

Configurações Culturais e figurino da telenovela *O Clone*

Solange Wajnman - Professora do curso de mestrado em comunicação da Universidade Paulista¹.

Elisa Fajolli Navarro - Mestranda em comunicação na Universidade Paulista².

Resumo

Este artigo apresenta reflexões sobre a construção das configurações estéticas da telenovela *O Clone*, exibida entre os anos de 2001-2002, a partir de sua disseminação e ressonâncias em relatos de veículos midiáticos, destacando a dança do ventre. O propósito central será investigar a dinâmica de alguns elementos das formas da dança do ventre que se deslocaram de seu contexto original para a trama e que ainda foram capturados e reconfigurados pela sociedade brasileira.

Palavras-chave: Figurino; telenovela; cultura midiática.

Abstract

This article presents reflections about the structure of the aesthetics configurations in the telenovela *O Clone*, transmitted between the years 2001-2002, and your dissemination and resounds related in media vehicles, especially the Belly Dancing. The propose will be to inquire the dynamic of some elements of the Belly Dancing forms dislocated from your original context to the plot and yet captured and configured by the Brazilian society.

Keywords: Costume; telenovela; media culture.

1. Introdução

O objetivo deste artigo é verificar como as configurações do figurino da telenovela *O Clone* (2001-02) foram apropriadas, investigando a dinâmica de alguns elementos das formas da dança do ventre que se deslocaram de seu contexto original para a trama e como foram capturados e reconfigurados pela sociedade³.

Os elementos estéticos desta telenovela parecem ter sido concebidos em termos de consumo de moda, resultando em produtos constituídos por imagens tecidas na contemporaneidade que não se limitaram ao tempo e espaço, mas misturaram inúmeras referências recriando novos significados.

¹ Solange Wajnman é Doutora em Sociologia pela Universidade René Descartes, Mestre em Psicologia Social pela PUC/SP e socióloga pela UFMG, co-autora de livros e autora de vários artigos nas áreas de comunicação, tecnologia e moda. Além de lecionar comunicação para a pós-graduação, atuou vários anos com o ensino de metodologia científica para os cursos de graduação em moda.

² Mestranda em Comunicação na Universidade Paulista (2005 –2007). Graduada em Design de Moda pela Universidade Anhembi Morumbi (2001-2004). Estilista há quatro anos na Vuarnet France (2003-2007).

³ Essa análise é extraída da nossa dissertação de mestrado que aborda diversos aspectos do figurino em cena.

Assim, esta telenovela foi um meio de comunicação que deu suporte à moda, criando uma interação social de maneira massificada através de sua visualidade, sendo compreendida como um sistema de significados, experiências, valores, crenças, no contexto de uma sociedade que tem se comunicado através da aparência.

Desta forma, o processo adotado para a realização desse artigo será um exercício que demonstre a origem de alguns elementos constituintes do universo fictício e, ao mesmo tempo, o discurso imagético adquirido ao serem incorporados pela trama. Também seria importante ressaltar como estes elementos influenciaram e foram reincorporados na moda brasileira, visando compreender como são gerados os sentidos dessas configurações estéticas.

Para fundamentar a análise das imagens geradas pelos entrecruzamentos de discursos sociais, citamos a ferramenta da *bricolage* (Levi Strauss apud Barnard, 2003, p. 244-248), identificada na moda contemporânea pelo ato contínuo de reconstrução extraída dos mesmos materiais que já haviam sido usados no passado. Ela envolve a contínua recombinação de elementos que são permutáveis, isto é, capazes de manterem-se em sucessivas relações com outras entidades, fazendo referências ao passado com o interesse de criar novos significados, resultando em novos elementos. Utilizaremos também a abordagem de Garcia e Miranda (2007, p. 38-49) sobre a *releitura* que se refere à moda, quando essa não possui novidades e reutiliza elementos transplantados de outros lugares e épocas, que são revigorados plasticamente. Utilizaremos também o conceito de *tendência-mania* que segundo as autoras é uma moda adotada rapidamente e geralmente é promovida pelos personagens de filmes e telenovelas, que são imitados pela massa.

O procedimento para realizarmos essa pesquisa fundamenta-se nas diretrizes metodológicas do pensamento de Maffesoli, que tem por princípio a idéia de que nada é estranho à investigação sociológica e que a compreensão de uma forma social reside “num movimento incessante que deve levar em conta tudo o que, num dado momento, constitua uma expressão local do discurso do social” (Maffesoli, 1989, p. 146).

