entre a “nova natureza” e o “novo homem”. Esta é a importância da dança trazida aqui: seus sentidos foram movidos em cada momento de ruptura da história. Esses sentidos, ditos em lugares distintos, são recuperados e, portanto, re-significados em seus deslocamentos através da memória discursiva. É caminhando pela história da dança que chegaremos às suas re-significações. Tentamos traçar esses caminhos no item que se segue.

## 2.1. Na trilha dos conceitos

Entendendo que cultura é tudo aquilo que caracteriza um povo e sua diversidade como o que expressa possibilidades de vida social organizada, podemos dizer que a dança é um aspecto da cultura de uma população humana. Ao enxergar a dança como um aspecto de uma realidade social, como parte do seu conhecimento, a maneira como ela existe na vida social, seus significados dentro da história de uma comunidade, sua simbolização dentro da sociedade, podemos recuperar traços identitários de um povo, de um grupo, de aspectos específicos de agrupamentos. Entendendo cultura como uma teia significativa com suas análises onde o homem, enquanto animal social está inserido, ela deve ser vista como uma ciência interpretativa à procura do significado (GEERTZ, 1989). Para compreender esta ciência (cultura) devemos olhar para os seus praticantes, e, no que tange à dança é necessário compreendê-la como: *estrutura de significados socialmente estabelecidos* (GEERTZ, 1989, p. 09) – o que nos trará, no percurso da história, significados atrelados a teias significativas. Os caminhos da dança, aqui percorridos, procuram assegurar sentidos sócio-históricos que trarão traços identitários de grupos sociais cuja linguagem se expressa por movimentos corporais.

Há, até os dias de hoje, uma dificuldade de se encontrar uma definição abrangente sobre a dança por ser o seu número de definições quase infinito. Ao longo dos tempos foram atribuídas inúmeras conceituações a respeito da dança embora, em muitas dessas, o entendimento e a compreensão da dança

possuem características similares no qual o movimento revela-se como elemento chave comum entre as variadas definições.

Nesse contexto, no tangente à definição do que vem a ser dança, podemos dizer que, essencialmente dança é movimento e gesto. Porém, não são quaisquer movimentos e gestos que constituem a dança. Certamente que existem características que definem sua essência. Segundo Mendes (1987), o homem primitivo era consciente de que seus movimentos e gestos só obteriam um efeito “mágico” se *executados dentro de certas regras e medidas, não necessariamente regulares ou aparentes, mas que o tornavam um conjunto homogêneo e fluente no tempo* (MENDES, 1987, p. 5). Para Garaudy (1980) o gesto é material básico da dança pois *viver é movimentar-se. A dança é uma forma condensada e estilizada da vida* (GARAUDY, 1980, p. 122).

Um fator indispensável para que a dança se configure como tal é o ritmo, ou seja, tendo sua duração no tempo dividida em determinados intervalos. Portanto, o ritmo, sendo interno ou externo e marcado de variadas formas, ao som, ou não, de música, é o que dá origem à dança. Logo, dança determina-se como uma ação corporal que se desdobra no espaço e num tempo determinado, do qual o ritmo é sua concretização.

Muitos estudiosos afirmam que possivelmente o homem teria criado com o próprio corpo modelos rítmicos de movimentos antes mesmo de expressar-se através da palavra. De acordo com Mendes (1989), a dança é considerada *como um elemento de organização social dos povos primitivos, responsável pela sociabilização dos homens, uma expressão da cultura humana* (MENDES, 1989, p. 6). Já para Garaudy sempre foi a matriz da cultura e o ápice de expressão de vida *em todas as épocas e em todos os povos (...) a dança*

*esteve enraizada em todas as experiências vitais das sociedades e dos indivíduos: as do amor e da morte, das guerras e das religiões* (GARAUDY, 1980, p. 27) porque o homem utiliza-se da dança para “falar” sobre o que o emociona, para exprimir as transcendências dos acontecimentos da vida cotidiana. É dentro dessa perspectiva que ele considera a dança como uma relação ativa entre o homem e a natureza, como um modo total de viver o mundo, a dança, então, é conhecimento, arte e religião porque exprime a harmonia e o poder transcendente de uma civilização e, no entanto

A dança, como toda arte, é comunicação do êxtase. É uma pedagogia do entusiasmo, no sentido original da palavra: sentimento da presença de Deus e participação no ser de Deus. Certamente é nisso que está a “graça” da dança. A “graça” no sentido ao mesmo tempo estático e religioso do termo: presença do espírito na carne (GARAUDY, 1980, p. 24).

Dentro do contexto em que a dança é uma seqüência de movimentos corporais realizados de forma ritmada, Wedgewood (apud MENDES, 1989, p. 6) afirma que a dança é *um fenômeno rítmico de alguma ou todas as partes do corpo para expressar emoções ou idéias, segundo um esquema individual ou coletivo.*

Garaudy (1980) considera que a dança *não é apenas uma arte, mas um modo de viver.* Para ele a dança foi em todos os tempos e para todos os povos *a expressão, através de movimentos do corpo organizados em seqüências significativas, de experiências que transcendem o poder das palavras e da mímica. A dança é um modo de existir* (GARAUDY, 1980, p. 13).

Até hoje é muito questionado o estudo da dança da época da pré-história porque é um período que se estende de forma significativa. Grandes

quantidades de documentos do período pré-histórico estão dispersos pelo mundo: verificam-se através de pinturas, rochas, vasos e pertences domésticos que retratavam significativamente a presença da dança na história da civilização. Estas evidências são indícios de que a dança acompanha o homem desde os tempos mais remotos. Bourcier (2001) assevera que o primeiro registro que alega um humano em ação de dança tem 14000 anos. O autor certifica que

O período histórico começa apenas cerca de oito séculos antes de nossa era. Além disso, esses períodos cobrem culturas bem diferentes: a madaleniana, a primeira onde encontramos documentos orquésticos, vai de 12000 a 8000 anos antes de nossa era; a neolítica, cujas áreas são muito dispersas, se estende de 8000 a.C. a 5000 ou 2000 a.C., conforme as regiões; é sucedida pela idade do bronze, por um milênio e meio, antecedente à idade do ferro, que alcança a época histórica a partir da qual começamos a dispor de documentos escritos (BOURCIER, 2001, p. 2).

No período paleolítico o homem é um predador que vive da caça, da colheita e da pesca e, naturalmente, as danças fazem alusões aos animais pois o homem pré-histórico os cultuava trazendo, assim, a idéia de uma dança religiosa. Bourcier (2001) constrói um arcabouço que vislumbra os quatro documentos que caracterizam a época paleolítica, sendo três exatamente da cultura madaleniana como uma figura na gruta de Gabillou; um semicírculo de ossos na gruta de Mas-d' Azil; uma figura gravada na gruta de Addaura e uma outra figura encontrada na gruta de Trois-Frères, cujo documento o autor não considera como evidente.

A figura numa parede da gruta de Gabillou (perto de Mussidan, na Dordonha) foi gravada 12000 anos antes de nossa era e representa o ancestral dos dançarinos

A silhueta gravada de um personagem, visto de perfil, de cerca de trinta centímetros de altura. A cabeça e o corpo estão cobertos por pele de bisão. As pernas, sem qualquer dúvida humana, indicam uma espécie de salto no lugar. O ângulo do torso com as pernas é de vinte e cinco a trinta graus (BOURCIER, 2001, p. 5).

O documento encontrado na gruta de Trois-Frères de 10000 a.C., próxima de Montesquiou-Avantès (Ariège), é uma figura cujo corpo do personagem encontra-se inclinado e marca um movimento de giro do corpo sobre si mesmo. As vestimentas são elaboradas, compostas de máscara e pele de animal, no qual Bourcier afirma ser um traje proposital, e portanto cerimonial, caracterizando a dança como ritual.

No semicírculo de ossos de Saint-Germain datado de 10000 a.C., da época madaleniana, encontrado na gruta de Mas-d'Azil, é gravado a silhueta de um homem na qual a cabeça está coberta também por uma máscara. Enquanto que no período mesolítico, 8000 a.C., é encontrada uma roda de nove personagens gravada na gruta de Addaura, perto de Palermo (Sicília): a mais antiga representação da dança de grupo. Bourcier (2001) certifica, então, que, partindo desses documentos, a dança nos períodos paleolítico e mesolítico está relacionada *a um ato cerimonial que coloca os executantes num estado fora do normal. O estado de despersonalização que parece ser procurado é favorecido pelo uso de máscaras de animais que, obrigatoriamente, fazem parte do rito* (BOURCIER, 2001, p. 9).

A partir do período neolítico o homem transforma-se em produtor porque encontra na atividade agrícola e na criação de animais formas de como dispor de reservas de alimentos, ou seja, o homem, agora, não é mais um predador. Por conta disso, a população aumenta e os homens passam a se organizar em

grupos maiores, cada um com sua personalidade, divindades próprias e animal simbólico, um totem. Cada grupo terá suas danças próprias e, a partir de então, Bourcier (2001) caracteriza esse período de *erosão do sagrado* por haver uma identificação da dança como rituais dirigidos à divindade protetora do lugar, isto é, danças totêmicas. Por ser a dança compreendida agora como um ritual cívico por estar integrada à vida da cidade, passa-se a uma liturgia. Para Bourcier (2001) o período que abrange a dança nos antigos impérios do Oriente Médio é sem evidências e que os documentos a partir do segundo milênio antes de Cristo são pouco levados em consideração enquanto que no Egito, no decorrer de sua longa história – do neolítico até pouco antes de nossa era – a dança foi abundantemente praticada como sagrada, depois litúrgica e de recreação

Os arqueólogos encontraram no alto Egito pinturas rupestres da época neolítica (...). Com destaque para a que representaria uma roda em torno de um personagem mascarado e outra representando uma roda de mulheres que se dão as mãos (BOURCIER, 2001, p. 14).

A dança entre os hebreus foi a única a não ter sido transformada em arte, no entanto, era praticada num contexto religioso (Bourcier, 2001). Na civilização grega a dança esteve presente por toda parte: ritos religiosos, cerimônias cívicas, festas, educação das crianças, treinamento militar e na vida cotidiana. Através da cultura grega a dança evoluiu em função das transformações da cultura e do contexto sócio-político, bem como teve um papel importante por fazer parte da liturgia oficial; da educação e da vida particular. Bourcier (2001) certifica que a dança grega nasceu em Creta e afirma que

Todas as narrativas lendárias gregas situam em Creta a origem de suas danças e de sua arte lírica: foi na “ilha ascendente”, segundo o qualificativo de Homero, que os deuses ensinaram a dança aos mortais, para que estes “os honrassem e se alegrassem”; lá foram reunidos os primeiros “Tiasas” (grupos de celebrantes) em honra de Dionísio; lá foram compostos os primeiros ditirambos (termo cuja origem parece bem pré-helênica); lá nasceu o *choros* trágico e a própria tragédia (BOURCIER, 2001, p. 20).

Para o povo grego a dança era vista como forma de expressão espiritual, de essência religiosa; um dom dos imortais e um meio de comunicação com eles. Acreditavam no poder das danças mágicas e o politeísmo dos gregos possibilitava grandes números de oportunidades para dançar em honra aos seus deuses. Nas cerimônias e cultos a dança tinha um papel muito importante: era por meio dela que o corpo e o espírito permaneciam interligados, pois acreditavam que o corpo também era um meio para se alcançar o equilíbrio mental, o conhecimento e a sabedoria. Sócrates considerava que a dança forma o cidadão completo e *é um exercício que dá “proporções corretas ao corpo”*. *É fonte de boa saúde (...). A educação concederá portanto muito espaço à dança* (BOURCIER, 2001, p. 22-23). Estas concepções sobre a dança tornavam suas *verdades* sobre a relação entre o corpo e o espírito.

A dança mais antiga da Grécia é conhecida como dança dionisíaca, relativa ao deus Dionísio, em que sua evolução explica a própria evolução de toda a dança e de toda a cultura grega. Há uma dualidade na natureza de Dionísio: ora aparece como o deus da fertilidade-fecundidade ora como o deus do entusiasmo, embriaguez, transe e êxtase. A dança dionisíaca inicialmente sagrada se tornou uma cerimônia litúrgica, depois cerimônia civil e

conseqüentemente teatral até dispersar-se na dança de diversão enquanto que o ditirambo – hino cantado e dançado em homenagem ao deus Dionísio – considerado como originário da tragédia grega, diluiu-se por volta do século VI.

A dança entre os Etruscos foi muito influenciada pela cultura grega e a maioria dos documentos apresenta danças dionisiacas. Para Mendes (1987) a dança em Roma chegou ao seu grau de decadência mais baixo devido à falta de prestígio dada à dança pelos romanos. Do ponto de vista de Bourcier (2001), em Roma a dança se destacou em três períodos na longa história dos romanos: Reis; República e Império. Durante os Reis, a princípio, foram inseridas danças de origem agrária, já que Roma estava sob o domínio dos etruscos, embora o sentido autêntico já se havia perdido. No período da República as danças passaram a ser apenas um entretenimento pois as origens religiosas das danças foram esquecidas. Durante o Império, a dança prevaleceu nos jogos de circo e a pantomima<sup>5</sup> dançada tornou-se incompleta por ter, a mímica, assumido maior prestígio do que o movimento da dança.

A dança, portanto, havia sido banida pelas preferências do público romano e acabou se desgastando. É dentro desse contexto que Garaudy defende que, após o avanço da arte grega, os romanos não apreciaram a estética e

Degradaram a dança como fizeram com a poesia, a escultura e a filosofia. Na Roma cosmopolita da época do Baixo Império (...) as artes se tornaram cada vez mais grosseiras, sendo representadas pela violência sádica do circo e a obscenidade da pantomima. A dança foi, assim, envolvida na corrupção do modo de vida romano (GARAUDY, 1980, p. 27-28).

---

<sup>5</sup> Mímica, peça em que os atores se manifestam só por gestos, expressões corporais ou fisionômicas, prescindindo da palavra e da música.

Assim, durante esse período, depois de ter colaborado para o desenvolvimento do teatro, a dança sofreu uma longa fase de obscurecimento que só acabara com as inquietações que o Renascimento trouxe. Com o dualismo corpo/espírito – em que o homem, através da dança, preservava um diálogo de fusão entre o corpo e a alma para manter a harmonia e a consciência de seu corpo e de seu espírito – desenvolvido intensamente pelos gregos, o cristianismo desfigurou toda essa sabedoria que, contaminada pelo pensamento bíblico, levou a Igreja a opor o espírito aos sentidos e a desprezar o corpo, como vimos no Capítulo I. Neste indício duvidoso a respeito do corpo, a dança perdeu o seu vigor e a partir do século IV foi “condenada” pelos imperadores cristãos. A Igreja opôs-se às danças populares por possuir teor pagão ligado às antigas religiões. No entanto, a dança foi importante para o simbolismo cristão pois acompanhava os salmos, fazendo parte da liturgia. A partir do século XII, graças às censuras da Igreja, a dança foi banida, não sendo, assim, integrada à liturgia.

A Idade Média realizou uma ruptura na evolução da dança e que, antes considerada comum nas culturas anteriores como sagrada e ritual, passa a ser apenas um divertimento e sua “evolução” persiste apenas nesse contexto. Isto fará com que a dança se torne espetáculo – forma da qual o ocidente desenvolverá mais adiante.

Ao longo da Idade Média, até o século XII, praticavam-se as danças de roda fechada ou aberta na qual, possuía o nome de carola; as danças ditas “macabras”, época de temor da fome, da guerra e da peste, e que, mesmo marginalizados e perseguidos, equilibristas, acrobatas e dançarinos não deixaram a dança morrer.

A partir da Renascença as repreensões religiosas se atenuam, as danças populares se engrandeceram e, então,

imitadas pelos nobres, como forma de divertimento, e, depuradas pelos mestres-de-baile, acrescidas de características até pessoais e adaptadas, transformaram-se, finalmente, em danças da corte (...) (MENDES, 1987, p. 19).

As danças populares deram origem às danças medievais e renascentistas que, mais tarde, desenvolveram-se como danças de corte. Por outro lado, as danças populares tornaram-se mais refinadas por causa da influência dos nobres. O Renascimento trouxe uma nova concepção de mundo, um descobrimento do mundo e do homem, e, em meados do século XV, com as mudanças que ocorriam na sociedade, a dança passa a ter um caráter mais disciplinar e organizado por ser dançada, agora, num salão. O pensamento renascentista definiu a dança pois

Procurava o conhecimento racional das coisas e dos homens, como algo perfeitamente caracterizado, capaz de associar-se, na sua integridade, a outros elementos (...) para completar o processo de criação de um produto: o espetáculo, o *balletto*, gênero ainda não definido inteiramente, misto de música, canto, mimos, e até equitação (...). E, graças à ordenação e codificação dos movimento da dança, já era possível estudar separadamente os seus passos (...) (MENDES, 1987, p. 23).

Para Garaudy (1980) as artes se tornaram símbolo de riqueza e poder pois, no século XV, na Itália, o balé surgiu da corte e dos entretenimentos da nobreza. Enquanto que na França a dança juntou-se à ópera e, na Inglaterra, desenvolveu-se com o teatro elisabetano. A codificação da dança levou-a ao academicismo e fez com que a arte se separasse de sua expressão. Garaudy

(1980) acredita que do século XVII até os nossos dias a dança clássica perdurou apenas porque houve pessoas que quiseram devolver à dança seu significado humano se utilizando da técnica para expressar as experiências grandiosas da humanidade. Com a Revolução Francesa e a emigração do balé clássico para a Rússia, a dança transformou-se mais uma vez: a nova classe dominante burguesa reteve a dança não permitindo a popularidade desta arte. Dessa forma, o autor questiona a transformação que a dança adquiriu no início do século XX como

Arte decorativa, desumanizada como uma rainha fútil e bonita, embalsamada no seu caixão de vidro. Com seu sorriso congelado, seus gestos imutáveis (...), ela estava na situação da Bela Adormecida, dormindo há cem anos enquanto o mundo mudava vertiginosamente ao seu redor (GARAUDY, 1980, p. 41).

