

**DANÇA, VÍDEO E EPISTEMOLOGIAS ALTERNATIVAS:
RAQS EL SHARQI EM WE SPEAK DANCE**Eleonora Camargo de Mendonça¹

Resumo: O presente artigo tem como objetivo revisitar a dissertação “O corpo que dança na tela: um olhar pós-colonialista sobre cultura e representação em *We Speak Dance* (2018)”, apresentada no ano de 2019, agora sob a perspectiva dos estudos de gênero e interseccionalidades. Mais precisamente, lança um novo olhar para três dançarinos do episódio Beirute, a partir da dança *Raqs el Sharqi* (conhecida como “Dança do Ventre”) e sob duas provocações: as ideias de intersecção representacional (CRENSHAW, 2017) e epistemologias alternativas (HARDING, 1993), e o embasamento deste texto exclusivamente em autoras mulheres. Mantem-se a estratégia metodológica de outrora – indisciplinar, que combina as leituras do corpo, da dança e da tela – para compreender como se dá a interação entre as várias camadas de diferenciação (e opressão) nas representações dos corpos que dançam na série documental. Por conseguinte, busca-se entender como o possível apagamento dessa relação serve para produzir e reproduzir discursos essencialistas. Como consideração, tem-se que as lentes propostas desvelam que não se pode falar em *Raqs el Sharqi* no singular. E que, ao optar pelo lugar do exótico e pelos binarismos, o audiovisual acaba por enclausurar as diferenças, ignorar os contextos e desfazer a potência dos corpos que dançam. Persiste o questionamento: como representar a arte sem ignorar sua complexidade? Talvez o início de uma resposta esteja na busca por uma leitura do mundo sob a lógica da adjacência.

Palavras-chave: Comunicação; Corpo; Dança; Representação; Interseccionalidades.

**DANCE, VIDEO AND ALTERNATIVE EPISTEMOLOGIES:
RAQS EL SHARQI IN WE SPEAK DANCE**

Abstract: This article aims to revisit the dissertation “The body that dances on the screen: a post-colonialist look at culture and representation in *We Speak Dance* (2018)”, presented in 2019, now from the perspective of gender and intersectional studies. More precisely, it takes a new look at three dancers from the episode Beirut, from the *Raqs el Sharqi* dance (known as “Belly Dance”), under two challenges: the ideas of representational intersection (CRENSHAW, 2017) and alternative epistemologies (HARDING, 1993), and a text based exclusively in women authors. The methodological strategy remains the same – interdisciplinary, which combines the readings of the body, dance, and screen – in order to understand how the different layers of differentiation (and oppression) interact in the representations of the bodies that dance in the series. Consequently, it seeks to comprehend how the erasure of this relationship serves to produce and reproduce essentialist discourses. As a consideration, the proposed lens reveals that it is not possible to speak of *Raqs el Sharqi* in the singular. Also, by choosing the place of the exotic and the binarisms, the audiovisual ends up enclosing the differences, ignoring the contexts and undoing the power of the bodies that dance. The question remains: how to represent art without ignoring its complexity? Perhaps the beginning of an answer lies in the search for a reading of the world under the logic of adjacency.

Keywords: Communication; Body; Dance; Representation; Intersectionalities.

¹ Jornalista e mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná. Graduanda em Dança (Bacharelado e Licenciatura) na Universidade Estadual do Paraná - campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná – E-mail: eleonoracmendonca@gmail.com

Introdução

Raqs el Sharqi – “Dança do Ventre” ou “Dança Oriental” – é um dos principais pontos de entrelaçamento do presente artigo. Uma forma de mover que conecta três personagens: Namia Yazbek, Alexandre Paulikevitch e Randa Makhoul. Eles fazem parte do episódio Beirute na série documental *We Speak Dance* (2018).

E esta costura nos conduz a um segundo ponto de entrelaçamento: o conceito de intersecção representacional. As danças destes três intérpretes coreografam sozinhas e entre si o que Sandra Harding (1993) chama de epistemologias alternativas. O orientalismo e o colonialismo, as questões de gênero, como o feminismo e o *queer*, a religião, a localização e a classe estão nos pés e nos quadris, nos giros e nas performances, no discurso falado e também no dançado por Yazbek, Paulikevitch e Makhoul.

A riqueza desses imbricamentos e a consequente problemática do seu apagamento na representação e nas discussões propostas pela série despontaram para mim a partir das reflexões tecidas durante a disciplina Seminário Temático V – Comunicação, gênero e interseccionalidades, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná. Dessa observação surgiram novas possibilidades investigativas para o audiovisual *We Speak Dance*, estudado em 2019 na dissertação “O corpo que dança na tela: um olhar pós-colonialista sobre cultura e representação em *We Speak Dance* (2018)”.

We Speak Dance é uma série documental que exhibe as viagens da bailarina Vandana Hart pelo mundo em busca das potências unificadoras e renovadoras da dança. Em cada uma das partes nos são comunicados corpos dançantes variados e histórias específicas de discriminação, protesto, celebração, reconhecimento e legitimação. O ponto em comum? A dança para mediar a vida, para resistir.