Por isso, para resgatarmos como a moda de rua foi influenciada por *O Clone*, pesquisamos registros que fizessem apologia às formas estéticas da telenovela em jornais, revistas, mídias específicas de moda e sites da internet. E para resgatarmos o sentido original desses elementos, reutilizados na sociedade influenciada pela representação da telenovela sobre os costumes árabes, entrevistamos historiadores e especialistas dessa cultura.

2. O estudo de caso da dança do ventre

A telenovela *O Clone*, de acordo com o material pesquisado na mídia, propagou a dança do ventre como forma de lazer na sociedade brasileira ao exibir cenas das personagens do núcleo árabe praticando a dança em casa com a família e em momentos íntimos, como estratégia de sedução de um casal. A dança do ventre eclodiu na telenovela desde o primeiro capítulo, projetando cores, materiais, volumes e materializando expressões corporais e emotivas, cujas configurações semelhantes e a persistência de imagens quase nunca haviam sido utilizadas da mesma maneira na mídia nacional, sendo exibidas excepcionalmente em *O Clone*.

A primeira cena que a personagem Jade exibe a dança acontece quando ela muda-se do Rio de Janeiro para Marrocos e instala-se na casa do seu tio Ali. Ao vestir-se com a roupa de sua prima Latiffa, começa a dançar em homenagem ao futuro casamento da mesma. Jade veste um *bustiê* verde, inteiro, bordado com canutilhos e com cordões também de canutilhos e com cristais pendurados, caindo e movimentando-se sobre o ventre ao ritmo da dança. No cós da saia, canutilhos e cristais bordados na circunferência do quadril formam um cinturão embutido, com correntes e franjas soltas ao longo da saia justa no quadril, em tecido leve de seda disposto em camadas em V. Da altura dos joelhos para baixo, tiras lisas, como se fossem lenços pendurados em toda a saia, formam um volume que conferem à peça o modelo sereia. O resultado dessa composição é um traje que deixa o corpo da personagem pouco coberto.

Ela utiliza como acessórios apenas o anel-pulseira que herdou de sua mãe e o colar de pedra jade na cor verde. Ao dançar ela segura um lenço verde do mesmo tecido da roupa que está vestindo, com as extremidades bordadas de canutilhos. Ela o movimenta conforme o ritmo da dança, e ao deparar-se acidentalmente com o personagem Lucas, Jade coloca o lenço na frente do rosto, deixando apenas os olhos à mostra, fixando-os nos olhos de Lucas.

Essa cena é um exemplo das configurações estéticas apresentadas em *O Clone* através da dança do ventre, que ocorreu quase semanalmente ao longo dos 221 capítulos da trama, onde bailarinas profissionais e atrizes exibiam suas performances utilizando figurinos compostos por *bustiê*, cinturão, saia esvoaçante e lenço nas mãos. A telenovela passava a idéia ao telespectador de que as mulheres marroquinas, apesar de

possuírem uma religião e costumes severos, divertiam-se praticando constantemente a dança do ventre.

No exercício investigativo de comparação, para identificarmos como foram formados esses discursos utilizados na telenovela para representar o costume da dança do ventre entre as mulheres árabes, consultamos Cris Marcondes,⁴ que esclarece que a dança do ventre não faz parte da cultura marroquina, mas foi incorporada, nos dias atuais, devido ao gosto dos turistas que podem apreciá-la em *shows*. Quanto à tradição islâmica e a sua relação com a dança, o Sheikh Muhammad Ragip⁵ esclarece que a dança é mais antiga que a religião e algumas culturas a preservaram mesmo após a conversão, porém só é permitido que a mulher se apresente ao marido.

Nesse movimento investigativo que retorna ao contexto original do elemento, percebe-se que a dança do ventre não está tão presente na vida diária das mulheres muçulmanas do Marrocos como a telenovela demonstra. Historicamente é possível compreender que apesar dela não ser inerente a essa cultura, ela pode manifestar-se em algumas ocasiões. De acordo com Mohamed⁶, a dança do ventre, ou *raqsa sharquiá* que significa dança oriental, como é mais comumente chamada no oriente, surgiu entre 7000 e 5000 a.C. Ela era praticada em rituais de fertilidade realizados por antigas civilizações, como a dos sumérios, dos egípcios e dos persas. Com a invasão árabe e a conseqüente mistura de culturas, a dança oriental foi disseminada em outros países devido à tradição de viajante e mercador do povo árabe. Nos séculos dezoito e dezenove, as novas rotas de comércio e a expedição de Napoleão trouxeram a arte, a indumentária e os costumes árabes à Europa. A tradição egípcia foi a que mais influenciou, no ocidente, o interesse pela dança do ventre e por outros aspectos típicos de sua cultura.