A partir daí, quando a história corria rumo a uma agitação significativa do final do século XIX e início do século XX na qual as convicções eram questionadas, as artes procuraram um novo modo para expressar-se diante das necessidades e pensamentos desta nova etapa. A dança moderna seguiu o mesmo caminho de todas as outras artes: o caminho da negação ao academicismo do balé clássico, procurando uma nova referência da arte com a vida real.

É necessário definir o contexto histórico em que a dança moderna estava inserida para que possamos compreender significativamente os motivos que lhe deram origem. As criações artísticas traduziam cada vez mais a representação da vida que se desdobrava num inédito meio físico e social, um mundo transformado pela ciência e pela técnica. No entanto, desde o início do século XX, o homem vivera num mundo de máquinas em que a mecanização

da vida moderna não poderia fugir dessa realidade. É dentro desse contexto que a dança, com o intuito de “humanizar” a vida, parte para uma inversão da sua própria história desde o Renascimento, ou seja, *em vez de fazer os movimentos partirem de fora, dirigidos por uma “etiqueta” senhorial, um protocolo ou um código convencional estabelecido de um modo definitivo, como o balé clássico tinha aceito* (GARAUDY, 1980, p. 48) pretendia reinventar, enfrentando as metamorfoses atuais para criar uma nova organização da vida humana e, para isso, fundamentou-se nas formas dos movimentos do corpo partindo de dentro, como expressão de um significado interno. A nova concepção de *retomar a relação do homem com seu corpo e de seu corpo com o mundo* (GARAUDY, 1980, p. 52) fazendo do corpo inteiro um instrumento de expressão, devolveu à dança sua função essencial: *desenvolver uma atividade que não é outra senão a própria vida, porém mais intensa, mais despojada, mais significativa* (GARAUDY, 1980, p. 52).

É seguindo nessa trilha de pensamentos entre as *verdades* e os *jogos de verdades* que a dança ocupa seu lugar conforme cada rede significativa de cada contexto sócio-histórico-cultural. Entendendo que a dança recuperou, na sua história, sua função essencial *como vida* ou como instrumento de expressão é que traçamos o item a seguir.

## **2.2 – Os sentidos do corpo na dança**

A Análise do Discurso baseia-se na concepção de linguagem como forma de ação e prática social tendo o objetivo de interpretar e explicar a interação humana através da linguagem. A partir dessa perspectiva trazida, aqui, como

prática social de linguagem não-verbal – a dança como forma de falar sobre o corpo – procuramos entender como, dentro de suas particularidades históricas, a dança nas suas mais diversas modalidades pensou o corpo.

Considerando a dança como manifestação artística do corpo humano em movimento faz-se necessário abordar, portanto, os sentidos do corpo na dança. Como vimos, a dança possui definições relacionadas a inúmeros enfoques que compreende o movimento do corpo humano como expressão, sentimentos, transcendência, símbolos, ritmo, ligação com os deuses e com a natureza, relação com os outros e consigo, educação, comunicação, arte. E, é seguindo esses sentidos, que o movimento existe como base da definição do que vem a ser dança. Neves (apud RANGEL, 2002) traz essa noção certificando que *dança com certeza é movimento; mas movimento não é necessariamente dança. A dança difere do movimento cotidiano por uma transposição a um nível mais “poético” de ações corporais* (RANGEL, 2002, p. 22).

Os movimentos e gestos corporais executados no cotidiano possuem objetivos práticos mas esses movimentos, quando situados no universo da dança, assumem outros significados. O fato dos movimentos e gestos transformados em dança obterem uma propriedade singular fazem dos gestos corporais uma especificidade da dança porque o espaço, o tempo, o ritmo e o modo dinâmico de movimentação do corpo requerem condutas e posturas diversas para que os movimentos ditos usuais transformem-se em dança.

Portanto, o movimento corporal na dança diferencia-se pela sua natureza expressiva. Para Dantas (1999) é a forma como se movimenta que faz com que o movimento transforme-se em dança e se torne uma forma significativa porque, para ela, o gesto transmite idéias de emoção e

O movimento em dança postula sua inutilidade e sua plenitude, pois ele não existe para cumprir um outro fim que não o de ser exclusivamente movimento, e por isso, realizar a dança. Movimentos e gestos em dança permitem formular impressões, conceber e representar experiências, projetar valores, sentidos e significados, revelar sentimentos, sensações e emoções (DANTAS, 1999, p. 17).

É, dentro desse contexto, que a autora considera que *a dança é o corpo transfigurando-se em formas* (DANTAS, 1999, p. 15) porque acredita que a dança é parte do universo da arte e apropria-se do corpo. Trazida como arte inscrita no corpo a dança faz parte da realidade do corpo pois é nele que se estrutura veiculando a libertação do corpo moldando-o e transformando-o porque ele é o centro do qual partem e para o qual convergem os movimentos. O movimento é a matéria-prima da dança logo a dança, quando se manifesta no corpo, transforma, multiplica e diversifica esse corpo que dança. O corpo é sempre construído

Está sendo constantemente criado/estruturado/construído; destruído/desestruturado/desconstruído; recriado/reconstruído/reestruturado de acordo com valores, padrões, ideologias, perspectivas, estáticas e políticas, coletivas ou individuais. Um corpo dançante é igualmente um corpo em permanente construção. É um corpo onde os movimentos são possíveis a partir do que se informa e do que se oferece a este corpo (DANTAS, 1999, p. 32).

O movimento adquire sentido buscando-o no corpo na medida em que a dança se concretiza a partir dos movimentos do corpo. Estabelecer que o movimento é a ação fundadora do corpo é afirmar que o movimento ocupa e transfigura o corpo e que este corpo dançante está incessantemente alcançando novos hábitos, novos saberes que trazem novas significações.

Dentro dessa concepção, Dantas (1999) traz a dança como uma impressão do movimento no corpo, sendo assim uma experiência do corpo em movimento porque considera o corpo como lugar de manifestação das sensações e, para a autora, *importa, (...) a sensação que vem do corpo e (...) a que deriva dos movimentos do corpo. Se as sensações pertencem a determinados campos, a do movimento pertence ao campo motor e faz da percepção do movimento um sentido* (DANTAS, 1999, p. 111).

A linguagem corporal deve ser entendida como práticas de linguagem sociais e materiais significativas nas quais os sentidos adquirem importância e, dessa forma, Béjart (in Garaudy, 1980) considera a dança como união do homem com o outro, um ritual sagrado e social no qual encontramos a significação incluída na origem das atividades humanas. E, como o homem busca a comunicação, para o autor, esta surge da *necessidade de dizer o indizível, de conhecer o desconhecido, de estar em relação com o outro* (Béjart in Garaudy, 1980, p. 8). Assim, a dança é uma atividade humana na qual o homem se descobre inteiramente empenhado com o corpo e o espírito, fazendo da dança uma forma de meditação, um meio de conhecimento introspectivo e do universo exterior a ele.

Direcionando uma observação mais específica sobre como se pensava o corpo dentro da história da dança podemos considerar que, na dança moderna, procuraram-se métodos que dessem ao corpo modos de expressar e suportar novas práticas de vida numa nova e transtornada época da história. Garaudy (1980) afirma que os pioneiros da dança moderna recorreram às suas tendências exclusivamente para o corpo e, nesse sentido, auxiliaram a devolver a identidade ao homem por ter reconduzido o sentimento do corpo

Como fonte de sua dependência e de sua potência, como receptáculo do mundo real pelos sentidos e como projeção do mundo possível pela ação, e foi por aí que começou, e que devia começar, a reconquista das dimensões perdidas: erotizar nosso relacionamento total com o mundo e dar um estilo aos movimentos do nosso corpo e à nossa vida, despertando em nós o desejo de expressar todo o nosso ser exprimindo o mundo (GARAUDY, 1980, p. 52).

Dessa forma, o autor acredita que a dança somente redescobre seu verdadeiro sentido *quando é a expressão, ou a esperança, de uma vida coletiva, como de fato foi, há milênios, nas sociedades não-ocidentais* (GARAUDY, 1980, p. 52).

Isadora Duncan, uma das pioneiras da dança moderna, traz, para a história da dança, contribuições relevantes para que se desenvolvesse a dança moderna. Ela trouxe uma nova concepção da dança e da vida e, para isso, quebrou as convenções que esmagavam a dança daquela época. Sua compreensão da dança era a de uma expressão da liberdade mas não só a libertação pessoal como também a libertação dos costumes opressivos da época. Ela entendia a dança como uma religião que revelava a beleza e a pureza do corpo através da expressão e movimentos corporais cujo corpo traduzia a alma em que a maior função da dança seria fazer com que o homem concebesse uma noção mais elevada de si mesmo. Delsarte também trouxe grandes contribuições para a dança pois dedicou sua vida a observar os princípios que regem o uso do corpo como meio de expressão. Outros grandes precursores foram Ruth Saint-Denis e Ted Shawn que, com a escola *Denishawn*, formaram os principais criadores da dança moderna bem como trouxeram contribuições fundamentais. Segundo Garaudy (1980), Ted Shawn

concebia a dança como a mais elevada expressão de um indivíduo e defendia a hipótese de que a dança deveria fazer parte da educação por ser a raiz de uma cultura.

A partir do momento que o corpo passou a ser explorado para expressar emoções por meio dos movimentos corporais, o sentido da dança mudou intensamente. E isso fez com que o caminho se abrisse para que a dança moderna desabrochasse trazendo novos rumos para a história da dança. Martha Graham foi uma das que trilhou esse caminho que agora se abra. Seu ponto de vista sobre a dança é de uma libertação da vida pelo movimento bem como, para se chegar a uma expressividade plena, a técnica deveria treinar o corpo para reagir às exigências do espírito. Acreditava que a dança nada mais era do que o símbolo da vida (GARAUDY, 1980).

Mary Wigman e Laban também contribuíram para que a dança moderna se construísse. Wigman defendia a hipótese de que os movimentos e formas na dança procedessem dos gestos cotidianos dos indivíduos. Um de seus interesses era dar forma ao caos – momento em que estava inserida – por ter sido, a sua dança, originada da Primeira Guerra Mundial e abalada pela Segunda Guerra (GARAUDY, 1980). Assim como Mary Wigman, Laban (1978) tinha o objetivo de representar as emoções por meio dos movimentos do corpo, no entanto, para ele, o movimento é a expressão exterior de um sentimento interior: *a ação externa está subordinada à sensação interna* (LABAN, 1978, p. 22). Ele considera que o trabalho e a dança têm um ponto em comum porque são esforços rítmicos e *realizam movimentos pelos quais o homem não se contenta em reproduzir a vida quotidiana, mas produz uma vida mais elevada,*

*transformando ao mesmo tempo o mundo e o homem que transforma o mundo* (GARAUDY, 1980, p. 116).

Laban (1978) concebe como base da dança os movimentos do trabalho bem como os movimentos da dança são estimulantes para o homem no trabalho. Dessa forma ele analisou as relações do corpo humano com o espaço e, para tal, julgava a dança *como a poesia das ações corporais no espaço* e seu significado essencial *é verbalmente inexprimível* (LABAN, 1978, p. 52-53).

Já para Doris Humphrey, o que mais importava era a relação do homem com o mundo e, seus princípios, na história da dança, estavam pautados na idéia de que a dança deve “dizer” algo pois o movimento deve ter motivação. O homem deve instruir-se do mundo em que está inserido e tomar conhecimento de sua cultura e da civilização da qual faz parte: entender o conflito entre o homem e seu meio (GARAUDY, 1980).

Diante de uma mudança de valores, após a Segunda Guerra Mundial, surge uma negação da dança moderna que se completa durante os anos 50 e 60, da qual novos criadores como Cunningham e Alwin Nikolaïs modificam, mais uma vez, as tentativas de resposta às questões da época. Dentro dessa atmosfera, Garaudy (1980) afirma surgir, dessa forma

Uma espécie de dialética da história da dança de nossa época. A dança moderna, no começo do século, é a primeira negação do balé clássico. Em meados do século aparece a negação da negação (GARAUDY, 1980, p. 137).

Conforme Garaudy (1980), Cunningham certifica que a dança se origina do movimento e não do sentimento e rejeita a concepção dramática da dança. Seu conceito de dança apresentava, nesse momento, a característica

elementar da “nova dança” – o movimento em si como matéria da dança e o espaço é completamente descentrado. Essa “nova dança” mantinha, agora, uma relação próxima com o novo teatro, com o novo romance, com o novo cinema e da *pop art*. É, então que a dança cai na abstração por não se procurar mais a expressão, passa-se a improvisar e há um despojamento total: era o surgimento de uma nova partida na história. Esse período, para Garaudy (1980), é visto como condenado a vagar na solidão, pois

Uma sociedade doente inevitavelmente deixa sua marca sobre as artes sob forma de falta de perspectivas. A rejeição do passado foi violenta. Recusando-se os fins da arte anterior, rejeitavam-se também as técnicas e, não se encontrando de imediato outras novas, ficou-se totalmente sem técnica: o teatro caiu no happening, a pintura nos rabiscos e a dança na histeria (GARAUDY, 1980, p. 157).

É chegada a hora, mais uma vez, da criação de um novo homem e de uma nova arte: um outro renascimento. Criadores da arte visam, agora, o futuro e, nesse ponto de vista, Maurice Béjart, volta-se para a dança prospectiva (GARAUDY, 1980). Sob o olhar da dança prospectiva que se empenha em comunicar a criação do futuro – da dança e do homem – e integrar as criações do passado, Béjart não se limita a nenhum estilo – clássico nem moderno – e coage o avanço da dança na mesma direção dos acontecimentos ou até adianta-se a eles. Desse modo, a dança é a representação e a idealização de um mundo em progresso.

De acordo com Garaudy (1980), Béjart devolveu à dança o seu papel social porque seu objetivo era o de tornar cada homem um ser mais consciente, mais responsável, estimulado para a revolta e, para isso, utilizava-se do poder do choque. O choque obriga o homem a se questionar, participar

do que está acontecendo, viver o drama da sociedade, exaltando esse homem para o futuro e isso entregaria à dança sua missão de arte popular: retomaria seu lugar como expressão da vida e da cultura.

É dentro dessa perspectiva que Garaudy (1980) traz a concepção de dança não como jogo, mas como *revelação do homem para o homem pela sugestão do que é e do que poderia ser* (GARAUDY, 1980, p. 183) dando-lhe a idéia de como sua vida pode ser *um movimento harmonioso, livre e alegre, para nele despertar a nostalgia do futuro e a vontade de tornar essa possível realidade* (GARAUDY, 1980, p. 184). Esse recomeço da dança como forma de vida e cultura *é parte de uma luta mais geral por um modo novo de vida, por um novo regime econômico e político, por um homem novo* (GARAUDY, 1980, p. 184) faz de nós responsáveis por essa escolha.

Nesses caminhos da dança, nos quais entendemos como as relações do homem e o encadeamento sócio-histórico-cultural em que está incluído, que construímos o item seguinte conduzindo um olhar sob a linguagem da Dança do Ventre e suas respectivas *verdades*.

### **2.3 – Dança do Ventre: arte e percepção em linguagem**

A dança, como vimos no início do capítulo, é uma antiga forma de arte cuja história se confunde com a história do homem e sua intensa necessidade de venerar o divino. As danças, nos tempos das civilizações primitivas, nasceram em rituais sagrados e a história da Dança do Ventre é atribuída a esse período. É exatamente por ser tão antiga que existe muito mistério bem como muita polêmica a respeito de suas origens. Há muitas teorias sobre sua

história pelo fato de que é duvidosa a sua divisão no tempo e a determinação da ordem e sucessão do seu acontecimento.

Na pré-história podemos encontrar esculturas que representavam mulheres com uma aparência forte, de seios grandes e ventre saliente cuja interpretação é que simbolizava a força feminina e *estavam diretamente ligadas aos cultos matriarcais, em que a mulher era divinizada por ser capaz de gerar uma nova vida e perpetuar a espécie* (BENCARDINI, 2002, p. 25) enquanto que funcionavam como objetos que aumentariam a fertilidade feminina.

Provavelmente a civilização Suméria é uma das fontes de origem dessa dança, embora alguns países como a Índia e a Turquia também alegam registros de danças sagradas que se desenvolveram e as conhecemos hoje como Dança do Ventre. No Oriente Médio também se utilizava a dança como um meio de venerar os deuses e como uma circunstância para o transe que levaria o homem à comunicação com o mundo espiritual. Ainda hoje podemos encontrar danças, no Oriente, favoráveis para se chegar ao transe como a dança ritualística popular associada ao culto religioso do *Zaar* para o exorcismo que tem como atributo não somente a dança mas fazer uma limpeza espiritual para afastar maus espíritos.

Desde épocas primitivas, o conceito de Deus era feminino, porque todos observavam o processo de gestação e parto das mulheres e acreditavam que o universo deles teria sido originado por uma força suprema associada a uma Grande Mãe. Bencardini (2002) se refere à Grande Deusa-Mãe como

A reverência ao divino princípio feminino em todos os seres, independente do sexo. É a força da criação, quando o ser humano gera uma nova vida. Assim, as mulheres seriam a forma da Deusa, pois seus ventres poderiam gerar um novo ser. (...) E, de

certa forma, a dança era uma das formas de representação da Grande Mãe (BENCARDINI, 2002, p. 44-45).

Nos antigos cultos primitivos à grande Deusa-Mãe, geradora de todo o universo, força do poder feminino – adorada na Índia, Mesopotâmia, Babilônia, Fenícia, Grécia, Pérsia, Egito, etc. – mulheres dançavam com o ventre descoberto em rituais de fertilidade. Cuidava-se do corpo em conjunto com as emoções e as idéias de uma dimensão invisível e sagrada. E, dentro dessa atmosfera, elaborou-se uma dança sagrada, cujos alguns movimentos nos chegam até hoje. Essa dança, chamada hoje de Dança do Ventre

Expressava a força do ventre humano (...) e preparava para conviver com os elementos da natureza no mundo interno e externo, exaltando as energias da criação. (...) O que chamamos hoje de dança do ventre é proveniente de um ritual sagrado anterior a mais antiga civilização reconhecida historicamente, a dos sumérios (PENNA, 1993, p. 13 e 83).