A temporada única hospedada na plataforma *Netflix* é dividida em cinco episódios: Lagos, Vietnã, Beirute, Bali e Paris. Nesses percursos, Hart é mais do que espectadora/interlocutora. Ela aparece como intérprete tanto das histórias quanto das danças que apresenta. Coloca no corpo, experimenta e conta à câmera todas as suas impressões.

Naquele momento, durante a dissertação, em busca de compreender as formas de apropriação desses corpos dançantes, suas culturas e vozes no processo de representação deste audiovisual, percorri (em maior ou menor grau) essas múltiplas

categorias de diferenciação – gênero, cultura, orientalismo, religião. No entanto, deixei de entrecruzá-las, de problematizá-las em atravessamentos, e de nomear esses encontros como Interseccionalidades.

Tanto não o fiz em minha investigação quanto me parece que este reconhecimento também não está evidenciado na própria série documental. A pesquisadora Kimberle Crenshaw expõe exatamente essa problemática ao dizer que “(...) quando um discurso não reconhece o significado do outro, as relações de poder que cada um tenta desafiar são fortalecidas.” (2017, *online*)

Hoje esse vazio parece gritante e exige uma recomposição – ao menos da parte que me cabe. Portanto, é com o intuito de visitar o trabalho de 2019 que proponho a presente investigação. Ela vem com o mesmo tom do texto anterior – em primeira pessoa para não disfarçar o olhar e a localização de quem a tece –, pois entende o valor do contexto de quem pesquisa e da abordagem histórica do que é pesquisado.

Não fica de fora também a forte coreografia já proposta entre dança e vídeo, entre corpo cultural e comunicação. Mas, agora, soma-se a isso a provocação de um embasamento exclusivo em autoras mulheres² e a perspectiva dos estudos de interseccionalidades. Essa lente interseccional é explicitada por Sirma Bilge (2009) como uma teoria transdisciplinar que, a partir de um enfoque associado, está em busca da complexidade das identidades e desigualdades sociais:

Ela refuta o enclausuramento e a hierarquização dos grandes eixos da diferenciação social que são as categorias de sexo/gênero, classe, raça, etnicidade, idade, deficiência e orientação sexual. O enfoque interseccional vai além do simples reconhecimento da multiplicidade dos sistemas de opressão que opera a partir dessas categorias e postula sua interação na produção e na reprodução das desigualdades sociais. Ela propõe apreender a realidade social de mulheres e homens, bem como as dinâmicas sociais, culturais, econômicas e políticas a ela associadas como sendo múltiplas e determinadas simultaneamente de maneira interativa por vários eixos de organização social significativos (BILGE, 2009, p. 70).

2 Não faço isso acreditando que estarei livre por completo de lentes androcêntricas, patriarcais, machistas e sexistas da ciência “tradicional”. Mas, como um ato político que questiona esse lugar comum, expõe como controverso, reforça as instabilidades e valoriza a produção científica de mulheres.



De maneira ainda mais específica, esta análise é construída sob a égide do conceito de intersecção representacional, discutido por Kimberle Crenshaw (2017). Segundo ela, o problema da desvalorização de classes subalternas – em seu enfoque a mulher não-branca – está justamente na forma como as imagens culturais representam essas epistemologias alternativas.

Logo, o artigo aqui é o próprio corpo no ato performativo, que se serve de outras roupagens para responder ao (novo) contexto em que se encontra. Não como se a versão precedente perdesse o seu valor ou fosse cancelada, mas como uma necessidade da trajetória deste corpo-texto (e da própria pesquisadora) que segue seu curso.

Trago comigo o epílogo da dissertação: um vídeo que ora potencializa, ora fragmenta o movimento (e a cultura) e que desfoca suas potencialidades ao basear a representação desses corpos, amiúde, em essencialismos orientalistas. A fruição do movimento, em *We Speak Dance*, e o entendimento das danças e seus contextos logo perde lugar para as impressões turísticas e para a abordagem participativa de quem a conduz – a dançarina Vandana Hart. É somente quando o próprio corpo-autor fala (pela dança e pela voz), e isso se une aos recursos audiovisuais, que a série ganha realmente em conteúdo, em localização, em heterogeneidade.

A essas considerações, acrescento novos questionamentos: será que esse corpo realmente fala ou simplesmente responde a inquisições que o moldarão segundo prismas patriarcais, heteronormativos, eurocêntricos, coloniais e ocidentais? A produção audiovisual em questão está realmente criando e promovendo espaços de voz ou apresentando um olhar turista para o que desconhece? Será que não está apenas aplacando uma culpa histórica com ainda mais subjugação ao submeter o próprio “Outro” à incumbência de explicitar a diferença e a dominação? Essas explicações chegam sequer a aparecer?

Instigada por esse novo olhar, ao rever o terceiro episódio, pude observar, de pronto, o cruzamento entre diversas epistemologias da diferença, da subalternidade. Mas, o que mais chamou a atenção foi a presença delas em um mesmo tema, a dança *Raqs el Sharqi* – também chamada de “Dança Oriental” ou ainda “Dança do Ventre”.

Logo, é expressamente sobre ela que se direciona a pergunta desse estudo: tendo em vista que *We Speak Dance* (2018) se apropria dos corpos que dançam, suas vozes e culturas, para representá-los, muitas vezes, de maneira estereotipada, como se dá a interação entre as várias camadas de diferenciação (e opressão) – a partir da dança *Raqs el Sharqi* – e como o apagamento dessas interseccionalidades serve para produzir e reproduzir discursos essencialistas?

REENCONTROS E APRESENTAÇÕES

Em busca de tais respostas – ou ao menos indicações –, volto ao “encontro” de dois dançarinos da série para essa nova análise: Namia Yazbek, e Alexandre Paulikevitch. E a eles adiciono um terceiro nome, o qual não apareceu em meu estudo precedente, Randa Makhoul.

A retomada investigativa propõe um reexame do episódio em questão e das suas respectivas fichas de análise. Vale pontuar que elas foram desenvolvidas especificamente para o trabalho dissertativo e são divididas em três tipos: dois eixos distintos [1] e [2] e uma síntese [3].

Tal construção é baseada no entendimento de um imbricamento comunicacional. Isto é, quando a dança encontra a tela, surge um duplo processo de comunicação, afinal de contas o audiovisual, a partir de uma mobilização interpretativa, comunica sobre corpos que também o fazem por meio da dança³.

- [1] - Eixo 1: um questionário com oito perguntas que procura analisar cada corpo movente, sua dança e identidade(s), possíveis significados e intenções desse mover, a relação da performance com a cultura e o entorno.⁴
- [2] - Eixo 2: um questionário, com também oito questões, voltado para a construção do vídeo em si, em busca das implicações da técnica, da narrativa e do olhar de quem o produziu em relação ao que é representado. Foi aplicado a cada unidade de análise: corpo movente + contexto construído dentro da

3 Ver seção 5 - *Comunicação à la Matrioska: o corpo dançante na série documental em O corpo que dança na tela: um olhar pós-colonialista sobre cultura e representação em We speak dance* (MENDONÇA, 2018, p. 67).

4 A primeira parte do eixo de análise foi inspirada na proposição analítica desenvolvida por Judith Lynne Hanna (1987), denominada *Semantic Grid*, e nas reflexões de Jane Desmond, organizadas em *Meaning in motion: New Cultural Studies of Dance* (1997). Ver (MENDONÇA, 2018, p. 86-88).



série.⁵

- [3] Síntese: uma ficha única para cada episódio, com três indagações. Reúne e tensiona os dados coletados nos dois eixos acima para se aproximar da pergunta de pesquisa. Isto é, responde sobre o cruzamento entre dança e vídeo, a relação do capítulo com as discussões orientalistas e o significado que parece ser privilegiado na representação desses corpos dançantes.

Vale frisar que para esta nova caminhada foi necessário adaptar a ficha de síntese, já que passo das discussões específicas em orientalismo para provocações interseccionais – o que de certo modo abarca as noções orientalistas, mas não se resume a elas.

Como Randa Makhoul não estava entre os corpos dançantes analisados na dissertação, por conta dos recortes no objeto de pesquisa, foi necessário aplicar as fichas do eixo 1 e 2, além de readequar a ficha 3 à conexão entre esses três personagens. Em adaptação ao espaço exíguo, as fichas originais podem ser consultadas no trabalho dissertativo⁶.

Por ora, finalizo esta seção adiantando que *Raqs el Sharqi* foi a escolha desta autora para nomear a dança em questão justamente para se aproximar de suas origens e não reproduzir uma visão orientalista. Em função disso, quando não estiver parafraseando algum dos personagens, as outras nomenclaturas advindas dessa colonialidade do poder –, “*Belly Dance*”, “Dança do Ventre”, “*Danse du Ventre*” – estarão entre aspas. Mas, antes de explicitar essa escolha a partir da análise, passo para a contextualização dessa arte milenar.

BREVE HISTORIOGRAFIA

Sua historiografia é, de certa forma, incerta. De acordo com Alice Casanova dos Reis (2008), há indícios dessa dança em estátuas do período pré-histórico na Índia e Turquia. São amuletos ligados à ideia de fertilidade da terra e dos corpos. O ventre, as vibrações e ondulações surgem como a forma de cultuar a mulher e seu dom de gerar a vida.

⁵ A segunda parte do eixo analítico é conduzida, sobretudo, segundo os procedimentos investigativos propostos por Diane Rose (2002). Ver (MENDONÇA, 2018, p. 88-91).