Para Cenci (2001) há vários lugares onde a origem da Dança do Ventre pode ser registrada como nas antigas civilizações Suméria, Babilônica, Acádia e Egípcia cujos rituais em honra às divindades femininas eram realizados para trazer fertilidade às mulheres e à terra. Dentro desse contexto, a autora afirma que as divindades femininas e masculinas eram veneradas nessas sociedades ditas primitivas e

O poder mais elevado do Universo era visto como o poder feminino de gerar a vida. Em alguns desses rituais eram apresentadas danças que utilizavam movimentos ondulatórios e rítmicos de quadril e ventre, constituindo a essência primordial da dança do ventre (CENCI, 2001, p. 16).

Hoje, esta dança sagrada, é conhecida como Dança do Ventre e faz parte do folclore e cultura de países do Norte da África e Oriente Médio. Considerando a ligação entre a dança e a cultura primitiva um elo de consciência interna individual e coletiva, sabemos que através da dança expressava-se a natureza do ser e as mais profundas emoções. Usava-se o corpo como instrumento para alcançar o sagrado e se aproximar do celestial já que era um período de intensa existência física e pouco desenvolvimento intelectual. A partir disso, homens e mulheres tentavam compreender o mistério da vida e da natureza, nascimento, morte e os ciclos de fertilidade. A dança era utilizada para despertar a energia sexual e exaltar os segredos da vida, relacionando a mulher com o seu corpo, expressando seus sentimentos, suas emoções e o prazer de ser mulher.

Ligada a ritos de fertilização em honra à divindade feminina, a dança simbolizava a origem da vida, através de movimentos ondulatórios rítmicos do ventre. É neste contexto histórico-cultural que trabalhamos com a Dança do Ventre: uma Formação Ideológica<sup>6</sup> que leva à divindade feminina, lugar ocupado pela dança construindo um elo significativo na relação do homem/natureza/emoções. Deitando um olhar específico sobre essa dança, procuramos entendê-la como um aspecto de uma realidade social do povo oriental caracterizada particularmente pelos sentidos que ela pode expressar.

Quando as sociedades se transformam – porque encontram a atividade agrícola e a domesticação de animais – os homens se organizam em cidades, constroem locais específicos para reverenciar suas divindades próprias. A dança passou a ser realizada por sacerdotisas – guardiãs dos templos – muitas

---

<sup>6</sup> Entendendo Formação Ideológica como valores estabelecidos na rede significativa de sentidos em que o homem culturalmente se insere.

vezes treinadas desde pequenas para servirem como “canal da Deusa” nos rituais religiosos realizados nos templos. Penna (1993) acredita que as sacerdotisas dançavam num ambiente de alegria e prazer pois os atos de cantar, dançar e rezar eram atividades fortemente ligadas. As jovens dos povos mesopotâmicos, indianos e egípcios podiam oferecer-se à deusa e dançar para ela e, dessa forma, realizavam suas habilidades físicas e psicológicas para a prática sexual e maternal. As mulheres possuíam percepção extrema em relação às mudanças em seu próprio corpo por viverem em comunhão intensa com a natureza.

A terra era considerada uma realidade feminina por ser o canal, o ventre por onde os homens recebiam nutrição em que o ciclo lunar era associado ao ciclo fértil feminino. As explicações para a vida eram fundamentadas na percepção do mundo que os cercava e a harmonia e união com a natureza os fazia compreender que tudo vinha da terra: o alimento, as sementes e a água. Essa relação entre a terra e o homem deu às mulheres uma função essencial, pois representavam o símbolo da vida. Através de rituais, as crenças e as danças unidas exaltavam o importante valor humano da fertilidade.

Penna (1993) certifica que os povos da Mesopotâmia – os Sumérios; os Acádios; os Babilônios e outros – viviam em função do *ritmo das cheias e vazantes dos rios Tigre e Eufrates, ditando as estações de plantio e colheita* (PENNA, 1993, p. 85) e, dessa forma, todos invocavam os favores da deusa. A autora afirma que

Nas fases da lua cheia as mulheres “eram” como a Deusa, fecundadas para gerar a riqueza do seu povo. “Semear” é verbo

que tem a mesma raiz de “sêmen”. As duas – mulher e terra - eram semeadas, uma pelo coito e a outra com o plantio das sementes (PENNA, 1993, p. 85).

Bencardini (2002) acredita que, desde o período paleolítico, os cultos da Deusa-Mãe existiam e se fortaleceram com as civilizações do antigo Oriente Médio cujas sociedades praticavam cultos à sexualidade como manifestação divina porque *para estes povos, a mesma energia do ato sexual, ou o ato da procriação, servia também para aproximar homens e mulheres de “Deus”* (BENCARDINI, 2002, p. 29).

Como vimos no Capítulo I, nas sociedades matriarcais, a mulher tinha atribuições iguais as do homem e até mesmo era vista como superior. Posteriormente, nas sociedades agro-pastoris, essa situação foi invertida e o domínio do patriarcalismo enfraqueceu o culto da Grande-deusa. Há inúmeras razões de como e porque essas mudanças ocorreram e, uma delas diz que quando os homens começaram a entender que também faziam parte da criação desse ser que a mulher trazia consigo, enxergaram nisso uma forma de domínio. Dentro dessa situação social, a mulher agora não seria mais vista como uma deusa auto-suficiente e, a partir daí, o poder passou para as mãos masculinas. Aos homens cabia, agora, a autoridade absoluta sobre a família e, desta forma, as mulheres passaram a ser tratadas como propriedades, primeiramente de seus pais e posteriormente de seus maridos. Ainda hoje, em certas regiões do Oriente Médio, podemos encontrar a prática do “dote” no qual o pai, ao admitir a filha para o casamento, recebe propriedades ou dinheiro.

Nesse período de conhecimento agrícola em que havia excesso de subsistência para alguns foi motivo de exploração para outros que não tinham os meios para garantir os seus próprios mantimentos. A sociedade foi dividida

pela criação de propriedades privadas como terras e até escravos. A família era representada por terras, dinheiro, propriedades, escravos e tudo isso girava em torno do domínio do pai, que passou a ser o centro da família e valorizava o que passava como herança para os filhos. A mulher servia apenas para satisfazer os desejos do homem e dar-lhe herdeiros homens.

Bencardini (2002) assegura que essa nova forma de pensar a mulher como propriedade do homem foi que originou os haréns. Para ela a dança sobreviveu graças às mulheres que viviam nos haréns e dançavam para se divertir. A palavra *harém* deriva do árabe *haram*, que quer dizer proibido, protegido. Atribui-se ao que é isolado, separado, um lugar onde mulheres, crianças e empregados conservavam-se separados. O senhor de uma nobre e rica casa mantinha suas esposas e concubinas para seus direitos exclusivos de procura sexual. As mulheres que lá viviam não se sentiam prisioneiras. O harém não era uma prisão mas um universo paralelo que tinha regras e equilíbrio, era um sistema aceito. O que era essencial nessas mulheres era sua cultura, de companhia agradável, capaz de entreter o sultão com os prazeres da conversação, depois com os prazeres da carne. A poligamia – prática de ter mais de uma esposa – havia sido instituída como importante para o sistema econômico e os homens que possuíam riquezas faziam de suas esposas e escravas símbolo de *status*. No universo mulçumano, o profeta Maomé ratificou a poligamia para solucionar a prática do infanticídio feminino e ordenar as excedentes populações femininas. O mercado de escravas era comum no Oriente Médio e de grande interesse político para seus proprietários pois o conhecimento de habilidades artísticas como o canto, a dança e a música determinavam seu preço.

Já para Cenci (2001) os haréns haviam sido organizados para resguardar as mulheres *dos invasores forasteiros e, embora não se saiba ao certo quando esse costume surgiu, a poesia árabe indica sua existência já no primeiro Califado, após a morte do profeta Maomé em 632 d.C.* (CENCI, 2001, p. 31).

Passou-se o tempo, houve guerras, invasões e dominações e, conseqüentemente, muitas transformações sociais e religiosas. Os ciganos, os beduínos e os tuaregs, por serem tribos nômades, ajudaram a espalhar a cultura e tradição da dança e absorveram características de muitas civilizações do antigo Oriente. Muitos pesquisadores afirmam que a hipótese mais provável é que a Dança do Ventre teria se desenrolado com mais intensidade no Egito. Cenci (2001) afirma que a dança, no período faraônico, já apresentava um caráter de organização e as músicas eram produzidas para cada ocasião enquanto que a Dança do Ventre *foi perdendo seu caráter sagrado e passou a servir como atração em palácios e festas populares* (CENCI, 2001, p. 22). Em seguida, desenvolveu-se e tornou-se parte integrante de festividades populares. Os ensinamentos dos rituais e da dança eram transmitidos de geração a geração até a queda do império egípcio, quando perdeu seu conteúdo original ritualístico e recebeu influências de outros povos. Para a autora, *por volta do ano 650 d.C., os árabes conquistaram o Egito, incorporando a dança do ventre a seus costumes, levando-os para diversas regiões* (CENCI, 2001, p. 22). Os povos árabes absorveram a dança, transformaram seu conceito sagrado e a incorporaram à sua cultura. A dança sofreu diversas influências e foi desenvolvida por mulheres de diferentes povos, transformando-se, assim, a Dança do Ventre, em *verdades* que conduziam práticas e direcionavam *condutas*.

A dança é uma parte integrada na música árabe e, portanto, estão presentes no dia-a-dia no mundo árabe; as pessoas se encontram, tocam e dançam como parte do cotidiano assim como são, também, elementos de grande importância nas ocasiões especiais. A dança assim como a música têm sido preservadas pelas tribos nômades e pelas famílias em sua forma tradicional, apesar de haver uma quantidade significativa de mudanças durante tantos séculos. No mundo árabe, ela foi passada de mãe para filha de geração a geração, mantendo uma tradição que vai muito além de uma dança. Ela é a técnica mais antiga que existe de parto natural, preparando o corpo da mulher para o nascimento do filho.

Com o decorrer do tempo, sabemos que as culturas sofrem influências não só de outras culturas bem como da realidade social vigente, o que Jélic (2000) chama de espaço/tempo. Em se tratando de sociedades modernas, há que se levar em consideração o que Giddens (apud HALL, 2001, p. 72) diz sobre as condições da modernidade em que *os locais são inteiramente penetrados e moldados por influências sociais bastante distantes deles*, o que significa dizer que a cultura sofre influências de outras localidades distantes.

A nossa cultura ocidental, por exemplo, tem recebido influências do oriente, não só no referente a questões religiosas, espirituais, crenças, bem como no que tange à dança. No referente à vinda da dança para o mundo ocidental, sabemos que, por vários motivos a Dança do Ventre ficou conhecida como sedução e sexualidade. Esse aspecto pode ter várias origens. Bencardini (2002) certifica que no século XIX muitos marinheiros britânicos que chegavam no Egito *assistiam a exóticas apresentações de danças com mulheres seminuas* (BENCARDINI, 2002, p. 28) nos cabarés. Nessa época, o Oriente

estava “em alta”, havia grandes expedições de países ocidentais com intuito de conhecer as “maravilhas” do Oriente. As pessoas viajavam para os exóticos países do Oriente e ficavam atraídas pela diversidade cultural. Na literatura e na pintura eram retratadas mulheres dançarinas que faziam uso de seu corpo de forma a chocar os viajantes ocidentais. Para Cenci (2001) essas representações foram produzidas segundo relatos de terceiros ou baseadas nas imaginações dos autores e pintores. Ela declara que

Todo mistério e beleza daquelas pinturas e textos entravam em choque com a realidade das bailarinas que vinham do Oriente como uma atração exótica. Havia também uma certa confusão em relação à dança que faziam, e se misturavam num mesmo conceito “Oriental” bailarinas da Turquia, Egito, Pérsia, Síria e Índia. A partir de 1840, bailarinas seminuas foram usadas como modelos postais e por esse trabalho recebiam pequenas somas de dinheiro (CENCI, 2001, p. 33).

Para Silva (s/d) a literatura e as pinturas não mostravam como o Oriente era, mas o que os ocidentais, numa visão etnocêntrica, julgavam que era e as *bailarinas eram retratadas como mulheres extremamente voluptuosas e sensuais* (SILVA, s/d in [www.bomentre.com.br/historia.htm](http://www.bomentre.com.br/historia.htm)).

No início do século XX as danças orientais eram admiradas por muitos como Ruth Saint-Denis e Martha Graham. A filosofia oriental fora utilizada por essas pessoas que enxergavam a dança como meio de expressão e ajudaram a mudar a história da dança, como vimos no item anterior. Mata Hari também pode ter contribuído para a disseminação da dança oriental com suas apresentações que encantaram e chocaram a Europa. Mata Hari era o nome artístico de Margaretha Geertruida Zelle que foi uma dançarina exótica

holandesa, acusada e executada por espionagem durante a Primeira Guerra Mundial. Ela se dizia descendente

De uma bailarina de um templo do oriente distante. Porém, seu sucesso fez surgir muitas imitadoras jovens, de idéias arrojadas, que acabariam por ultrapassar toda a vanguarda que Mata Hari representava (CENCI, 2001, p. 34).

Já Bomentre (s/d), quando publica um artigo no *Jornal Carta do Líbano*, considera que

A dança oriental ganhou fama mundial quando Napoleão fez uma expedição ao Egito em 1798, os europeus foram cativados pelas bailarinas gawazee (ciganas) famosas pelas suas performances que ficaram imortalizadas pelas pinturas e livros do chamados orientistas como Delacroix, Gerome, David Robert Flaubert (BOMENTRE, s/d in [www.bomentre.com.br/historia.htm](http://www.bomentre.com.br/historia.htm)).

Ela afirma que, no século XX, a dança se internacionalizou e se modificou para ganhar platéias do mundo inteiro levada para as casas noturnas, cassinos e ao cinema. A dança oriental aparece com muita influência nos filmes americanos que logo conquistou lugar especial de fantasia e sedução onde representavam *as mulheres sensuais e fúteis e finalmente a dança é vista freqüentemente, como algo extremamente erótico e envolto em ritualismos* (SILVA, s/d in [www.bomentre.com.br/historia.htm](http://www.bomentre.com.br/historia.htm)). O Oriente é retratado de uma forma deturpada e esses são alguns dos rumos pelos quais a dança se tornou burlesca nos países ocidentais e adquiriu “má reputação”, embora, ainda hoje, muitas dançarinas esforçam-se para eliminar esse rótulo. Silva (s/d) acredita que

Esta postura etnocêntrica explica os rumos que foram tomados pela dança oriental nos países ocidentais. A primeira grande deturpação desta dança ocorre através do nome que recebeu no ocidente: "Dança do Ventre". Tal nome dá a idéia desta dança trabalhar unicamente com a musculatura abdominal, e não com o corpo todo como esta é originalmente executada (SILVA, s/d, in [www.bomentre.com.br/historia.htm](http://www.bomentre.com.br/historia.htm)).

Após a chegada das primeiras professoras do Oriente nos Estados Unidos na década de 50, a Dança do Ventre expande-se na América nos anos 80.

Hoje, a Dança do Ventre ocupa um espaço significativo na nossa sociedade, especialmente aqui no Brasil. Em vários lugares do país há espaços especializados para a cultura árabe cuja ocupação já se faz relevante. Diante dessa realidade vivenciada pela nossa cultura, a Dança do Ventre merece um olhar particularizado. Ela já ocupa um grande espaço dentro da nossa cultura fazendo muitas mulheres brasileiras aderirem à "filosofia" do pensamento oriental. Filosofia esta que se perpetua em outras sociedades como *verdades* por práticas discursivas que preservam valores culturais religiosos, espirituais. Discursos que se cristalizam para cultivar a relação do corpo com o espírito aproximando a mulher de sua essência feminina, fazendo-a enxergar os significados que o seu corpo tem com o funcionamento biológico e espiritual-emocional. A Dança do Ventre passa a ser parte da interioridade feminina que fala por movimentos do corpo. E é com esta "filosofia" que o Grupo Tuareg João Pessoa trabalha as suas dançarinas. Sua *verdade* é trabalhada na relação do corpo com o espírito fazendo a linguagem da Dança do Ventre ir em busca de um sujeito-mulher bem relacionado com o seu corpo, num respeito e reverência que aproxima o EU mulher com a linguagem do seu corpo.

Em se tratando da figura feminina e no que se refere à cultura brasileira, a mulher tem uma história, vivenciou etapas históricas que a fizeram produto de

uma sociedade com todo um aparato cultural que a identifica com tais etapas. A modernidade com suas condições de lugar, de tempo, que são as influências sociais, colocou a mulher em um lugar que acaba por identificá-la como produto deste meio. Com a sua emancipação e ocupando lugares fora do lar, a mulher foi perdendo aquela identidade de domesticidade – produto do lar – e passou a identificar-se com uma realidade social que a traz para fora do doméstico. Hoje a mulher sobrecarrega-se de atividades extra-casa e com isso carrega consigo uma dupla jornada de trabalho e tarefas. Ocupa o espaço lá fora e continua sendo a mola-mestra do espaço da casa.

Nesse jogo entre o fora e o dentro do lar, a figura feminina vai se moldando conforme essa realidade sócio-cultural e, com isso, vai se distanciando de si mesma e perdendo, inconscientemente, sua essência feminina porque sua relação com o seu corpo não torna-se tão amigável. Esquece de se ver, de se cuidar e é absorvida pelo dia-a-dia de uma dupla jornada de trabalho. Sua interioridade vai ficando escanteada e seu corpo e mente sofrem, com este distanciamento, conseqüências nocivas. Sentimentos, emoções, preocupações, ocupações são confundidas entre si e colocam a mulher como produto esquecido. A feminilidade, a fertilidade ou o entendimento do próprio corpo são alvo de agressões físicas, sociais e psicossociais resultando num corpo “doente”.