⁶ Ver seção 6 – *Um olhar plural* (MENDONÇA, 2018, p. 82-92) e 7 – 7.2 – Beirute (MENDONÇA, 2018, p. 124-148)



Conectada, portanto, ao sagrado e à sexualidade feminina, essa dança se desenvolve “primordialmente no contexto mítico-religioso de civilizações antigas do Oriente Médio”. (DOS REIS, 2008, p. 54) Por este motivo, a pesquisadora a considera “uma dança fundamentalmente constituída por uma questão de gênero”. (2008, p. 65)

Em dado momento, ela sai dos templos e passa a ocupar palácios e festas populares. Deixa seu tom sagrado e se transforma em entretenimento. É, por um lado, uma forma de submissão e sedução a partir da relação sultão-concubina, simbolizada pelos haréns. Por outro, uma maneira tanto de ambicionar e alcançar posições de poder quanto de vivenciar a liberdade dos seus corpos entre as próprias mulheres, isto é, sem a presença masculina.

Aqui surge, portanto, o primeiro contraste observado nessa narrativa e ligado ao que se entende por haréns: a simples noção de um lugar reservado e familiar onde se podia ficar à vontade (DIB, 2016) em contraponto à sexualização e subjugação das mulheres nesses espaços. E é sob essa segunda visão que a “Dança do Ventre” passa a ser conhecida e representada pelo Ocidente, a partir das expedições de Napoleão Bonaparte ao Egito. Tal projeto explorador-colonizador passa a fabricar imagens sobre essa realidade “exótica e dessemelhante”, como explica a estudiosa Nina Ingrid Paschoal (2019, p. 276).

Sobre isso, abro um parêntese: é importante, como sugere a pesquisadora Lila Abu-Lughod (2012), não relativizar a questão – no caso, essa dupla dominação masculina, tanto efetuada internamente quanto a partir da colonização. Contudo, não cabe também estipular uma preocupação seletiva que simplesmente considera a mulher oriental como alguém que precisa de salvação. O que quero pontuar é a complexidade dessa discussão, que nos leva a recorrer justamente à interseccionalidade como forma de captar a simultaneidade dessas opressões e as relações de um mundo globalizado com as particularidades do que se considera “o Oriente”.

Segundo Abu-Lughod, “as formas de vidas que encontramos ao redor do mundo já são produtos de longas histórias de interações” e nos fazem questionar diariamente como lidar com a diferença. (2012, p. 460) O que ela quer dizer é que, nesse processo, existe uma oposição entre ser relativista cultural e reconhecer as diferenças “precisamente como produtos de diferentes histórias, como expressões de diferentes circunstâncias e como manifestações de desejos diferentemente estruturados”. (2012, p. 462)

E, mais do que isso, a pesquisadora atenta para o fato de que não podemos colocar o feminismo do lado do Ocidente. Quer dizer, não se trata de estabelecer polarizações, pois elas acabam por trabalhar contra as tantas mulheres no Oriente, que estão em busca de alternativas às injustiças que vivem. É como questioná-las injustamente: “você está conosco ou está contra nós?”. (ABU-LUGHOD, 2012, p. 464) Joan Scott (1995) expõe exatamente essa potência quando declara que é no próprio interior das estruturas de poder que estão os espaços para resistência e agência humana. Essa,

(...) concebida como a tentativa (pelo menos parcialmente racional) para construir uma identidade, uma vida, um conjunto de relações, uma sociedade estabelecida dentro de certos limites e dotada de uma linguagem – uma linguagem conceitual que estabeleça fronteiras e contenha, ao mesmo tempo, a possibilidade da negação, da resistência, da reinterpretação e permita o jogo da invenção metafórica e da imaginação (SCOTT, 1995, p. 86).

Retomando a historiografia, com a Revolução Industrial, aumentam as incursões ocidentais ao “Oriente”, sob a justificativa escape da rotina. Onde o encontrariam? No que consideravam seu oposto: a natureza, a permissividade e o desábito orientais. No Líbano, mais especificamente, essa colonização é avigorada após a Queda do Império Otomano, quando a Liga das Nações dá à França o mandato da região, que só se torna independente na Segunda Guerra Mundial.⁷

É justamente nesse contexto de diferença colonial que são representadas as “mulheres orientais”. Representações essas que, segundo María Lugones (2014), atravessam, para além do gênero, questões de economia, mundo espiritual, conhecimento, práticas cotidianas e ecologia. Sobre isso, também discute Nina Paschoal (2019).

As mulheres árabes foram, muitas das vezes, retratadas de forma a aparentar viver dentro deste tipo de cotidiano onírico, delirioso, que alimentava fantasias e ânsias masculinas, sorvendo corpos permissivos e sem limitações morais, quer estas fossem impostas pelos costumes, quer fossem pela Igreja. Assim, a representação da mulher oriental e sua imaginária disponibilidade formaram uma forte coluna para sustentar a representação Orientalista; e também sua grande produção, exibição e comercialização (PASCHOAL, 2019, p. 279).

⁷ A influência e dominação ocidentais não pararam com a independência do Líbano, em 1943, e a saída das tropas francesas em 1946, principalmente por conta das intervenções dos Estados Unidos – além da Síria e da ocupação israelense. Ao mesmo tempo, cresciam disputas internas entre cristãos e muçulmanos que desencadearam uma guerra civil (1975-1990). A saída dos EUA e sírios não terminou com o domínio político da Síria na região. Em 2005, o assassinato do primeiro-ministro Rafic Hariri expõe as ainda existentes tensões e a presença problemática de milícias palestinas e do braço armado do Hezbollah. Com a Guerra Civil Síria em 2011, o Líbano passa a ser o destino desses refugiados (BBC NEWS, 2015) – que, segundo a série *We Speak Dance*, já recebia palestinos desde 1949.

E o resumo sujeitificado de todo esse mito Ocidental estava na odalisca, o próprio oásis deleitoso de um corpo dócil, disponível e passivo às realizações sexuais do homem do Ocidente. Isto é, a demonstração dessa servidão e disponibilidade passava pela representação de uma dança libidinosa, sem pudores e incivilizada.

Ignorando a ancestralidade, a complexidade e a mutabilidade dessa dança em relação ao tempo e aos diversos contextos em que se estabeleceu, surge o que se chamou de “*Danse du Ventre*”. Uma leitura ocidental, colonial, patriarcal e sexualizada que sistematizou ao seu bel prazer práticas e corpos orientais.

PERFORMANCE INTERSECCIONAL

É a partir dessa nomenclatura que estabeleço a primeira discussão sobre interseccionalidade. Sublinho que ela foi levantada pelos personagens no episódio Beirute de *We Speak Dance*, mas permaneceu inexplorada de maneira aprofundada pela apresentadora⁸.

“Não tem como visitar o Líbano e não aprender a dança do ventre.”, declara Vandana Hart. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-20:24) Considerando que as vozes *off* (narrações) são produzidas depois da gravação, entende-se que aqui ela fixou uma posição discursiva. Se o fez por se tratar do nome mais conhecido ou por questões que não aparecem na série, não se sabe. O fato é que ela opta justamente pelo título mergulhado em relações de poder ligadas ao orientalismo e ao gênero, mesmo tendo testemunhado as discussões propostas principalmente por Namia e Alexandre.

O espectador é apresentado a essa “Dança do Ventre” pelos passos de Namia Yazbek. Ela diz preferir “Dança Oriental” à “Dança Árabe”, tendo em vista que “ao dizer dança árabe, você está se referindo aos árabes. E, no Líbano, temos muitas culturas. A dança que fazemos é uma fusão de várias eras, como a persa e a egípcia. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-13:55)

⁸ Indo ao encontro de Randa Makhoul, depois de conhecer Namia e Alexandre, Vandana Hart comenta: “Estou indo ao *Metro al Madina* para ver a dança do ventre, oriental, Baladi... Nem sei mais o nome delas (...)”. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-18:23)



Contudo, mesmo ao falar “Dança Oriental” se está deixando muita coisa de fora, unindo culturas muito diversas, (práticas, corporalidades, religiões, relações sociais de gênero), como a própria dançarina expõe. É justamente essa problemática que a pesquisadora Deepika Bahri pontua quando diz que “uma representação específica pode ser confundida como representativa de uma cultura inteira”. (2013, p. 667) O que ela quer dizer é que a representação não deveria funcionar como uma “sociologia informal”, essencialista, redutora.

Tais dessemelhanças dentro da cultura oriental, com uma leitura específica sobre as mulheres, aparece também na fala da dançarina Randa Makhoul, quando comenta sobre seu gosto pela “Dança do Ventre” no Líbano. Ela diz: “na Síria ou no Egito, as mulheres não se comportam assim. As mulheres nos países árabes não são nada, são um zero à esquerda.” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-19:08) Não fica evidente o que Randa quis dizer com “assim”, mas ela parece tecer uma relação entre a liberdade das mulheres e a dança no mundo Oriental.

O que chama a atenção é que já nessas breves declarações fica evidente a pluralidade de vozes, identidades e modos de viver orientais e, mais especificamente, se comparadas apenas as mulheres. Entretanto, as práticas colonialistas tendem a ignorar essa heterogeneidade e encerrá-la em uma classificação única do ser mulher oriental.

Quem traz um contraponto a essas duas nomenclaturas, “Dança Oriental” e “Dança do Ventre” é Alexandre Paulikevitch. O dançarino opta por Dança *Baladi*, as “palavras autênticas” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-16:39), pois, segundo ele, as duas outras formas carregam o peso da colonização. Por sua vez, *Baladi* é um ritmo específico que significa “meu povo” em árabe e representa o popular, a terra natal. (BENCARDINI, 2002)

E os próprios usos dos nomes para essa dança nos guiam para a forma como seus performers a enxergam e a colocam no corpo e, por conseguinte, são representados. Desse modo, passo a olhar para a conexão entre a Dança *Raqs el Sharqi* e as interseccionalidades a partir de cada um dos três dançarinos.