A partir dessas duas realidades, a cultura atual aponta para perspectivas solucionadoras. Ao compreender os significados culturais, sociais, psicológicos, fisiológicos e terapêuticos que a Dança do Ventre, com todo o seu aparato filosófico, pode trazer, a mulher passa a incorporá-la como complemento capaz de recuperar o que a realidade social a fez perder-se.

Nessa ótica, a Dança do Ventre passa a ter um valor importante na vida da mulher. Com seus significados, com suas características, ela passa a ter um papel relevante na busca do encontro da mulher consigo mesma. Isto porque a dança, antes de tudo, é uma forma de exteriorizar sentimentos. Exercitar a Dança do Ventre como meio de contato com o próprio corpo pode ser uma experiência de prazer. Por meio da expressão corporal as sensações são interiorizadas devolvendo para o mundo através dos movimentos do corpo. A Dança do Ventre é, antes de qualquer coisa, a manifestação da energia feminina universal, no seu aspecto mais puro. A mulher parte para um encontro com sua beleza, seu lado inexplorado, seu charme, sua sensualidade e sensibilidade, criatividade, um encontro do seu “eu” adormecido. A Dança do Ventre é a arte da transformação da feminilidade, do autoconhecimento. Num mundo contemporâneo, atacado pelo stress da vida moderna, as mulheres se voltam para os valores antigos e esquecidos: a feminilidade pede passagem para despertar a Deusa interior.

A mulher que pratica a Dança do Ventre tem a consciência do próprio corpo. A sua prática tem sido usada hoje como uma terapia capaz de superar bloqueios emocionais, corporais, de revigorar a sexualidade e de fortalecer a auto-estima. Essa dança é uma forma de encontrar o autoconhecimento que desperta o amor próprio e a autoconfiança. Os medos e depressões são desvendados e nasce uma linda mulher, conhecedora de si mesma. Fazendo dançar o próprio ventre, as mulheres abrem as possibilidades de senti-lo como centro de consciência e, segundo Penna

Provavelmente, serão capazes de criar novas formas de lazer, de trabalho, de convivência onde as pessoas não se atemorizem tanto

umas com as outras. Sem tamanha violência, com mais erotismo sadio e não banalizado. Esta seria uma sociedade capaz de exprimir a verdadeira alegria, que nasce da paz pela união interior (PENNA, 1993, p. 145).

A mulher é revitalizada, o que significa dizer que a consciência do próprio valor cresce, desenvolvendo o senso de dignidade e auto-estima. Os sentidos do corpo despertos conduzem à melhoria da saúde porque dançar é lidar com a saúde do corpo como um todo. Os órgãos são beneficiados pela massagem, devido aos movimentos da pelve pois trabalha os órgãos do baixo ventre, normalizando suas funções. Os movimentos ondulatórios massageiam a coluna e aumentam a flexibilidade do corpo, desenvolvendo a criatividade e a sensibilidade. O corpo, finalmente, é solto devido ao estilo sinuoso e circular dos movimentos. A mulher torna-se ativa, leve e graciosa. Sente-se revalorizada depois do contato profundo com suas raízes. A energia forte da sexualidade é estimulada pelos movimentos dos círculos, dos acentos e das vibrações dos quadris e da região pélvica bem como as ondulações e contrações do ventre. E, nesse processo de *cuidados de si*<sup>7</sup> reencontra um outro “eu”, ocupa um outro lugar na sociedade e pode objetivar-se como outro sujeito: uma mulher re-encontrada com o seu corpo e sua feminilidade.

Dentre os benefícios que essa dança pode proporcionar para a mulher de hoje, segundo Lopes (s/d), são

Reeducação da postura, conferindo elegância; fortalece e enrijece a musculatura pélvica; coordenação motora; alongamento e flexibilidade; resistência corporal; desempenho respiratório e circulatório; auxilia na perda ou manutenção do peso; tonifica e desenvolve os músculos das pernas, funcionando, assim, como uma atividade física específica, desenvolvendo, num todo, as

---

<sup>7</sup> Cuidados de si entendidos pela perspectiva foucaultiana *do conjunto das experiências e das técnicas que o sujeito elabora e o que ajuda a transformar-se a si mesmo* (REVEL, 2005. p. 33).

características essenciais para obter uma melhor qualidade de vida (LOPES, s/d, p. 9).

Dessa forma, a dança pode oferecer um corpo condicionado de forma sensível e personalizado, já que seu desenvolvimento se dá de acordo com os seus limites. Aprendendo de novo a expressar suas emoções através da música e da dança, uma nova perspectiva se abre para a mulher ampliando as possibilidades de aplicação da dança na sua vida cotidiana. Segundo Cenci (2001) a Dança do Ventre é *uma dança que dá espaço para a mulher ser mulher, íntegra, forte, decidida. Que nos liberta dos medos, das inseguranças, do desamor. A dança da libertação* (CENCI, 2001, p. 60).

Seus benefícios também são no âmbito do campo energético. Para Lopes (s/d, p. 9), há uma energização e desbloqueio das emoções e do corpo trazendo a conscientização corporal. É um autoconhecimento que desperta o amor próprio, fazendo a mulher perceber a beleza que tem interior e exteriormente, onde a forma física e o ideal de beleza não são impostos pela sociedade, mas a sua própria forma, seja ela qual for. Os órgãos reprodutores são estimulados, equilibrando a dosagem de hormônios e ativando o desempenho sexual e os sistemas funcionais. Van Feu afirma que a Dança do Ventre

No plano emocional, atua na transformação da mulher, inculcando em seu ser mais feminilidade, mais leveza, mais suavidade e beleza, ao mesmo tempo em que trabalha a confiança e a segurança. Concede paz interior, consciência sobre a existência, respeito por si mesma e sabedoria de vida. Favorece uma maior concentração, despertando a consciência para o momento (VAN FEU, s/d, p. 7-8).

Bencardini (2002) pensa a filosofia oriental vinculada a este contato com o corpo físico pois pensa a dança como *um treinamento para aprender a domar o*

*próprio corpo, ensiná-lo a executar cada exercício com precisão técnica, numa incessante busca pela perfeição* (BENCARDINI, 2002, p. 76). Ela acredita que o contato com a dança faz a mulher descobrir seu corpo e a partir daí conceber aspectos emocionais até então desconhecidos se tornando mais segura, confiante, bela e, de certa forma, mais feliz porque aprende a se respeitar e se conhecer. No que diz respeito à libertação que a dança proporciona, a autora se coloca afirmando que

A dança conscientiza, avalia e até transforma imposições culturais e educacionais vividas. É uma maneira de se expressar (...). A dança acontece realmente quando flui, o conhecimento intrínseco de si mesma (...). O processo de libertação da dança do ventre acontece à medida que isso vai sendo trabalhado e desenvolvido. Quanto mais informação a mulher tem sobre si mesma, mais controle ela adquire. Ganha mais poder também, administrando melhor a situação cotidiana. Sente-se livre, e percebe que vivencia sua real liberdade, mesmo que viva sob pesadas regras de conduta social (BENCARDINI, 2002, p. 170-171).

Segundo sua concepção a respeito dessa liberdade associada à Dança do Ventre, Bencardini (2002) assegura que a mulher se torna livre se possuir um intenso conhecimento do seu corpo e passar por um processo de auto-observação de suas emoções pois *a mulher que conquistou a si mesma é livre e feliz. Sente-se realizada em si mesma* (BENCARDINI, 2002, p. 171). Passa a ver o seu corpo como representação de sua feminilidade, fertilidade. Descobre-se e se vê de outra forma: um novo “EU” nasce pela auto-descoberta.

Além de uma excelente atividade física, que beneficia o corpo da mulher, a Dança do Ventre ensina algo muito importante e valioso: o resgate do feminino, a essência da mulher, quem realmente ela é, pois a Deusa vive dentro de cada mulher. Essa Deusa agora com um novo significado: aquela que, através da Dança do Ventre, vem despertar a consciência feminina para o

seu bem-estar. E é com a linguagem da Dança do Ventre que a mulher pode construir saberes sobre o seu corpo, sua feminilidade: uma prática discursiva que faz a mulher sentir-se mais feminina, mais mulher. É o que pretendemos mostrar no capítulo que segue: um olhar nos discursos de sujeitos-mulheres que revelaram esse re-encontro consigo mesmas, por serem sujeitos que ocuparam um lugar – o de praticantes da Dança do Ventre.

### III – O ENTENDIMENTO DA LINGUAGEM DA DANÇA DO VENTRE: UMA RE-ORGANIZAÇÃO DE *JOGOS DE VERDADE*

*(...) o curioso nessa prática da alma é a multiplicidade das relações sociais que pode lhe servir de suporte.*

Foucault

Entendendo o sujeito sob ponto de vista foucaultiano como produto das práticas discursivas e não-discursivas e que este sujeito, ao enunciar, reproduz essas práticas e institui formas de subjetividade, compreendemos que o sujeito-mulher praticante e o sujeito-mulher não-praticante assumem dizeres que distinguem as *verdades* tomadas. Considerando a dança como uma linguagem, entendemos que, por ser linguagem, há comunicação. Uma comunicação capaz de expressar uma relação bio-psico-social da mulher praticante. Expressões do corpo e da alma em relação com o mundo sócio-cultural. Sabemos dessa relação intrínseca do homem com o mundo e é nela que se estabelecem dizeres e re-dizeres como fruto de uma comunicação alicerçada numa troca de sentidos.

Em se tratando do processo de objetivação do sujeito na perspectiva foucaultiana, temos nestes depoimentos discursos que identificam dois sujeitos: sujeito-mulher não praticante da Dança do Ventre e outro sujeito-mulher praticante da Dança do Ventre. Em suas falas identificamos um processo de subjetivação peculiar a cada forma-sujeito: um Sujeito Praticante e um Sujeito Não-Praticante, que chamaremos sucessivamente de Sujeito P e Sujeito NP. É dentro desse panorama de objetivação do sujeito via *jogos de verdades* que produzimos os itens a seguir.

### **3.1. Nos caminhos da Dança do Ventre: o reencontro com o corpo e as técnicas de si**

Enunciar sua relação afetiva com o seu corpo a partir de sua vivência com a Dança do Ventre é um procedimento discursivo que dá legitimidade ao seu dizer demonstrando que o sujeito-mulher praticante enuncia com conhecimento: aquele sujeito “sabedor” e “conhecedor” de *verdade* apregoada pela ideologia da Dança do Ventre que sedimenta seu discurso na valorização da essência feminina. Uma *verdade* revelada na sua subjacência que o ventre é sagrado porque é um templo onde se cultiva a reprodução da espécie humana, que a menstruação é prova bio-fisiológica da mulher enquanto fêmea, que a amamentação é o sulco da vida e marca da fêmea, que a relação amigável da mulher com o seu corpo a faz sentir-se mais mulher e mais fêmea. Uma *verdade* voltada para os valores da mulher, com o seu bem-estar, com sua interação com o ser-mulher e com o seu corpo onde os padrões de beleza são cultivados pela relação sadia com ele e os movimentos da dança.

O sujeito-mulher praticante da Dança do Ventre, por revelar seu dizer como sujeito que reflete sobre a sua condição de mulher, de fêmea, de sujeito com um corpo que é responsável pela continuidade da vida e que sua feminilidade incide no dizer de uma *verdade* sobre o seu ventre, sua menstruação, sua reverência ao corpo e à reprodutividade que estão na fêmea: *técnicas de si*. Dessa forma, a Dança do Ventre pode ser entendida como uma *verdade* ou *jogos de verdade* que pode recuperar a subjetividade da mulher

fazendo-a encontrar-se consigo mesma e vê-se como mulher feminina, em sua essência de mulher.

Seguindo esse caminho ideológico e cultural pensamos nos possíveis procedimentos de transformação operados no sujeito-mulher que, através das *técnicas de si*, firmaram, transformaram sua identidade no processo de subjetivação. Vejamos os exemplos a seguir:

Sujeito P1: *O que você acha de sua aparência? Gosto muito. Me aceito. À que você atribui a tensão pré-menstrual (T.P.M.)? Não tenho, acredita? Mas, assim, eu acho que deve vir do estresse do cotidiano, como dizem. Eu geralmente nesse pré-menstrual eu fico mais sonolenta, fico mais calma, eu fico tranqüila, pode gritar comigo que olhe... eu finjo que não to ouvindo nada. Eu sou uma pessoa altamente zen nessa fase, meu namorado adora isso, né, que eu sou bem tranqüila. Enquanto o povo ta quebrando a casa, derrubando tudo eu to respirando fundo e dizendo “não vou me estressar, não vou me estressar” (risos). E realmente não me estresso, eu acho isso bom. Como você se reconhece como mulher? Como mulher acho que primeiramente pelo meu corpo, que evidencia muito o corpo de uma mulher... (risos) ... tem a sexualidade em si, tem...*

Podemos observar que este dizer identifica uma mulher reencontrada, que se aceita, satisfeita com o seu corpo, e que se admite como mulher porque vê o seu corpo como sua identidade bem como considera o seu corpo como símbolo de sua sexualidade.

Sujeito P1: *Qual o significado de Dança do Ventre para você? Pra mim é uma dança da fertilidade então nela a gente consegue por pra fora toda a nossa sensualidade. Um movimento que a gente antes não conhecia e passa a conhecer. E tem também a questão toda de preparar a mulher pra dar a luz. Tem a questão de movimentos que você faz pra aliviar as contrações, amenizar cólicas, pra... é tanta coisa boa que a Dança do ventre traz....*

Em seu discurso esse sujeito reconhece a Dança do Ventre como a dança da fertilidade e responsável pela sensualidade – uma marca de feminilidade que está nos valores da sociedade. Ele vê os movimentos da Dança do Ventre

como “terapia” porque reconhece que a dança alivia, ameniza as cólicas. Esse sujeito-mulher assume o dizer “científico-terapêutico” de uma prática discursiva em que se coloca a Dança do Ventre. Ao dizer que é “tanta coisa boa que a dança do ventre traz...” ela reconhece que esta dança é capaz de estabelecer uma relação entre o corpo e a mulher, e reproduz, assim, um dizer social, sedimentado por uma *verdade* institucionalizada pelas escolas de dança que asseguram essa ideologia.

Sujeito P1: *Na sua opinião, quais os benefícios que a Dança do ventre pode trazer para a mulher? Alívio de cólica, a questão da preparação pra o parto. Aliviar as dores, tensão, pra ela se sentir mais mulher, se sentir mais sensual, de provocar toda aquela magia, aquela sedução. Tem também o exercício físico que se faz, a questão de trabalhar músculo, as articulações e... é isso.*

Em seu dizer este sujeito-mulher assume uma conduta de praticante e amante da Dança do Ventre pois acredita no seu “poder” terapêutico: ao reconhecer que a Dança do Ventre alivia as cólicas, prepara para o parto, elimina a tensão, faz a mulher sentir-se mais mulher e mais sensual, mais mágica e sedutora, este sujeito objetiva-se como uma mulher de bem consigo mesma e assume a linguagem da dança como uma prática que faz a mulher reencontrar-se e estar de bem consigo mesma. Aceita a Dança do Ventre como uma técnica que trabalha o corpo numa relação simbiótica da mulher com o seu corpo.

Sujeito P1: *Você acha que a Dança do Ventre expressa feminilidade? Sim. Por quê? Porque é uma dança... eu acho uma dança muito feminina, eu acho que é daí que vem a questão da Dança do Ventre... ventre já diz tudo...ou seja, uma mulher tem... então é aquela coisa... o ventre é sagrado e é nele que a gente gera uma vida, e que nele vem todo o símbolo da mulher em si.*

Nesse trecho este sujeito vê a Dança do Ventre como uma dança feminina, reconhece o ventre como sagrado e que a Dança do Ventre cultua este ventre porque é sagrado, porque gera vida. É um sujeito que reconhece o ventre como “o símbolo da mulher em si”. É uma *verdade* advinda dos princípios teórico-ideológicos da Dança do Ventre oriental.

Sujeito P1: *Na prática da Dança do Ventre, o que mais lhe agrada? Os movimentos, a música. Aquela questão de movimentos suaves fazer com que você sue tanto...são movimentos suaves, delicados, mas ali você ta fazendo uma força, você ta buscando dentro de você aquela energia pra os movimentos, pra passar o movimento.*

Quando se reporta aos “movimentos suaves, delicados” da Dança do Ventre, ela confirma ir buscar, através desses movimentos, a energia que está dentro de si. O que mostra um encontro consigo mesma. A prática de uma *verdade* que mostra que os movimentos da dança estabelecem uma linguagem que provoca uma relação amigável com o corpo. É um sujeito bem “relacionado com o eu”, é a constituição do reconhecimento de *si mesmo*. Desta forma vemos um sujeito em sua “nova” posição: relacionado com uma prática discursiva estabelecida em um contexto institucional em que a Dança do Ventre se instaura, um sujeito identificado com práticas discursivas que estabelece um dizer sobre o corpo e sua relação com o EU. Um conjunto de práticas possível de construir, definir, organizar, instrumentalizar processos de objetivação de sujeito.

Sujeito P1: *Antes da Dança do Ventre, como você se relacionava com o seu corpo? Eu tinha vergonha, muita vergonha. Jamais tinha posto minha barriga pra fora nem tinha usado tanto decote na minha vida, nem tinha chegado a ponto de se exhibir. Porque eu ficava na frente do espelho dançando... eu achei fantástico. Eu acho que pra mim fez com que eu viesse*

*aceitando aos poucos e hoje aceitar realmente o corpo que eu tenho, a mulher que eu sou, a sensualidade que eu possuo e pôr isso pra fora, externar.*

Neste dizer há marcas de um sujeito reencontrado consigo mesmo pela relação estabelecida entre a linguagem da Dança do Ventre e esta mulher praticante. Ela aceita o seu corpo e com ele estabelece uma relação amigável. Se aceita como mulher e com o corpo que tem e com orgulho de poder externar esta mulher e este corpo que tem.

Sujeito P1: *Esta prática modificou você? Sim. Me deixou menos inibida, me deixou mais solta, mais... me comunico melhor, me relaciono melhor com as pessoas, não tenho mais tanto pudor como tinha antes... Como você se sente como praticante da Dança do ventre? Realizada, sexy, tudo (risos). Relacione os benefícios que a Dança do ventre trouxe para você: Eu tinha pouca resistência nos músculos e criei bem mais, eu criei mais resistência, mais concentração, mais equilíbrio mental, espiritual, mais noção de si, mais noção do que eu possuo, das artimanhas que eu tenho, do poder sensual que eu tenho.*

Nesse trecho há um reconhecimento da Dança do Ventre como responsável pela “nova” mulher que se tornou. Ao dizer que adquiriu “equilíbrio mental, mais noção de si, mais noção do que eu possuo, das artimanhas que eu tenho, do poder sensual que eu tenho” ela está expondo exemplos de uma mulher reencontrada consigo mesma a partir dos “benefícios” que a Dança do Ventre trouxe para ela. A Dança do Ventre entra num processo constitutivo de sentidos conduzindo a mulher a táticas determinadas capazes de fazer um processo de subjetivação. Todos os “benefícios” as dança são *verdades* constituídas na sociedade historicamente.

Sujeito P1: *Na sua opinião, a Dança do Ventre pode funcionar como elemento terapêutico? Sim. Por quê? Porque é uma dança que faz com que... ou seja, aquelas mulheres têm problema em questão de se aceitar, eu acho importantíssimo. É relaxamento... pra tirar estresse, relaxar um pouco. À quem*

*você recomendaria a prática da Dança do Ventre? Recomendaria a quem tivesse abaixo dos seus 14 anos que eu acho que é muito importante pra ir se aceitando logo, que é a fase que a gente tá entrando em transformação, a fase que vem o ciclo menstrual. Às grávidas também, recomendo demais, porque eu acho que ajuda bastante na questão das contrações de você saber controlar as contrações, respiração, e... a questão da resistência até gente idosa eu recomendo demais, eu acho que é uma terapia fantástica.*

Aqui é exemplo da Dança do Ventre como uma dança que em sua linguagem faz a mulher relacionar-se positivamente com o seu corpo e por esta relação reencontra-se ao mesmo tempo em que se aceita após praticar a Dança do Ventre, porque a verdade dessa dança passa a ser elemento transformador. A menstruação é colocada como marca da fêmea e, portanto, de feminilidade. Quando afirma que “é uma terapia fantástica” ela reconhece a Dança do Ventre como elemento terapêutico.

Sujeito P2: *Costuma ter cólicas menstruais? Já tive mas há muitos anos atrás. Depois que eu passei a dançar não. Sua menstruação lhe traz incômodo(s)? Não. Que mensagem você deixaria para as mulheres? Com relação à dança em si, é... que toda mulher tem que fazer dança do ventre nem que seja por um período determinado. Mas é uma dança que traz autoconhecimento físico e psicológico. Então meu recado seria faça dança do ventre.*

Ao reconhecer que a dança curou as suas cólicas menstruais, este sujeito passa a enxergar sua menstruação com naturalidade e sem tormentos, isto porque é bem relacionada com o seu corpo. É um sujeito que vê a Dança do Ventre como capaz de provocar o “autoconhecimento físico e psicológico”. O que significa dizer que a Dança do Ventre tem uma linguagem que estabelece uma comunicação do corpo com o psicológico resultando num sujeito amigo do corpo, encontrado consigo mesmo e de bem com a vida.

Sujeito P2: *Qual o significado de Dança do Ventre para você? Pra mim é um mergulho no autoconhecimento, principalmente corporal porque eu comparo o corpo a uma máquina ou um carro que você tem mas que você não sabe usar. Então muitas pessoas, muitas mulheres tem corpo e não sabe comandar não sabe como é que ele funciona, e a partir do momento que se faz dança você passa a ter controle sobre todo o corpo do cabelo até o dedão do pé.*

Este discurso testemunha a comunicação que o corpo estabelece com o autoconhecimento pela linguagem da Dança do Ventre. Uma dança que em suas *verdades* pode “ensinar” o sujeito-mulher a estabelecer uma relação com o seu corpo e se autoconhecer como mulher, reconhecer como funciona o seu corpo. E com isso, resulta num sujeito reencontrado consigo mesmo, um corpo sadio, compreendido e, conseqüentemente, uma mente (um psicológico) também sadia.

Sujeito P2: *Antes da Dança do Ventre, como você se relacionava com o seu corpo? Faz tanto tempo que eu nem lembro (risos). Eu sempre me senti gordinha, sempre me achei gordinha. Esta prática modificou você? Totalmente.*

Antes da Dança do Ventre há um sujeito “desencontrado” porque não se aceita como “gordinha”. Ao entrar na ordem do discurso da Dança do Ventre, passa a ser um sujeito reencontrado porque a “gordurinha” não é mais um valor relevante. Ela se aceita assim mesmo sempre “gordinha”. Vemos que aqui neste exemplo há um sujeito praticante da Dança do Ventre que se sente bem consigo mesma porque é um sujeito modificado “totalmente” pelas práticas da dança.

Sujeito P4: *Antes da Dança do Ventre, como você se relacionava com o seu corpo? Eu não tinha tanta auto-estima como eu tenho agora. Esta prática modificou você? Modificou. Me sinto mais segura, meu corpo mudou, o jeito de pensar mudou, eu sou mais tranqüila, eu uso muito a dança do ventre assim*

*pra relaxar mesmo, antes eu era mais...de uma certa forma quando eu to com raiva de alguma coisa eu procuro dançar pra me acalmar, sei lá...mudou muito.*

Neste exemplo observamos que há uma transformação, uma mudança quanto ao relacionamento que o sujeito-mulher estabelece com seu corpo antes e depois da prática da Dança do Ventre. Ao dizer que “não tinha tanta auto-estima como eu tenho agora (...) me sinto mais segura, meu corpo mudou, o jeito de pensar mudou” ela assume um discurso que afirma a Dança do Ventre como um elemento transformador do EU pois provoca mudanças na forma do sujeito se enxergar e assumindo essas transformações.

Sujeito P2: *Na sua opinião, a Dança do Ventre pode funcionar como elemento terapêutico? Com certeza. Por quê? Vários problemas podem ser tratados, desde a falta de auto-estima até a submissão como mulher com relação ao marido, traz muita segurança pra pessoa então ela acaba sabendo se impor melhor, então tem vários problemas que podem ser tratados através da dança.*

Podemos perceber neste trecho que o sujeito assume um dizer que revela que Dança do Ventre é capaz de fazer a mulher recuperar a auto-estima que foi perdida na história da mulher na sociedade. É uma mulher que sabe se impor porque é uma mulher reencontrada, uma mulher segura.

Sujeito P5: *Você pratica atividade(s) corporal(is)? Sim. Dança do ventre. Que benefícios físicos e psicológicos essa(s) atividade(s) traz (em) para você? Trabalha e tonifica os músculos do corpo, aumenta a flexibilidade, melhora a respiração, a postura, melhora a coordenação motora, alivia cólicas menstruais, T.P.M.... e os benefícios psicológicos são... aumenta a auto-estima, a minha auto-confiança, melhora a segurança e a consciência corporal...*

Sujeito P3: *O que você faz para amenizar as sobrecargas do cotidiano? Praticar a dança e ir pra academia já ameniza, já é uma coisa que me faz*

*relaxar mais. O que você acha de sua aparência? Gosto. Você está satisfeita com o seu corpo? Tô.*

A prática da Dança do Ventre alivia as sobrecargas porque é um elemento que trabalha o corpo, o psicológico – uma linguagem terapêutica. O gostar de sua aparência e estar satisfeita com o seu corpo objetiva uma mulher feliz e reencontrada. Um sujeito construído por práticas discursivas a partir da linguagem da Dança do Ventre que passa a exercer um *poder* porque modifica *condutas*, um poder que induz práticas de subjetivação. Ao “ensinar” a mulher a cuidar do corpo, cuidar de si, exerce um poder de objetivação de sujeito.

Sujeito P3: *Que benefícios físicos e psicológicos essa(s) atividade(s) traz(em) para você? Ah, muitos, e o principal é a auto-estima, né, principalmente a dança. Depois que eu comecei a fazer além de ter melhorado fisicamente tive essas melhoras todas de cólica menstrual, de menstruação e tudo, né... Na parte física, hoje eu sinto o corpo mais alongado, não sinto dores no corpo... Na sua opinião, quais os benefícios que a Dança do Ventre pode trazer para uma mulher? Vários, vários, vários. A melhora da auto-estima, o autoconhecimento, a mulher se torna mais feminina, a feminilidade aflora muito mais, fisicamente falando dá uma alongada muito boa no corpo, define bem o corpo de uma forma mais arredondada, não fica aquela coisa grosseira de uma sala de musculação, sabe... o alongamento do corpo também... tonifica todos os músculos e sem falar nos benefícios assim pra saúde, né...trabalha muito a parte abdominal, então cólica menstrual, prisão de ventre, todas esses problemas a gente vê que se superam quando você começa a praticar a dança.*

Novamente temos um sujeito-mulher que corrobora uma formação ideológica/formação discursiva advinda das *verdades* sedimentadas da linguagem da Dança do Ventre: encontro consigo mesma através da relação do corpo advinda da linguagem da Dança do Ventre que com suas *verdades* faz o sujeito relacionar-se com o seu corpo numa relação amigável e sadia. A Dança do Ventre como elemento terapêutico que faz a mulher objetivar-se como

mulher realizada, feminina, sem problemas com o seu corpo, com o seu espírito, de corpo alongado, músculos tonificados, formas alongadas.

Sujeito P3: *Você acha que a Dança do Ventre expressa feminilidade? Tenho certeza. Por quê? Porque é uma dança feminina, é uma dança própria da mulher, historicamente é uma dança da mulher então não tem como não expressar feminilidade.*

Neste dizer, percebemos a presença dos *jogos de verdade* advindas das práticas discursivas da Dança do Ventre oriental que vem reforçar essa dança como essencialmente feminina. A história da Dança do Ventre retorna ao mundo ocidental com suas *verdades* sobre o corpo, o ventre, o feminino. Uma beleza feminina atravessada pela história.

Sujeito P4: *Desenvolve outras atividades? Sim, dança do ventre, que eu adoro. Desenvolve suas atividades com prazer? Sim. O que você faz para amenizar as sobrecargas do cotidiano? Danço. Você está satisfeita com o seu corpo? To. Qual a sua relação com o seu corpo? Sei lá... saudável eu gosto do meu corpo não tenho nada a reclamar dele não, eu pratico dança pra melhorar e academia, né. Tenho problema com ele não.*

Aqui notamos um discurso que revela a Dança do Ventre como atividade prazerosa, uma *técnica de si* capaz de fazer a mulher encontrar-se e como elemento terapêutico que ameniza as sobrecargas do cotidiano, bem como representa um sujeito-mulher reencontrado consigo mesmo e com o corpo.

Sujeito P4: *Como você vê a menstruação? Acho que é uma coisa saudável né, antes eu tinha muita cólica agora eu não tenho mais não. Você acha que a Dança do Ventre expressa feminilidade? Expressa. A dança do ventre é totalmente feminina...pra dançar você tem que ser feminina, pela história da dança do ventre é feminina...*

Este trecho nos revela que a Dança do Ventre pode funcionar como elemento terapêutico capaz de curar cólicas menstruais e deixar a mulher mais bem relacionada com a sua menstruação – sinônimo de sua essência feminina. A Dança do Ventre vista como marca feminina pela própria história, um discurso que advém de uma formação discursiva oriental.

Sujeito P4: *Na prática da Dança do ventre, o que mais lhe agrada? Os movimentos sinuosos, as músicas mais lentas, é o que eu me identifico mais.*

Estabelece uma relação amigável entre o corpo, “pelos movimentos sinuosos”, pelas “músicas mais lentas”, e com a mulher que passa a ser outra: uma mulher identificada com este discurso que a leva a uma satisfação com o corpo e consigo mesma.

Sujeito P5: *Na sua opinião, quais os benefícios que a Dança do Ventre pode trazer para uma mulher? O benefícios são vários os físicos podem ser o emagrecimento, equilibrar as atividades hormonais, atividades do ventre que são cólicas, T.P.M., essas coisas..., trabalhar e aumentar a auto-estima, a auto-confiança, melhorar a postura, a coordenação motora, manter o peso, relaxar, aliviar o estresse, entrar em contato com o próprio corpo para conhecê-lo e reconhecê-lo, que é a consciência corporal... Você acha que a Dança do Ventre expressa feminilidade? Sim. Por quê? Por que é justamente pelo resgate dessa essência feminina que cada mulher tem, a partir do momento que a mulher procura fazer dança do ventre é porque ela ta buscando isso.*

Aqui neste trecho podemos perceber como esse sujeito se posiciona enxergando a Dança do Ventre como elemento terapêutico capaz de resgatar a essência feminina como um discurso que re-organiza *jogos de verdade* e pode transformar o sujeito mulher, pode objetivar mulheres em sujeitos reencontrados com o corpo e consigo, *técnica de si* que pode objetivar sujeitos. Seu discurso retrata uma mulher que se aceita como mulher, aconchegada

consigo mesma e revela a Dança do Ventre como uma prática de componente transformador que leva ao seu encontro como mulher e vê nisso o seu reconhecimento como mulher.

Sujeito P5: *Antes da Dança do Ventre, como você se relacionava com o seu corpo? Eu creio que eu não era tão consciente do meu corpo, então...talvez não tão satisfeita, hoje eu tenho plena consciência de tudo o que posso, de tudo o que eu gosto... Esta prática modificou você? Sim. Hoje eu sou consciente corporalmente, satisfeita, feliz, me sinto completa porque tenho um objetivo, um incentivo, um estímulo na vida que me completa e que... uma paixão que eu busco alimentar, sempre alimentar para que sempre cresça, floresça dentro de mim.*

Ao sentir-se consciente do seu corpo, satisfeita, feliz, completa, encontrada, este sujeito-mulher, em seu dizer, vem comprovar os benefícios que estão cristalizados no discurso da linguagem da Dança do Ventre. Verdades que foram sedimentadas sócio-culturalmente por práticas discursivas e práticas da dança. Compreendendo que verdades transitam pela sociedade e que os sujeitos utilizam-se dessas verdades através das práticas discursivas sendo conduzidos conforme as ordens do discurso, pensamos em duas diferentes verdades: uma que estabelece que a mulher e seu corpo “devem ser sempre belos” conduzindo-a a manter-se na “forma perfeita” enquanto que a outra verdade vê a beleza da mulher na sua relação com o seu corpo, na sua relação com o seu eu, visando sua beleza interior. A partir do contexto das relações diferenciadas entre o *mito da beleza* e o conhecimento de si através da Dança do Ventre, que faz o sujeito objetivar-se de forma distinta, é que desenvolvemos o item seguinte.

### 3.2. Processos de subjetivação: o *mito da beleza* versus conhecimento de si

Considerando que o sujeito, como diz Foucault, constitui-se através da conexão com práticas discursivas historicamente específicas, o sujeito-mulher pauta sua subjetivação nos liames do mito da beleza institucionalizados por *verdades*. A partir do seu contato com a Dança do Ventre, uma nova subjetivação é construída por uma outra *verdade*, que recupera a sua essência feminina perdida. O novo sujeito-mulher reconquista a sua feminilidade segundo práticas discursivas da linguagem da Dança do Ventre. Nessa interação – mulher/Dança do Ventre – surge uma nova identidade histórico-ideológica.

Segundo a perspectiva foucaultiana da idéia de poder institucionalizado, temos, então, o processo de subjetivação do nosso sujeito-mulher que, como diz Foucault, está nas relações de poder. Trazemos aqui o poder relacionado com o mito da beleza e a Dança do Ventre que exercem poderes sobre o sujeito-mulher em diferentes contextos institucionais e que formam diferentes processos de subjetivação.

Os *cuidados de si* que são vistos a partir do contexto institucionalizado do mito da beleza, trabalha o sujeito-mulher ligado à “beleza” como obrigação, a mulher torna-se escravizada por essa ideologia e acaba por distanciar-se de sua feminilidade. Esse poder silencioso que atua nos valores ideológicos vem refletido nos discursos das mulheres aqui analisados. Buscando a liberdade provocada pelo feminismo, as mulheres modernas ocuparam-se de tripla jornada de trabalho e em virtude dessa ocupação, ela começa a se estressar e, conseqüentemente, o corpo responde com fatores como a cólica menstrual,

dores no corpo, envelhecimento precoce, e, portanto, passa a se distanciar da sua feminilidade porque passa a não gostar da menstruação que é um dos símbolos da feminilidade. Pensando na maternidade, na menstruação, na amamentação, esse sujeito-mulher constrói uma relação de distância porque vê esses fatores como prejudiciais à sua beleza por associá-los ao envelhecimento, aos incômodos. A maternidade e a amamentação trazem estrias, a mulher engorda, envelhece, o corpo se transforma. Na menstruação, o corpo incha, a mulher sente-se limitada porque não pode usar qualquer tipo de roupa, sente-se “feia”.

A mulher passa a *cuidar de si* numa eterna relutância para ser bela dentro dos padrões de beleza que agradam aos homens e à sociedade os quais conduzem a mulher a atingir o corpo esguio, perfeito, belo. Dessa forma, esse sujeito passa a negar o seu corpo, não se aceitando, por não estar inserido nesses padrões e porque a maternidade, a amamentação e a menstruação “deformam” o corpo, e, por isso, o afasta da “beleza”. No discurso do Sujeito NP encontramos a predominância de um sujeito-mulher menos satisfeita com o seu corpo e com o Ser-mulher. Ela, a mulher, apresenta uma sujeição aos padrões do mito da beleza e, nos *cuidados de si*, mostra uma rejeição ao próprio corpo por ele não se encaixar nos padrões de “beleza”. É um sujeito “assujeitado” ao poder das leis da beleza. Há um valor ideológico de beleza estipulado pela sociedade que regula discursos sobre os moldes do ser-belo. São discursos sedimentados por práticas discursivas que constituem *verdades* sobre a beleza feminina. Beleza esta que é afetada, pelas práticas sócio-culturais, por dizeres que definem a gravidez como elemento “deformador” do corpo, a menstruação como incômodo, a tensão-pré-menstrual (TPM) como

doença e estado abominável, as cólicas como agressão menstrual. São traços femininos que, neste Sujeito-mulher NP, aparecem como rejeição, como traços identitários de um sujeito afastado da sua feminilidade.