NAMIA YAZBEK

Na dança de Namia Yazbek três questões parecem saltar aos olhos quando se fala em interseccionalidades. A primeira delas diz respeito ao local onde a performance ocorre. A entrevistada e Vandana Hart estão na sacada/terraço do que parece ser uma construção abandonada. Há entulhos pelo chão, rachaduras na parede e a pintura das janelas está descascada.

Será que a vista para o mar é argumento suficiente para apresentar a dança de Yazbek nesse local? O espectador fica sem saber se há alguma relação a mais ou se a escolha somente reforça o binarismo trazido pelas falas da apresentadora e imagens do episódio. Aqui, o Líbano está entre o conservadorismo religioso e o liberalismo dos jovens, a guerra civil e a festa, a sede do Hezbollah e a praia, a tradição e o “visual moderno” dessa “Dança Oriental”. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-13:35)

Por mais que Hart diga que os libaneses “transitam nesse lugar de opostos com elegância e resiliência” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-02:28), essa construção antagônica gera um descarte das complexidades históricas, sociais e culturais desse corpo que dança. Remete-nos à seguinte frase de Asma Lamrabet: “O corpo das mulheres muçulmanas parece, hoje, encarnar o lugar da tensão entre as representações da modernidade e as da antimodernidade.” (LAMRABET, 2014, p. 33) Isto é, parece não haver um espaço de negociação, de fronteira. Existe a modernidade positiva de um lado e de outro o passado negativo, ligado à religião, à tradição e à selvageria dos conflitos armados.

A segunda questão é levantada pela própria dançarina quando denuncia que a história ainda difunde essa dança de uma maneira sexualizada, apesar do seu papel empoderador. E aí, nós recaímos novamente ao debate tecido logo acima, quando na contextualização da dança *Raqs el Sharqi*.

Recordo: a sexualização dessa dança se dá em um intrínseco trabalho colonialista e orientalista, mas também ligado a relações patriarcais e machistas (internas e externas), e, ainda, à própria religião, sociedade e família. A contestação aparece quando essas mulheres orientais optam por buscar espaços de libertação e poder justamente por meio

dessa dança. Passando por cima dessa complexidade, com seus *closes* nos seios e na barriga – e consequente fragmentação desse corpo dançante –, a câmera parece reforçar precisamente o que Namia vem reprovar e resistir.

Por fim, a terceira questão. Ela aparece de maneira muito mais sutil do que as demais, mas vale ser citada. Trata-se da relação entre essa dança e o seu fazer profissional/artístico. Para além de um problema social de gênero, religião e colonização, há um estigma no que tange a ideia de classe. Se a “Dança Oriental” de Namia é descreditada e até proibida por sua sexualização, trabalhar com ela e reconhecê-la enquanto arte é mais ainda uma forma de resistência.

ALEXANDRE PAULIKEVITCH

No episódio, quem parece performar e até explicar as interseccionalidades de sua dança é Alexandre Paulikevitch. Primeiro com a própria discussão sobre a nomenclatura colonial, já explicitada anteriormente. Tal posicionamento demonstra uma reflexão em relação às origens e às influências da “Dança do Ventre”.

Além de calcar um espaço crítico no que diz respeito ao colonialismo, sua dança *Baladi* é também um ato político contra a imposição de um dançar exclusivamente feminino. “A dança não tem gênero para mim. Os movimentos não têm gênero. São movimentos.”, declara Alex. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-16:51) Soma-se a isso a crítica à estrutura patriarcal que ao mesmo tempo normatiza, controla o feminino e criminaliza a homossexualidade.

Quando o dançarino diz que “o homem é Deus nesta região” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-17:09) ele está identificando justamente essa relação entre a oposição binária e as relações de poder, discutidas por Joan Scott: “a oposição binária e o processo social das relações de gênero tornam-se parte do próprio significado de poder; pôr em questão ou alterar qualquer de seus aspectos ameaça o sistema inteiro.” (1995, p. 92)

Ao trazer esses apontamentos, Alex parece frisar a importância de rejeitar a fixidez e a cronicidade da oposição binária – tida como produto do consenso e única possibilidade – bem como de historicizar e desconstruir os “termos da diferença sexual”. (SCOTT, 1995, p. 84) Para além disso, ele instaura, por meio de sua performance de vida, novas possibilidades *queer*.

Isto é, suas negociações se dão no corpo e caminham para uma crítica à oposição binária, ao sistema de poder e aos papéis estabelecidos para cada sexo, a partir da ocupação de um lugar de fronteira. “*Queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora.” (LOURO, 2001, p. 546) “Ok. Eu sou um homem. Mas pareço uma mulher e sou mais uma mistura dos dois. E se te incomoda, tudo bem.” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-17:12)

Randa Makhoul

Randa Makhoul performa em uma casa de espetáculos chamada *Metro Al Madina*. Desde a forma como Vandana Hart chega e interage com o local, até suas interferências e a forma como é (re)tratada, é possível notar a sexualização e o colonialismo relacionados a essa dança. Explico.