É uma remissão histórica da mulher que se relaciona com o corpo belo regulado pelo contexto histórico. Uma sociedade que pensa um corpo perfeito, belo: valores cristalizados pela história, pela memória.

Como consequência disso, a mulher distancia-se de sua essência feminina. Vejamos, então, como isso é materializado em cada depoimento do Sujeito NP.

Sujeito NP4: *Você está satisfeita com o seu corpo? Totalmente não. Por quê? Porque eu viso muito assim o padrão de estética, não só assim pra agradar outros, homem nada, mas assim pessoal mesmo. Mulher gosta de ter o corpo bonito de sair exibindo, eu, né, se eu tivesse um corpo massa eu acho que eu sairia exibindo (risos). Qual(is) a(s) parte(s) do seu corpo que você mais gosta? Seios, eu gosto e... bumbum. Por quê? Porque eu acho bonitinho meus seios e a bunda porque falam né, já falaram pra mim (risos). Qual(is) a(s) parte(s) do seu corpo que você menos gosta? Tudo (risos). Cintura que eu não tenho, as pernas finas, peludas que eu não gosto, que eu sou muito cabeluda. Tudo. Por quê? Por isso mesmo, pelo padrão de estética que é imposto, né, na TV, mídia, passando só aquelas gatinhas do corpo massa, acho que por isso mesmo, por eu não ta inserida nesse... Qual(is) a(s) área(s) do seu corpo que você gostaria de modificar? Ai meu Deus... cintura, perna, barriga, pronto, é. Por quê? Porque isso: a barriga é grande, as pernas são finas e cintura quadrada.*

Este discurso revela um sujeito ligado aos padrões de beleza cristalizados através das práticas discursivas. Neste caso o sujeito assume o discurso da mídia que divulga e impõe os padrões de beleza dentro de uma estética, de um estereótipo no qual ela se sente excluída por não preencher os “requisitos” do modelo de beleza e por isso, quer modificar as partes que não lhe satisfazem, que não lhe preenchem o modelo de qualidade de ser magra, esbelta, pernas grossas e rijas de cintura fina porque sua “barriga é grande, as pernas são

finas e cintura quadrada”. A partir do momento em que afirma apreciar partes do corpo ela assume que gosta e acha bonito apenas porque os outros falam. Isto porque “o que os outros falam” reforça um dizer que prima pela beleza, uma estética padronizada, um “paradigma” estipulado por *padrões* sociais.

Sujeito NP1: *Você está satisfeita com o seu corpo? Não. Por quê? Porque eu tenho umas gordurinhas localizadas que nunca saem e eu também não deixo de comer por isso, passar fome por isso eu não passo não. Qual a sua relação com o seu corpo? Tem dias que eu adoro o meu corpo. Quando eu me acordo e que eu me olho no espelho que eu boto qualquer roupa, fica perfeito. Só é eu tomar café, pronto... aí eu já não... E tem dias, principalmente em tempo de TPM que eu não suporto, qualquer roupa que eu coloque não cai bem, pode tá perfeito em mim, todo mundo dizendo que ficou ótimo, mas eu digo que tem alguma coisa que eu não gostei e isso é aquilo.*

Vemos neste trecho a idéia que o sujeito-mulher tem de corpo perfeito/imperfeito: sua relação de amor e ódio com o corpo. Uma relação de amor quando se sente bem, quando o acha “perfeito” e uma relação de “ódio” quando se sente gorda e fora dos padrões sociais de beleza. O não sentir satisfação com corpo vem do fato dele estar fora dos padrões de beleza: “porque eu tenho umas gordurinhas localizadas”. “... em tempo de TPM eu não suporto...”.

Sujeito NP1: *Qual(is) a(s) parte(s) do seu corpo que você menos gosta? A barriga. Por quê? Porque eu tento, tento, tento e não sai do lugar, mas também não aumenta não, é... E antigamente eu não gostava dos meus seios quando eu era mais nova porque eu tinha complexo. Aos treze anos eu já usava 42 e eu passava muita vergonha porque o povo já ficava olhando. Mas hoje como o peitão é moda né, silicone... aí eu posso mostrar. Qual(is) a(s) área(s) do seu corpo que você gostaria de modificar? A barriga, por mim eu tiraria. Por quê? Porque é uma coisa que me incomoda, é... as pernas eu colocaria botox ou silicone pra ser mais grossinhas e o nariz... nao to brincando, o nariz nao... é que meu namorado diz que quando eu tiver um filho o menino vai nascer pelo nariz (risos) é que eu vi o nariz da minha tia, é igualzinho ao meu, o menino quase sai pelo nariz. Só a barriga e as pernas.*

A não satisfação com o seu próprio corpo materializa-se no desenvolver do seu discurso porque as *verdades* sobre a beleza do corpo ideal permanecem: os seios, as pernas finas, o nariz, a barriga estão fora dos padrões institucionalizados. No momento em que “possuir peitão” entrou em “moda”, passou a ser uma *verdade* institucionalizada, passou a ser “moda”, a ser belo pelos padrões sociais de beleza, este sujeito passou a aceitar seus seios grandes como parte do corpo que lhe é atraente, porque é belo. No seu dizer há um deboche com a formação do seu próprio corpo. Ela zomba com o seu nariz, o que é reforçado pelo dizer do namorado. Há a presença de um discurso que prima pela beleza através da “correção”. Correção esta que faz o corpo entrar na ordem do discurso do belo, do corpo perfeito: a cirurgia plástica e o silicone.

Sujeito NP2: *Você está satisfeita com o seu corpo? Não. Gostaria de passar por uma reforma. Por que? Porque quando se trata de mulher ela é muito cobrada com relação a estética, embora isso nos meus relacionamentos não foi a causa das minhas separações. O corpo era o que menos importava, foi uma questão mesmo cerebral.*

Neste outro dizer há a presença da mesma formação discursiva: a presença da estética, da beleza. Quando não está de acordo com os padrões da beleza estética estipulada pela sociedade a mulher precisa passar por “reformas” para poder entrar na ordem do discurso e preencher os requisitos dos padrões de beleza.

Sujeito NP1: *Você sente dor(es) no corpo? Sim. Em que parte(s)? Nos seios quando eu to pra menstruar. Eu tenho que usar top o tempo todo, 24horas e quando eu tiro... dói. Eu acho que é a parte do meu corpo que mais dói. E outra é quando aquelas cólicas infernais. Nesse tempo é o tempo que eu queria ter nascido homem, pra não sentir, porque homem as coisas são muito*

fáceis. *Como você vê a menstruação?* Por mim, eu sei que necessitamos, mas por mim não teria essa fase porque é a fase mais... As mulheres mudam de humor, eu mudo de humor constantemente, é a fase que o meu corpo dói mais... Eu acho um saco. *À que você atribui a tensão pré-menstrual (T.P.M.)?* Assim...a TPM eu acho... eu trato a TPM como uma doença, e minha mãe já não acha, ela acha que é uma frescura. Mas eu sinto que eu tenho TPM quando eu realmente eu to estressada, quando eu to num tempo que eu to muito agitada que tem muita coisa em cima de mim, to muito sobrecarregada. Mas tem meses que eu não sinto que eu to com TPM. *Costuma ter cólicas menstruais?* Sim. *Sua menstruação lhe traz incômodo(s)?* Sim. *Qual(is)?* Há um tempo atrás vinha com muito fluxo. Eu tenho um problema com um hormônio, eu tenho a falta de um hormônio, eu faço tratamento com anticoncepcional, faz 4 anos que eu tomo anticoncepcional direto. Porque desde que eu comecei a menstruar que eu tive esse problema e eu já passei 21 dias menstruada. Era uma hemorragia, eu só parei porque eu tomei um remédio pra parar, porque eu não tinha condições nem de ir pra o colégio. Então quando o fluxo vem grande demais aí eu já não... quando vem só bem pouquinho, pra mim tanto faz como tanto fez. Porque é nesse tempo quando o fluxo vem maior que vem mais a cólica e tudo mais.

Neste trecho, a menstruação é vista como incômodo, abominável e não como traço de feminilidade. Sua relação com a menstruação a afasta de sua condição de mulher a ponto de se imaginar ser homem porque o homem não tem menstruação. Um discurso que reflete idéias de afastamento da feminilidade. Encara a menstruação como uma doença e não como sua feminilidade. Este sujeito chega a se rejeitar como mulher e deseja ser homem e, ao se rejeitar como mulher, se afasta de sua própria condição de mulher.

Sujeito NP4: *Você sente dor(es) no corpo?* Sinto. *Em que parte(s)?* Eu sinto...quando eu tenho um dia muito carregado eu sinto, eu acho até que eu tenho um problema nos ossos assim que eu sinto as vezes, mas é algo assim esporadicamente, não é sempre, todo dia, e o que eu sinto mesmo é nas cólicas. *Como você vê a menstruação?* Não acho incomodo ter que usar absorvente, essas coisas não, agora o que me incomoda é só as cólicas, contração, aquela dor, carregada. *Costuma ter cólicas menstruais?* Muitas. *Sua menstruação lhe traz incômodo(s)?* Traz. *Qual(is)?* Traz nesse sentido né das dores que eu sinto que são fortes, dores que eu não consigo ficar ereta, eu não consigo, mas ainda bem é só no primeiro dia, é sempre assim, só no primeiro dia.

Aqui encontramos novamente a menstruação vista como desconfortável, que incomoda, um sujeito que encara as cólicas como uma agressão menstrual. Uma marca discursiva sedimentada por práticas que estabelecem *verdades* sobre a menstruação como incômoda. Encontramos no discurso deste sujeito-mulher uma revelação dessa *verdade* que enxerga a menstruação como incômodo e não como parte da feminilidade.

Sujeito NP1: *Na sua opinião, o que é ser feminina? Na minha opinião, ser feminina eu acho que é você ser sensível mas ao mesmo tempo forte. Acho que é isso, você ser sensível e ser ao mesmo tempo forte, ser original naquilo que você faz. Acho que sensível melhora muita coisa, a mulher ser carinhosa, amável.*

Essa idéia de feminino estar ligada à sensibilidade, ao carinho, à amabilidade está em vários discursos e se cristaliza como *verdade*. É como se o homem ou a masculinidade estivesse relacionada com a não sensibilidade, falta de carinho e amabilidade. Essas características da mulher estão sedimentadas na memória coletiva como modelo do ser mulher: sensível, carinhosa, forte, capaz de sustentar o que a sociedade lhe reservou enquanto mulher, uma condição sócio-histórico-ideológica.

Sujeito NP1: *Você se considera uma mulher feliz? Sim. Por quê? Porque eu acho que eu tenho tudo o que eu preciso. Eu tenho uma família, eu tenho pessoas que me amam que estão ao meu redor que são os meus amigos. E o que me falta como dinheiro, como outras coisas, sou eu que vou ter que correr atrás pra conseguir. Mas eu me sinto uma pessoa feliz.*

A idéia de ser feliz está relacionada apenas à família e amigos e não ao encontro consigo mesma, com o seu corpo. Sua felicidade não está no encontro consigo mesma, mas na relação com a família e com os amigos, seu

corpo parece estar fora dessa relação, ele não é parte integrante de sua felicidade dada a sua insatisfação com ele.

Sujeito NP3: *O que você acha de sua aparência? Precisando melhorar. Ta meio gasta. Você está satisfeita com o seu corpo? Não. Por quê? Porque depois das três gravidez eu fiquei com a barriguinha. Qual(is) a(s) parte(s) do seu corpo que você mais gosta? Dos olhos, as pernas. Por quê? Porque dizem né... (risos). Elogiam. . Como você vê a menstruação? Péssimo. Porque como eu tenho muito fluxo aí eu tenho uma anemia grave, tenho cólica, por isso vou fazer esterectomia.*

Vemos um sujeito-mulher insatisfeito com o seu corpo, porque ele foge aos padrões dos moldes de beleza impostos por uma ordem de discurso. O estar “meio gasta” já é uma saída do padrão da produção de beleza. Um sujeito que passa a gostar de certas partes do seu corpo apenas “porque dizem” porque “elogiam”.

A gravidez, grande prova de feminilidade da mulher, é vista como elemento deformador do corpo, como uma prática que deforma a mulher afastando-a dos padrões de beleza. Ao pensar que é a gravidez que “deforma” o corpo feminino, a mulher quando não se distancia dela (da gravidez) a vê como elemento não de feminilidade, mas como elemento capaz de afastar a mulher dos padrões de beleza impostos pelos mais variados discursos. Assim, a essência da feminilidade deixa de ser a gestação e passa a ser a “beleza” determinada pela sociedade. A sua referência da relação com o seu corpo advém dos discursos dos outros, são “padronizadas” por práticas discursivas que estão na sociedade. O ter barriga faz o sujeito afastar-se dos padrões de beleza. O processo de castração feminina já faz parte das práticas discursivas da sociedade atual. Livrar-se da menstruação é livrar-se de “problemas”. É um discurso permanente na sociedade vigente. O “capar” a mulher entra numa

ordem de discurso que procura guiar *condutas*, conduta esta em que é preciso, necessário e bom praticar a estereotomia. Um discurso “regulado” por práticas sociais que vai conduzindo a mulher ao desencontro com a feminilidade.

A TPM como sinônimo de estresse já faz parte de uma formação discursiva do discurso feminino e do discurso médico-ginecológico. Aqui há uma reprodução dessa *verdade* que molda sujeitos-mulheres distanciadas de sua feminilidade. Vemos neste sujeito-mulher a menstruação encarada como incômodo e não como marca identitária de feminilidade.

No concernente às atribuições dadas à TPM podemos encontrar um sujeito-mulher que concede a tensão pré-menstrual como uma consequência de uma vida agitada e estressante, típica de uma sociedade contemporânea na qual a mulher desempenha funções distintas. Vejamos os exemplos:

Sujeito NP2: *À que você atribui a tensão pré-menstrual (T.P.M.)? Ela não é só a questão pré-menstrual, ela é a tensão acumulada durante o mês todo das várias tarefas que uma mulher tem que fazer. Então é como se explodisse no final do mês, é uma explosão de emoções, e uma sobrecarga das várias tarefas que ela tem que ser como mãe, como mulher, como dona de casa, como amante, a questão de tudo, que envolve tudo. Então naquele período os hormônios juntando tudo isso com os hormônios aí é uma explosão.*

Neste caso, observamos também o discurso que revela a TPM com o mesmo sentido estressante bem como retrata a mulher como fruto de uma sociedade estressante porque lhe é atribuída uma tripla jornada de trabalho. As “várias tarefas que ela tem que ser como mãe, como mulher, como dona de casa, como amante” a sobrecarrega e representa a mulher estressada e sobrecarregada da sociedade moderna. Podemos constatar este mesmo discurso no exemplo abaixo:

Sujeito NP3: *No seu cotidiano, você se sente sobrecarregada? Sim. Por quê? Porque não só tenho a obrigação como estudante mas eu tenho todo o trabalho doméstico, marido, filhos, todos os afazeres domésticos. À que você atribui a tensão pré-menstrual (T.P.M.)? Mudanças hormonais, estresse, a vida, né... como a vida hoje tá, mais agitada, mais estressante.*

A mulher se encontra inserida numa sociedade contemporânea onde a vida se torna “mais agitada, mais estressante” mais perturbadora e, como resultado disso, ela sente-se sobrecarrega por cumprir as várias obrigações que lhe são concedidas.

Encontramos no sujeito NP mulheres que estão preocupadas em se mostrarem bonitas. Em vista disso, não estando satisfeitas com o seu corpo, se acham desconfortadas e presas a um discurso de beleza. São mulheres que querem modificar o seu corpo e que se objetivam como sujeitos presos ao mito da beleza e, por isso, querem entrar na ordem desse discurso:

Sujeito NP2: *Qual(is) a(s) área(s) do seu corpo que você gostaria de modificar? Eu preciso voltar na próxima reencarnação, já que eu sou espírita e acredito em outras vidas e gostaria que Deus me desse um corpinho mais proporcional, mas uma mente cada vez melhor. Por quê? Por essa cobrança, o outro cobra e a gente se cobra, é natural, é um processo natural. O que você acha de sua aparência? Não gosto da minha aparência. Já não gostava antes na minha juventude e achava que era só uma questão da adolescência, mas com o decorrer dos anos as pessoas foram dizendo a mim que eu era, realmente era feia e aí eu pude perceber que de feia eu me tornei mais feia ainda(...).*

Neste trecho o sujeito-mulher encara a cobrança da beleza estética como *natural* isto porque os discursos dos modelos estereotipados já estão bem sedimentados. O “não gosto da minha aparência” vem como reflexo preciso dessa prática discursiva que impõe e cobra da mulher uma beleza de “um corpinho mais proporcional”.

Sujeito NP2: *Você se sente segura como mulher? Não. Por quê? Porque quando jovem eu sempre era aquela pessoa desprovida de beleza, sempre tinha alguma gozação na escola, em casa, em casa mesmo e então... eu tinha um grande espelho no meu quarto... e outra coisa, além de tudo eu sou uma pessoa altamente crítica então aumenta ao quadrado.*

Ao dizer que não se sente segura porque é uma “pessoa desprovida de beleza” está representando um sujeito que se vê fora dos padrões de beleza e portanto torna-se alvo de gozação, de deboche que pode se transformar em um sujeito inseguro.

Podemos dizer que o sujeito-mulher NP, em seus diferentes contextos institucionais, distancia-se de sua feminilidade por ocupar um lugar regido pelo discurso institucionalizado do mito da beleza. Discursos são veiculados, em relação ao corpo, por práticas discursivas em direção da construção de um corpo perfeito, que não pode deformar-se. Com tais práticas discursivas, estabelece-se uma relação com o corpo. Uma relação comercial, de industrialização da beleza. Esta passa a ser uma obrigação e os sujeitos-mulheres, nos seus *cuidados de si*, entram num processo de subjetivação que as faz um sujeito "escravizado" à beleza do corpo esguio, "perfeito". Constitui-se, portanto, numa sujeição distanciando-se de sua feminilidade. Considerando que o sujeito, como diz Foucault, constitui-se através da conexão com práticas discursivas historicamente específicas, o sujeito-mulher NP pauta sua subjetivação nos liames do mito da beleza institucionalizada por *verdades*.

Por outro lado, buscamos, então, o sujeito-mulher visto sob outro processo de subjetivação: na sua essência de feminilidade. O *cuidar de si*, aqui, vem de maneira diferente porque a Dança do Ventre é o elemento

catalisador que recupera a feminilidade. É a relação de poder que a Dança do Ventre tem de recuperar a essência feminina que faz com que a mulher, a partir de uma realidade ideológica institucionalizada, se veja de forma diferente; ela aceita o seu corpo e passa a amá-lo, aceita a sua situação de mulher, conhece o próprio corpo através dos movimentos da Dança do Ventre, e constrói uma relação de bem-estar consigo mesma e com a feminilidade e, portanto, passa a aceitar a menstruação, a maternidade, a maturidade, as transformações.

Os valores ideológicos – as *verdades* – da Dança do Ventre de cultuar o corpo, visando a beleza interior, cultuando a capacidade da mulher de ser geradora de vida, valorizar o ventre e os fatores que caracterizam a feminilidade, trazem para o sujeito uma outra subjetivação, um novo sujeito. A mulher que aceita e entra nessa “ordem do discurso”, conhece o seu próprio corpo porque sente os resultados no seu corpo. A mulher descobre seu corpo conseguindo visualizar aspectos até então desconhecidos, sente-se mais segura, menos tímida, mais feminina, mais confiante, mais bonita e de certa forma mais feliz porque o domínio sobre o corpo, o conhecimento do eu ajuda a desenvolver todos esses aspectos. O caráter “sagrado” da Dança do Ventre está ligado ao fato de ter sido originária de cultos, mas, principalmente, está ligado ao respeito que a mulher tem a si mesma e aos outros. A Dança do Ventre pode representar as várias fases da vida da mulher e expressa todas as suas emoções, trazendo a feminilidade em seus vários aspectos. A mulher desenvolve a consciência do eu, de sua individualidade que conduz ao autoconhecimento: a harmonia entre o corpo e a mente. Esta nova mulher objetiva-se em um novo sujeito porque sua sujeição é “regulada” pelo processo de identificação/subjetivação neste novo contexto.

No discurso do sujeito-mulher P vemos um discurso marcado por outra formação discursiva em que o sujeito-mulher aproxima-se de sua feminilidade com outros olhares. O seu dizer em relação à maternidade, menstruação pauta-se numa outra *verdade*. No processo de objetivação, o sujeito-mulher P aproxima-se da maternidade com afeto, respeito e cultua o corpo como algo sagrado, o corpo como o lugar do reencontro consigo, o lugar de relação de bem-estar. Ela aceita seu corpo e sua situação de mulher com uma intimidade e respeito, o que eleva a auto-estima. Seu corpo é visto como templo capaz de abrigar novas vidas. Vejamos outros exemplos:

Sujeito P3: *Como você vê a menstruação? Hum... Hoje em dia eu já aceito mais, antes eu não aceitava tanto assim, tinha certos problemas sofria muito com cólica menstrual. Mas hoje em dia eu já aceito com mais naturalidade. Já espero, já não sinto tanta dor, depois que eu comecei a fazer aula de dança deu uma melhorada bem legal assim nesse aspecto, principalmente que eu odiava menstruar, né. Hoje em dia não, eu já sei que faz parte do meu ciclo, que eu sou mulher e tal... Qual(is) o(s) fator(es) que levou(aram) você a praticar a Dança do Ventre? Eu tinha cólica menstrual, foi um dos motivos de procurar a dança e outro é que eu tava procurando uma atividade física mesmo. Antes da Dança do Ventre, como você se relacionava com o seu corpo? Não gostava de menstruar, né (risos), tinha problemas mesmo com menstruação. Esta prática modificou você? Totalmente. Hoje eu já não tenho problemas com a minha menstruação, já me aceito, já aceito o fato de menstruar, já não sinto dores, me sinto muito mais segura pra muitas coisas... é como se assim... me conheço muito mais hoje, e como se assim... tivesse duas fases na minha vida antes e depois da dança do ventre.*

Há um sujeito-mulher que descobriu uma das marcas de sua feminilidade pela linguagem da Dança do Ventre. Reconhece que antes da dança odiava a sua menstruação e que depois da prática da Dança do Ventre ela a reconhece como marca de sua condição de mulher: sua feminilidade. Uma mulher que volta com reconhecimento de ser mulher, uma mulher que menstrua e que esta menstruação é uma marca identitária se sua feminilidade. Um retorno que traz

uma outra mulher. Uma nova mulher com uma outra visão do seu EU-MULHER.

Sujeito P4: *Que benefícios físicos e psicológicos essa(s) atividade(s) traz(em) para você? Na musculação os benefícios são mais físicos e na dança do ventre eu sinto mais assim o efeito psicológico, claro que tem também os efeitos físicos que tem a ver com a menstruação, cólicas que eu não tenho mais, tensa pré-menstrual, mas...é mais psicológico. Na sua opinião, a Dança do Ventre pode funcionar como elemento terapêutico? Pode. Porque é uma coisa que lhe acalma que faz você se sentir mais bonita, mais segura... À quem você recomendaria a prática da Dança do Ventre? A toda mulher que queira se achar mais bonita, que queira ser mais feminina, que queira ter uma saúde legal, um corpo bonito...*

Neste dizer, o sujeito-mulher deixa claro que a Dança do Ventre é vista como benefício porque transforma o ser-mulher numa mulher sadia uma vez que é capaz de provocar bem-estar. Nesse sentido, a Dança do Ventre pode ser vista, “lida”, como uma prática que estabelece na mulher o *conhecimento de si* operando no psicológico a fazê-la sentir-se mais mulher, mais feminina, mais feliz e conseqüentemente mais bela, mais bonita. Uma beleza que se diferencia do *mito da beleza*: aquela visão (*verdade*) que é sedimentada por formações discursivas em que a beleza é a que tem corpo perfeito, não envelhecido, sem rugas, formas impecáveis, corpo esbelto, etc. Pela prática da Dança do Ventre a mulher não estabelece uma relação comercial e de industrialização da beleza, mas uma relação de sensibilidade expressa pela linguagem da dança.

Sujeito P4: *Qual o significado da maternidade para você? É um presente de Deus, né... Por quê? Porque dar a vida a uma pessoa, um ser humano, é uma coisa que só podia vir Dele mesmo...*

Vemos neste dizer um sujeito que vê a maternidade como algo divino, a mulher sendo colocada como Deusa, porque é responsável por “dar a vida a uma pessoa”. É uma perspectiva de enxergar a beleza da mulher. A maternidade é vista como parte da beleza feminina. Não uma beleza estereotipada, mas uma beleza interiorizada que vem do *conhecimento de si*, do corpo, da essência de fêmea: uma mulher feminina capaz de ser responsável pela continuidade da vida. Uma ideologia de divindade da mulher, discurso advindo da história oriental, religiosa, cultural da humanidade.

Sujeito P5: *O que você acha de sua aparência? Acho ótima. Você está satisfeita com o seu corpo? Sim. Por quê? Porque eu acho que não falta e nem sobra nada. Qual (is) a(s) parte(s) do seu corpo que você mais gosta? (risos)... Eu gosto do meu nariz e do meu sorriso. Por quê? Por eu acho bonito. Qual a sua relação com o seu corpo? Eu cuido dele da melhor maneira possível porque meu corpo é meu templo. Você se considera uma mulher feliz? Sim. Por quê? Porque eu me sinto satisfeita do jeito que eu sou e da vida que eu levo*

Aqui percebemos um discurso que revela uma mulher que enxerga a beleza por uma outra ótica porque, neste dizer, ela se objetiva como um sujeito que vê seu corpo belo, cuida dele porque se relaciona com ele de forma amigável, longe dos estereótipos – um sujeito-mulher fruto de uma ideologia.

Sujeito P3: *Você se considera uma mulher feliz? Sim. Por quê? Porque eu tenho minhas dificuldades e consigo superar, tenho sonhos pra serem realizados, vivo os meus momentos com a máxima intensidade... acho que ser feliz é isso... Qual o significado de Dança do Ventre para você? Pra mim é tudo (risos), é a minha vida assim, é tudo pra mim mesmo, é uma filosofia de vida mesmo. Você se identifica com a Dança do Ventre? Muito. Por quê? Porque é um tipo de atividade que trabalha minha mente, trabalha meu espírito, trabalha meu corpo, pra mim é uma atividade completa.*

O que este sujeito deixa claro no seu dizer é uma mulher feliz que consegue superar as dificuldades, é uma nova mulher, que se ama, que respeita, que se valoriza – uma auto-estima elevada. Uma mulher que retorna às formações ideológicas de uma outra sociedade onde a mulher é valorizada, reconhecida.

Sujeito P4: *Que mensagem você deixaria para as mulheres? Façam dança do ventre é maravilhoso... (risos). Melhora tudo, melhora sua auto-estima, você se super poderosa (risos), melhora fisicamente e psicologicamente... é maravilhoso.*

Vemos neste exemplo um dizer de reconhecimento da Dança do Ventre como *técnica de si* capaz de transformar a mulher.

Tendo em vista a relação do sujeito-mulher com a Dança do Ventre, uma nova subjetivação é organizada por uma outra *verdade* que revitaliza o feminino. Esse novo sujeito-mulher reconquista a sua feminilidade tomando por base as práticas discursivas da linguagem da Dança do Ventre e faz regressar a “deusa” que faz retornar a consciência feminina para o seu bem-estar. A mulher praticante mostra-se segura, realizada. O autoconhecimento a faz perceber sua beleza interior, seu amor próprio e sua liberdade. Ela se encontra e passa a se ver de uma nova maneira porque uma outra mulher surge através da auto-descoberta e do autoconhecimento.

Esse *retorno da deusa*, dessa “nova mulher”, exprime uma diferente perspectiva sobre a mulher, novas condutas de sujeitos “reformados” que têm um comando maior com o seu corpo no qual seu ventre é a representação de sua feminilidade, responsável pela reprodução da vida.

Sujeito P3: *Como você se vê como mulher? Como mulher eu me acho realizada. O que mais caracteriza a sua feminilidade? Acho que a maneira de... acho que o gestual a maneira de se vestir...*

Ao se sentir uma mulher realizada, é uma mulher reencontrada, que se vê como mulher, como feminina porque se expressa com gestos delicados – reproduz discursos que estão na sociedade que vê a mulher feminina como delicada, suave.

Sujeito P2: *Relacione os benefícios que a Dança do ventre trouxe para você: Esse controle de querer ser o centro, uma coisa que foi muito, muito controlada e também a segurança como mulher, principalmente quando eu passei dos 23, 24 anos.*

A Dança do Ventre trouxe outra mulher que não mais quer ser o centro das atenções mas uma mulher segura de si: reencontrada consigo mesma e não uma mulher que, para se sentir segura, precisava de ser o centro das atenções.

Sujeito P5: *Qual o significado da maternidade para você? Eu acho que toda mulher deveria ser mãe, precisa ser mãe. Por quê? Porque é o momento em que... é um dos momentos mais importantes da vida da mulher e que ela se sente mais completa, cumprindo sua missão.*

Neste trecho é claro observarmos o reconhecimento da maternidade como marca da feminilidade “cumprindo sua missão” porque “ela se sente mais completa”. Ao reconhecer a maternidade como uma marca da mulher, de sua feminilidade, identifica-se com um sujeito que vê esta responsabilidade como dádiva, como beleza, como completude feminina. Uma visão que traz de volta uma beleza interiorizada, uma beleza que traz o ser-mãe um dos momentos mais belos da mulher.

Sujeito P5: *Qual o significado de Dança do Ventre para você? Dança do ventre pra mim é tudo, tudo na minha vida, é o meu ar, é a minha felicidade, é a minha alegria, é o meu complemento de vida, é o meu trabalho, é a minha diversão, é o meu objetivo, é tudo... Você se identifica com a Dança do Ventre? Muito. Por quê? Porque é um complemento na minha vida, hoje eu não me imagino vivendo sem dança do ventre.*

A Dança do Ventre é um espelho de um EU feminino reencontrado, reconhecido pelo *conhecimento de si*, um corpo cuidado, satisfeito, porque é “guiado” pela dança – um discurso da Dança do Ventre – A Dança do Ventre vista como arte e percepção enquanto linguagem artística capaz de estabelecer uma relação de “amigos sagrados” ou “parceiros iguais”

Sujeito P5: *Qual(is) o(s) fator(es) que levou(aram) você a praticar a Dança do Ventre? Eu sempre gostei de dança na minha vida, sempre procurei e busquei fazer dança mas todas as danças que eu encontrava eu não me sentia completamente satisfeita, completamente feliz, então quando eu fiz dança do ventre por acaso numa oficina pela primeira vez aí eu me apaixonei e me senti completa, era aquilo que eu procurei durante a minha vida toda, até agora to aqui.*

O discurso deste sujeito reconhece a Dança do Ventre como elemento transformador que pode fazer a mulher reconhecer-se realizada, “completamente satisfeita”, “completamente feliz” e, portanto, torna-se completa, satisfeita e feliz.

Sujeito P5: *Como você se sente como praticante da Dança do ventre? Me sinto realizada. Na sua opinião, a Dança do Ventre pode funcionar como elemento terapêutico? Com certeza. Por quê? Porque quem busca a terapia busca se conhecer, busca bem estar, qualidade de vida e a dança do ventre traz tudo isso.*

Aqui vemos a representação da Dança do Ventre como elemento terapêutico capaz de trazer bem-estar, qualidade de vida e autoconhecimento e, por isso, pode fazer o sujeito objetivar-se como um sujeito-mulher realizado.

Dessa forma, há nesta situação de mulheres praticantes da Dança do Ventre, um processo de subjetivação em que a Dança do Ventre estabelece um poder de recuperar a feminilidade: a mulher se sente completa, satisfeita consigo mesma.

Podemos dizer que o sujeito vive uma relação tensional com o outro. Na nossa pesquisa podemos dizer que a mulher não praticante relaciona-se com o outro sujeito do corpo perfeito e vive essa tensão em busca de ter o corpo perfeito. Já a mulher praticante vive essa tensão com o outro quando recebe e aceita as *verdades* da linguagem da Dança do Ventre como uma linguagem que faz o sujeito-mulher pensar numa relação amigável com o seu corpo como um relacionamento saudável cujo resultado é o seu encontro com sua essência feminina.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Para nos salvar, porém, podemos imaginar uma vida num corpo que não tenha o peso do valor; uma pantomima, uma teatralidade voluntária que brota da abundância de amor a nós mesmas. Uma redefinição da beleza que seja favorável às mulheres reflete as nossas redefinições do que é o poder.*

Naomi Wolf

A partir da relação que o homem tem com o seu próprio corpo e que serve para reprimir e regular comportamentos presentes até hoje nas culturas, pudemos compreender a idéia de que a nossa forma de viver e sentir o corpo advém das práticas, condutas das experiências vivenciadas, de formações sociais que formulam práticas ideológico-discursivas. Uma construção sócio-histórico-cultural que constrói sentidos e molda identidades.

Numa concepção de que o aglomerado de traços culturais estabelece práticas discursivo-ideológicas no concernente à relação do homem com o seu próprio corpo foi que enveredamos pelo caminho da linguagem artística da Dança do Ventre. Tomamos como princípio norteador de nossa pesquisa o pensamento de Penna (1989, p. 32) – *o contato corporal funciona como uma confirmação do ser humano, da sua presença real neste mundo* – cujos sentidos dessa relação trouxemos para nossa investigação: um sujeito social ideologicamente marcado, um sujeito constituído no bojo das práticas discursivas e sociais da linguagem artística da Dança do Ventre que se apresenta na e pela linguagem enunciando saberes. *Verdades* que se sedimentam por formações discursivas em que a Dança do Ventre pode entrar como veículo transformador de formações ideológicas porque, em seu dizer,

em seus *jogos de verdade* propõe uma relação da mulher com o seu corpo a partir da perspectiva de enxergar a Dança do Ventre como manifestação artística do corpo numa relação onde o físico dialoga com o emocional. Um ensino-aprendizagem de descoberta pelo conhecimento intrínseco de si mesmo através de um trabalho de libertação onde a mulher constrói um saber sobre o seu corpo.

Construindo, portanto, uma nova prática discursiva que faz a construção de um novo sujeito-mulher e vista como linguagem do corpo, compreendemos que a Dança do Ventre pode comunicar o que o corpo silencia e resgatar a feminilidade oprimida sob o contexto em que vive a mulher moderna. O discurso da expressão corporal explicitado pela Dança do Ventre faz comunicar os estados d'alma e funcionar como elemento de terapia que exorciza a linguagem do estresse – um dizer que pode expressar o não-dito que se instala no interior feminino. É uma linguagem que pode expressar um novo olhar sobre a mulher, novas “condutas” de novos sujeitos. Isto porque a mulher passa a enxergar o seu corpo, o seu ventre, a sua fertilidade segundo outras *verdades* que lhe fazem capazes de perceber a importância de seus órgãos reprodutores e de sua constituição feminina. Ela passa a se ver e a se cuidar como se cultuasse, reverenciasse toda a sua estrutura interna e externa que lhe dá a condição feminina. Cada parte do seu corpo passa a ter sentido no conjunto feminino. Os movimentos da dança juntamente com seus significados (sócio-ideológico-culturais) fazem o seu encontro com o seu EU-MULHER, o seu EU-FEMININO. Construir o seu EU (eu-mulher) é construir sua subjetividade. Ao “escolher” a Dança do Ventre como forma de relacionar-se com o seu corpo (formas de *verdades*), o sujeito-mulher estabelece uma relação do sujeito

consigo mesmo (*técnicas de si*) constitutiva de subjetividade. E, nesta relação corpo/espírito/sentimentos, surge um outro sujeito-mulher: aquela mulher que compreende seus ciclos internos, externos, entende a fisiologia do seu corpo por meio das formações discursivas da Dança do Ventre que, em seu conjunto de idéias, lhes garantem a junção dos sentidos do corpo na dança, através de sua linguagem. E, nessa interação dessas estruturas, a imagem do corpo feminino vai se compondo: uma satisfação de ser mulher e ser feminina compreendendo seus ciclos internos que lhe fazem mulher.