Enquanto a artista se apronta para o espetáculo – pinta as unhas, penteia os cabelos, maquia-se –, ela explica seu papel: encena a dançarina de “Dança do Ventre” de um cabaré no show *Hishik Bishik*. “Sou aquela que todos desejam”, declara. Então, a apresentadora demanda: “Ela é só um personagem ou essa é você na vida real? (...) Todos querem [o seu corpo]?” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-19:35) Randa ri e responde que não, não quer o dinheiro dos outros.

Volto então à desconstrução no que diz respeito a ideia de harém que, por sua vez, conecta-se a esse mito do corpo disponível, da mulher odalisca que faz “Dança do Ventre”. “Percebe-se que a dança nos haréns trazia sentidos que remetiam aos lugares sociais e simbólicos da mulher naquele contexto, no qual a sexualidade podia ser vivenciada sob aspectos paradoxais: sagrado/profano; submissão/poder.” (REIS, 2008, p. 59)

Ainda em uma discussão sobre esse corpo da “Dança do Ventre”, Hart também a questiona sobre o padrão ideal. Porém, qual seria o objetivo dessa pergunta senão encerrar o estilo em um estereótipo? Sem fixar um padrão físico, Makhoul responde: “Aquele que faz belos movimentos com os braços e os quadris, interage com as pessoas e proporciona diversão a elas. É uma dança como outra qualquer.” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-19:50)

Nessa mesma frase, porém sob sua tradução literal – diferente da legenda em português –, é possível encontrar outro ponto de intersecção entre as epistemologias alternativas. Trata-se da discussão sobre a classe artística – como em Namia. Randa fala “É como qualquer [arte]”, calcando assim um espaço de legitimação para esse mover da “Dança do Ventre”.

Por fim, uma outra face dessas interseccionalidades é novamente a questão orientalista. Ao encerrar a visita à Makhoul, a narradora volta a ocupar um discurso binarista entre o atraso do passado e a certeza da modernidade⁹. “Até no camarim de Randa dá para sentir a luta entre o passado e o futuro de Beirute.” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-20:24)

CONSIDERAÇÕES

Antes de trazer as considerações acerca do conteúdo, gostaria de pontuar sobre a experiência de pesquisa e feitura do texto. Primeiramente, sublinhar a satisfatória aposta de refletir somente a partir de autoras mulheres, justamente como uma forma de se colocar contra as exclusões que a ciência costuma engendrar. (HARDING, 1993)

Também, comentar sobre a proposição de criar um desdobramento analítico baseado em um trabalho bem mais extenso, a dissertação. O espaço reduzido de um artigo e as inúmeras possibilidades investigativas tornaram a escrita um desafio. A partir daqui, passo aos resultados propriamente ditos.

9 A título de registro, essa tessitura da oposição começa a ser construída já nas primeiras imagens do episódio: “A praia, o bote, pessoas sentadas na areia são o fundo para a figura em primeiro plano. Uma mulher de *hijab* carrega seu filho pequeno pelo braço. Ele olha para o homem de bermuda e sem camisa enquanto se distancia em câmera lenta. Esse retribui o encontro silencioso.” (MENDONÇA, 2019, p. 124) Mais algumas imagens e a primeira frase: “Beirute, Líbano. Uma fascinante cidade de opostos.” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-01:47)



A interação entre as várias camadas de diferenciação (e opressão) – a partir das danças *Raqs el Sharqi* (aqui transformo em plural, tendo em vista sua heterogeneidade no episódio) – pouco ocorre na série em si. Quem chega a tencioná-las de maneira mais evidente é Alexandre Paulikevitch. Deste modo, foi necessária uma leitura crítica, baseada nos estudos de gênero e interseccionalidades, para desvelá-las.

Essa análise das epistemologias alternativas nas danças *Raqs el Sharqi* provaram sem demora que não se trata de um estilo único, tampouco definitivo. Se o discurso orientalista encerra essa dança e seus corpos moventes em um modelo feminino, sexualizado e exótico, e se a própria representação na série documental não dá conta de debater a heterogeneidade dessas vivências, o olhar para as interseccionalidades mostra que se trata de uma interpretação fundamental para seu entendimento.

Como sugere Deepika Bahri (2013), as representações sempre serão problemáticas no sentido em que acabam recaindo em interpretações equivocadas, parciais ou ficcionais e produzem uma expectativa de invariabilidade. Contudo, não se desfaz a necessidade de lançar um olhar crítico sobre o que é produzido. Principalmente pois as práticas coloniais persistem. E o olhar turista do audiovisual, ao optar pelo apagamento dessas categorias e pela permanência no lugar do “exótico” e da reafirmação das oposições binárias, prova exatamente isso.