Pensar o sujeito na perspectiva foucaultiana é pensá-lo sempre em posições antagônicas, posições opostas tais como a sanidade x insanidade; o doente x o são, e assim por diante. Dessa forma, pensamos o nosso sujeito-mulher praticante da Dança do Ventre x a mulher não-praticante e pudemos ver as relações estabelecidas entre o sujeito-mulher praticante com os *jogos de verdade* da linguagem da Dança do Ventre. Relações estas que efetivam o processo de objetivação da condição de sujeito isto porque o sujeito foucaultiano é um sujeito cindido, fragmentado por isso constituído por práticas sociais e discursivas.

Se considerarmos que o sujeito, através dos saberes, são objetivados, porque ter acesso ao saber é ter acesso a si, pudemos considerar que o sujeito-mulher, ao ter acesso às “verdades” sobre a Dança do Ventre, pode objetivar-se como sujeito que, por práticas discursivas, passa a ser conhecedor dos mecanismos internos e externos do corpo passando, assim, a ter acesso a si próprio. Foi partindo dessas considerações que vimos na Dança do Ventre um processo de objetivação do sujeito. Um modo de a figura feminina construir

novos saberes, de conhecer sua feminilidade, de se mostrar mulher e de reconhecer sua essência feminina.

Entendemos, portanto, que uma proposta de trabalho da Dança do Ventre como *verdade* que trabalha o corpo e sua relação com o culto ao ventre, à figura da mulher como “sagrada” e “cultuada”, visando o encontro consigo mesma, a Dança do Ventre pode se mostrar produtora de *verdades* e proporcionar o encontro da mulher contemporânea com a sua feminilidade. Torna-se, pois, uma dança determinante no “fazer-se mulher” enquanto fêmea apreciadora de sua condição feminina. Ela passa a ter um domínio melhor com a linguagem do seu corpo onde seu “ventre” é mensageiro de sua feminilidade, de sua relação com sua condição feminina entendida como “sagrada” e responsável pela continuidade/reprodução da vida.

Com a linguagem da Dança do Ventre, a mulher constrói um saber capaz de organizar a sua identidade. Ela pode criar e desenvolver seus relacionamentos com o corpo e com os modelos pré-estabelecidos pelo sócio-ideológico. Desenvolve um saber sobre o corpo e suas funções a partir das formações ideológicas/formações discursivas da linguagem da Dança do Ventre e, a partir desse saber, estabelece um relacionamento com o próprio corpo de onde desenvolve um conhecimento de si porque com seus “corpos no espelho” produz uma reflexão sobre os significados à sua corporeidade: uma percepção do seu próprio corpo em trajetórias de vida pautadas em uma formação ideológica/formação discursiva. O corpo passa a ser visto por uma cultura que reverencia o corpo feminino como ancoradouro com atitudes solidárias entre a consciência de si mesmo com o ser humano por inteiro.

A Dança do Ventre pôde ser vista como forma de o sujeito-mulher tomar posse do seu corpo e ver nele a possibilidade de ser mulher bela, atraente, porque passa a ver seu corpo como templo, responsável pela reprodução da espécie e a continuidade da vida. Seu ventre passa a ser cultuado, valorizado por ser o responsável pela fertilidade. Sua relação com o corpo ocupa um novo (outro) lugar e reconhece-se como bela porque passa a ter uma outra *verdade*: sua feminilidade habita na capacidade da fertilidade, da compreensão dos mecanismos biológicos do seu corpo que a faz ser mulher. Essa relação de integridade corpo/mulher cria um outro sujeito: aquele que se ama, se cuida, se valoriza e se respeita. É um sujeito reencontrado consigo mesmo, capaz de se vê como mulher, de olhar para o seu corpo, de compreender seus órgãos reprodutores e sexuais porque fazem parte de uma beleza específica, longe dos estereótipos e repressões interiores sócio-culturais. Na sua vaidade feminina está a sua fertilidade com todo o conjunto do seu corpo, das suas formas e das suas manifestações tais como: menstruação, gravidez, maternidade, amamentação, sexualidade, numa simbiose equilibrada que lhe dá a reflexão sobre sua feminilidade – a recuperação de sua essência feminina, tão escanteada pelos modelos de beleza, pelos padrões estabelecidos sócio-histórico-ideológicos de uma sociedade de consumo que deixou a mulher insatisfeita com o SER MULHER e preocupada em SER UM ESTEREÓTIPO, em preencher os requisitos das verdades de estética.

Entendemos, portanto, que na linguagem artística da Dança do Ventre, com suas práticas discursivas, é possível um reencontro da mulher consigo mesma e com sua feminilidade: um processo de subjetivação do sujeito-mulher advindo da sua relação com um contexto de formações discursivas que

colocam o corpo da mulher em um outro lugar: um lugar de identidade com a feminilidade. A gravidez aparece por um discurso feminino: o de ser a maternidade uma realização, feminina! Portanto, uma visão de que a gravidez, a capacidade de gestação é marca identitária do SER-MULHER, do ser feminina.

A partir do seu contato com a Dança do Ventre, uma nova subjetivação é construída por uma outra *verdade* que recupera a sua essência (feminina) perdida. O novo sujeito-mulher reconquista a sua feminilidade segundo práticas discursivas da linguagem da Dança do Ventre. Nessa interação – mulher/Dança do Ventre - surge uma nova identidade histórico-ideológica. Nosso trabalho procurou ir em busca desse sujeito-mulher identificado por práticas discursivas advindas de lugares sociais distintos. Uma mulher que reorganizou seus valores ideológicos de feminilidade e reconstruiu um novo modo de viver. São *jogos de verdade* que se constituíram por práticas discursivas sobre a relação corpo/alma numa linguagem específica.

Ao se reencontrar na dança e reencontrar o corpo, a mulher torna-se capaz de reorganizar seus valores ideológicos de feminilidade e reconstruir um novo modo de viver. Entendemos, portanto, a linguagem da Dança do Ventre como veículo transformador de formações ideológicas.

Caso nossa pesquisa tenha despertado um outro olhar sobre a linguagem artística da Dança do Ventre e estimulado um repensar sobre a relação/integração corpo/alma pensamos que nosso objetivo maior tenha sido alcançado. E, como nenhuma pesquisa é inacabada, estamos à espera de novos olhares sobre nossas reflexões.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ALTHUSSER, L. *Aparelhos ideológicos do estado: nota sobre os aparelhos ideológicos do estado (AIE)*. Trad. Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro, Introdução crítica de J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Iara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980a.

\_\_\_\_\_. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980b.

BÉJART, M. Prefácio. In: GARAUDY, R. *Dançar a vida*. Trad. Antônio Guimarães Filho e Glória Mariani. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

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

BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral*. Volume I. Trad. Maria da Glória Novak e Luiza Néri. São Paulo: Edusp, 1976.

BERTAZZO, I. *Cidadão corpo: identidade e autonomia do movimento*. São Paulo: Summus, 1998.

BERTHERAT, T. *O corpo tem suas razões: antiginástica e consciência de si*. Colab. Carol Bernstein; trad. Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOMENTRE, s/d in [www.bomentre.com.br/historia.htm](http://www.bomentre.com.br/historia.htm).

BOURCIER, P. *História da dança no ocidente*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRANDÃO, H. H. N. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Unicamp, 1991.

CARVALHO, C. *Para compreender Saussure*. Rio de Janeiro: Rio, 1976.

CENCI, C. *A dança da libertação*. São Paulo: Vitória Régia, 2001.

- CHAUÍ, M. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- CUNHA, M. R. C. C. *Na magia significativa dos contos de fadas: um olhar na discursivização ideológica da figura feminina*. João Pessoa, 2003. 153 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Centro de Ciência Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba.
- DAMASCENO, J. R. *Introdução ao estruturalismo em lingüística*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- DANDA, P. *Ser Esposa: a mais antiga profissão*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- DANTAS, M. *Dança: o enigma do movimento*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999.
- DOSSE, F. *História do estruturalismo*. Vol. I. Campinas: Unicamp, 1993.
- FERREIRA, E. L. *Corpo: empírico e imaginário*. In: RUA: Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da UNICAMP – NUDECRI. Campinas, SP, n. 10, março 2004.
- \_\_\_\_\_ & ORLANDI, E. P. *O discurso corporal atravessado pela dança em cadeira de rodas*. In: ORLANDI, E. (org.). *Cidade atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano*. Campinas: Pontes, 2001.
- FIORIN, J. L. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 1990.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- \_\_\_\_\_. *O sujeito e o poder*. In: HUBERT, D. & RABINOW, P. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: (para além do estruturalismo e da hermenêutica)*. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe B. Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002a.
- \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2002b.
- \_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2004a.

\_\_\_\_\_. *O retorno da moral*. In: *Ética, sexualidade e política*. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b. Coleção Ditos e Escritos vol. IV.

\_\_\_\_\_. *A ética do cuidado de si como prática da liberdade*. In: *Ética, sexualidade e política*. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004c. Coleção Ditos e Escritos vol. IV.

GADET, F. & HAK, T. (orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Trad. Bethania S. Mariani (et al.). Campinas: Unicamp, 1993.

GARAUDY, R. *Dançar a vida*. Trad. Antônio Guimarães Filho e Glória Mariani. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. São Paulo: LTC, 1989.

GREGOLIN, M. R. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos e duelos*. São Carlos: Claraluz, 2004.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz T. da Silva e Guacira L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

JÉLIC, J. *Sobre la identidad*. In: LEMOS, M. T. T. B. et al (org.). *Memória e Identidade*. Rio de Janeiro: Sete letras, 2000.

LABAN, R. *Domínio do movimento*. Ed. Organizada por Lisa Ullman; trad. Anna Maria B. De Vecchi e Maria Sílvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LELOUP, J. *O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial*. Petrópolis: Vozes, 1998.

LOPES, M. (s/d). *Benefícios*. Revista *A milenar dança do ventre*. Nº 2, s/d.

LUCENA, I. & OLIVEIRA, M. A. *Propagandas, efeitos de sentido e identidade*. s/d. In: <http://www.discurso.ufrgs.br/sead/doc/sentido/lvone.pdf>

MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes, 1989.

MARTINS, E. S. *A máscara dos jogos eróticos: figuração de mulheres na mídia*. In: GREGOLIN, M. R. V. (org.). *Filigranas do discurso: as vozes da história*. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2000.

MELO, S. M. M. de. *Corpos no espelho: a percepção da corporeidade em professores*. Campinas: Mercado de Letras, 2004.

MENDES, M.G. *A dança*. São Paulo: Ática, 1987.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MILANEZ, N. *A disciplinaridade dos corpos: o sentido em revista*. In: SARGENTINI, V. & NAVARRO-BARBOSA, P. (org.). *M. Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade*. São Carlos: Claraluz, 2004.

\_\_\_\_\_. *Corpos ilimitados: funk e aids na revista – um espelho do leitor*. In: GREGOLIN, M. R. V. (et al). *Análise do discurso: entornos do sentido*. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2001.

OLIVEIRA, M. A. de. *Um olhar sobre a fábula: confabulando com o lúdico, o poder e os sentidos*. João Pessoa, 2001. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Centro de Ciência Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba.

\_\_\_\_\_. *Confabulando com a moral e a narrativa: a linguagem ao infinito e os inaugureamentos do dizer*. João Pessoa, 2005. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Centro de Ciência Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba.

ORLANDI, E. P. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. São Paulo: Pontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *O que é lingüística*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni P. Orlandi (et al.). Campinas: Unicamp, 1995.

\_\_\_\_\_. *Analyse automatique du discours*. Paris: Dunod, 1969.

PAULA, B. de, *A mulher proibida*. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

PENNA, L. *Dance e recrie o mundo*. São Paulo: Summus, 1993.

\_\_\_\_\_. *Corpo sofrido e mal-amado: as experiências da mulher com o próprio corpo*. São Paulo: Summus, 1989.

PERROT, M. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

RANGEL, N. B. C. *Dança, educação, educação física: propostas de ensino da dança e o universo da educação física*. Jundiá: Fontoura, 2002.

REVEL, J. *Foucault: conceitos essenciais*. Trad. Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

Revista *A arte da dança do ventre Khan el Khalili*. Ano 1, N° 01, s/d.

Revista *A arte da dança do ventre Khan el Khalili*. Ano 1, N° 02, s/d.

- Revista *A arte da dança do ventre Khan el Khalili*. Ano 1, Nº 03, s/d.
- Revista *A arte da dança do ventre Khan el Khalili*. Ano 1, Nº 04, s/d.
- RODRIGUES, E. *Língua e corporalidade: discurso, corpo e construção de sentidos no mundo social*. In: GREGOLIN, M. R. V. (et al). *Análise do discurso: entornos do sentido*. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2001.
- ROMERO, E.(org). *Mulheres em movimento*. Vitória: Edufes, 1997.
- SANTOS, B. S. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2005.
- SANTOS, J. L. dos. *O que é cultura*. 14ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral*. Trad. Antônio Chelini; José Paulo Paes & Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1975.
- SHAINESS, N. *Doce sofrimento*. São Paulo: Melhoramentos, 1987.
- SILVA, M. L. M. *RAKS EL SHARKY Dança oriental ou dança do ventre*. s/d. In: [www.bomentre.com.br/historia.htm](http://www.bomentre.com.br/historia.htm).
- SOARES, C. L. *Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. Campinas: Autores Associados, 2002.
- STUDART, H. *Mulher – objeto de cama e mesa*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- VAN FEU, E. (s/d). *Os benefícios da dança do ventre*. Revista *Dança do ventre*. Ano 1, Nº 2, s/d.
- VIANNA, K. *A dança*. Colab. Marcos Antônio de Carvalho. São Paulo: Summus, 2005.
- WEIL, P. & TOMPAKOW, R. *O corpo fala: a linguagem silenciosa da comunicação não-verbal*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- WHITMONT, E. C. *O retorno da deusa*. Trad. Maria Sílvia Mourão. São Paulo: Summus, 1991.
- WOLF, N. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- WOOLGER, J. B. & WOOLGER, R. J. *A deusa interior: um guia sobre os eternos mitos femininos que moldam nossas vidas*. Trad. Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Cultrix, 1987.

**ANEXO**

## QUESTIONÁRIO

Idade:

Profissão:

1. Onde você trabalha?
2. Por que você escolheu essa profissão?
3. Quantos expedientes você trabalha?
4. Você gosta do que faz?
5. Sente-se realizada na profissão que exerce?

Por quê?

6. No seu cotidiano, você se sente sobrecarregada?

Por quê?

7. Desenvolve outras atividades fora do trabalho?

Quais?

8. Desenvolve suas atividades com prazer?
9. Divide as tarefas com alguém?

Com quem?

10. O que você faz para amenizar as sobrecargas do cotidiano?
11. O que você acha de sua aparência?
12. Você está satisfeita com o seu corpo?

Por quê?

13. Qual(is) a(s) parte(s) do seu corpo que você mais gosta?

Por quê?

14. Qual(is) a(s) parte(s) do seu corpo que você menos gosta?

Por quê?

15. Qual a sua relação com o seu corpo?

16. Qual(is) a(s) área(s) do seu corpo que você gostaria de modificar?

Por quê?

17. Você sente dor(es) no corpo?

Em que parte(s)?

18. Como você vê a menstruação?
19. À que você atribui a tensão pré-menstrual (T.P.M.)?
20. Costuma ter cólicas menstruais?
21. Sua menstruação lhe traz incômodo(s)?

Qual(is)?

22. Você pratica atividade(s) corporal(is)?

Qual(is)?

23. Que benefícios físicos e psicológicos essa(s) atividade(s) traz(em) para você?

24. Qual o significado da maternidade para você?

Por quê?

25. Como você se vê como mulher?

26. O que mais caracteriza a sua feminilidade?

Por quê?

27. Você se sente segura como mulher?

Por quê?

28. Como você se reconhece como mulher?

29. Na sua opinião, o que é ser feminina?

30. Você se considera uma mulher feliz?

Por quê?

31. Que mensagem você deixaria para as mulheres?

32. Você conhece a Dança do Ventre?

33. Qual o significado de Dança do Ventre para você?

34. Você se identifica com a Dança do Ventre?

Por quê?

35. Na sua opinião, quais os benefícios que a Dança do ventre pode trazer para a mulher?

Por que?

36. Você acha que a Dança do Ventre expressa feminilidade?

Por quê?

38. Na prática da Dança do ventre, o que mais lhe agrada?

Por quê?

39. Qual(is) o(s) fator(es) que levou(aram) você a praticar a Dança do Ventre?

40. Antes da Dança do Ventre, como você se relacionava com o seu corpo?

41. Esta prática modificou você?

Relate:

42. Como você se sente como praticante da Dança do ventre?

43. Relacione os benefícios que a Dança do ventre trouxe para você:

44. Na sua opinião, a Dança do Ventre pode funcionar como elemento terapêutico?

Por quê?

45. À quem você recomendaria a prática da Dança do Ventre?

---

*Para mim a Dança do Ventre é a mais bela manifestação do feminino. Revela em quem a pratica a delicadeza, feminilidade e a sutileza que existe dentro de cada ser maravilhoso que é a mulher.*

*É a personificação da Deusa que toma forma enquanto dançamos. Neste momento os nossos mais profundos sentimentos afloram e denunciamos exatamente o que somos, é um comunicar-se sem palavras.*

*Assim sendo, é a expressão da alma de quem se entrega a ela.*

Kahina