Neste sentido, como pondera a pesquisadora, quem sabe o problema não esteja especificamente nas nomenclaturas – neste caso, das danças e corpos –, “mas no colapso da diferença na base dessa terminologia”. (BAHRI, 2013, p. 674) Ou seja, a “Dança Oriental” e a “mulher oriental” podem surgir como formas de descrição. O problema está em seu enclausuramento enquanto categoria homogênea. Por isso, minha escolha por escrevê-las com as aspas desde o início do artigo.

De fato, portanto, uma conexão mais evidente entre as epistemologias alternativas – gêneros, orientalismo, colonialismo, classes, geografia e religiões – poderia reduzir os discursos essencialistas nas representações em *We Speak Dance*, na medida em que contextualizaria as diferenças e passaria a compreender melhor as identidades como relacionais e históricas.

Outro ponto a se frisar é que não estou aqui em busca de representações de culturas herméticas e inalteradas. Mas, é necessário diferenciar influências de violências epistêmicas. Sob essas provocações, surge um novo questionamento – afinal de contas é para isso que servem as pesquisas – como estudar as diferenças em um mundo globalizado, visto que não há mais “estados puros” e sim negociações, trocas e resistências? O que essa realidade faz com a arte que fazemos hoje? No que ela se transforma? Como podemos compreendê-la em sua complexidade? E, para além disso, como representá-la em sua lógica multifacetada?

Ainda recorrendo à Deepika Bahri (2013), surgem dois posicionamentos que podem apontar para uma alternativa nesse cenário: o compromisso transnacional e a busca por uma leitura do mundo sob a lógica da adjacência. Isto é, faz-se necessário traçar uma perspectiva mundial, sem comparações simplistas, que olhe para o lado e enxergue “vizinhos” ao invés de “outros homogêneos”, a colaboração ao invés da disputa e que fortaleça brechas e vitórias provisórias como a própria arte da dança tem a potência de ser.

REFERÊNCIAS

ABU-LUGHOD, Lila. As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação?: reflexões antropológicas sobre o relativismo cultural e seus outros. **Revista Estudos Feministas**, v. 20, n. 2, p. 451-470, 2012.

BAHRI, Deepika. Feminismo e/no pós-colonialismo. **Revista Estudos Feministas**, v. 21, n. 2, p. 659-688, 2013.

BBC NEWS. Lebanon profile - Overview. 2015. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-14647311>. Acesso em: 02 out. 2020.

BILGE, Sirma. Théorisations féministes de l'intersectionnalité. **Diogène**, n. 1, p. 70-88, 2009.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres não-brancas. Parte 3/4. Traduzido por Carol Correia. **Portal Geledés**, 2017. Disponível em: <https://medium.com/revista-subjetiva/mapeando-as-margens-interseccionalidade-pol%C3%ADticas-de-identidade-e-viol%C3%A2ncia-contra-mulheres-n%C3%A3o-3888f3bcf935>. Acesso em: 5 mai. 2020.

DESMOND, Jane. **Meaning in motion: New cultural studies of dance**. Duke University Press, 1997.

DIB, Marcia. A imagem da mulher árabe construída pelos ocidentais. **Museu da dança - memória em movimento**. v. 3, 2016.

DOS REIS, Alice Casanova. O feminino na dança do ventre: uma análise histórica sob uma perspectiva de gênero. **Divers@!**, v. 1, n. 1, 2008.

GREINER, Christine. **Corpo (O) - Pistas para estudos indisciplinados**. Annablume, 2005.

HANNA, Judith Lynne. **To dance is human: A theory of nonverbal communication**. University of Chicago Press, 1987.

HARDING, Sandra. Tradução Vera Pereira. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. **Estudos feministas**, p. 7-32, 1993.

LAMRABET, Asma. El velo (el hiyab) de las mujeres musulmanas: entre la ideología colonialista y el discurso islámico: una visión decolonial. **Tabula Rasa**, n. 21, p. 31-46, 2014.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer-uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudos feministas**, v. 9, n. 2, p. 541, 2001.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014.

MENDONÇA, Eleonora Camargo de. **O corpo que dança na tela: um olhar pós-colonialista sobre cultura e representação em *We Speak Dance*** (2018). Disponível em: <https://www.acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/63380/R%20-%20D%20-%20ELEONORA%20CAMARGO%20DE%20MENDONCA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 26 set. 2020.

PASCHOAL, Nina. Discursos orientalistas sobre a dança. **Faces da História**, v. 6, n. 2, p. 274-289, 2019.

ROSE, Diane. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com texto imagem e som: Um manual prático**. 2. ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 2002. p. 343-362.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & realidade**, v. 20, n. 2, 1995.

WE SPEAK DANCE. Direção de Chris Keener. Intérpretes: Vandana Hart. Netflix, 2018. (110 min.), son., color. Legendado. Série 1ª Temporada. Documentário. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/80194813>. Acesso em: 09 abr. 2018.

Recebido em: 30/05/2021.

Aceito em: 06/09/2021.