Nota-se por esse breve histórico que a telenovela apresentou uma *releitura* de um traço cultural egípcio, que já estava disseminado no ocidente⁷, ao exibir a dança na telenovela como se fosse próprio da cultura marroquina. Mesmo que no Marrocos algumas mulheres tenham aderido à prática da dança, ela não é originária do país como é demonstrado em *O Clone* e também seria pouco provável que uma família árabe

⁴ Cris Marcondes é bailarina, coreógrafa e pesquisadora há 14 anos. É formada em dança clássica e especialista na técnica Klausvianna, consciência corporal e danças étnicas, principalmente na dança árabe. Idealizadora e diretora da Cia Nua de Dança.

⁵ Entrevista concedida para a elaboração da dissertação Configurações sociais e figurino da telenovela O Clone, no dia 12 de Junho de 2007.

⁶ Conforme Shokry Mohamed em *La Danza Mágica del Vientre*, Madrid, 1995.

⁷ Segundo comentário da edição da LPM da obra Vathek do crítico de arte e político Willian Thomas Beckford (1760-1844), esta obra é reflexo da obsessão setecentista por tudo que fosse oriental.

praticante do islamismo realizasse essa dança, pois ela não condiz com as normas religiosas. No entanto, parece que o apelo estético da telenovela sobrepõe-se às questões culturais como pode ser observado no depoimento de uma senhora de 61 anos em entrevista ao jornal Estado de São Paulo⁸ ao contar os motivos pelos quais ela foi influenciada pela telenovela a praticar a dança do ventre: “Gosto das roupas, dos gestos, da música”, revela Edith Nunes Bracaglione.

Podemos evidenciar que a dança do ventre foi manifestada na moda de rua como uma *tendência-mania* pela reportagem da revista Veja de janeiro de 2002, onde percebemos a influência da telenovela *O Clone* no comportamento da população brasileira. Um quadro apresenta uma foto da personagem Jade, com o título *Moda Global*, e a reportagem declara: “A novela *O Clone*, da Rede Globo, despertou no país o interesse pela cultura árabe. Academias que ensinam dança do ventre triplicaram o número de alunos nos últimos meses”. Outro exemplo da *tendência-mania* provocada pela dança da telenovela está no site Correio de Sergipe⁹, onde a estudante Jéssica Batista de Melo, 18 anos declarou a razão pela qual ela ficou atraída pela dança: “Quando vi aqueles movimentos tão sensuais e empolgantes, não resisti. Procurei uma academia em que pudesse aprender a dançar como as atrizes da novela”. Assim, identificamos que a apropriação da dança do ventre pela moda de rua foi impulsionada pelos apelos estéticos exibido na trama.

Voltando ao exercício de comparação, verificamos a precedência da forma do figurino, que, na sua essência segue a forma dos trajes utilizados atualmente por bailarinas da dança do ventre. Originalmente, nos primórdios da dança do ventre, não existia um traje específico para a dança, e o costume dos egípcios era andar semi-nus, ornados com muitos acessórios de ouro e pedras preciosas. Outros pequenos povoados ao redor da civilização egípcia praticavam a dança com suas roupas do dia-a-dia, que eram saias com lenço amarrado no quadril e na cabeça, com blusa de mangas bufantes e colete¹⁰.

Percebemos que a utilização de um traje esporádico na dança, com o tempo foi anulada como revelam pinturas de europeus no final do século XIX, período da arte

⁸ Conforme a reportagem “Milênar dança do ventre conquista espaço”. **Jornal Estado de São Paulo**. 20/ fev., 2002.

⁹ Disponível em <<http://www.correiodesergipe.com.br>>. Acesso em: 21 set. 2006.

¹⁰ Conforme Shokry Mohamed em *La mujer y la Danza Oriental*. Madrid, 1998. Este livro oferece um apanhado geral sobre a dança do ventre e apesar de trazer um histórico e apresentar algumas vertentes da dança, o autor enfatiza a prática na contemporaneidade e os benefícios físicos e sociais que a essa dança oferece.

¹¹ Conforme Lynne Thornton em *Les Orientalistes*, 1985, que além dessas telas citadas, apresenta outras obras desse período que mostram não só a dança, mas também outras práticas e costumes dos povos do Oriente.

orientalista que exhibe o traje da dança do ventre de forma sistematizada e homogeneizada. É este o caso da representação de pintores¹¹ como Gustave Moreau com a obra intitulada “Salomé”, Gérôme com a obra “El baile de las gawazi” e “La bailarina del adufe”, Felipe Baratti com a “Bailarina y serpiente en la corte del sultán” e David Roberts com “Bailarinas y músicos”. Por essas telas, identificamos que nessa época o traje da dança era configurado por tecidos transparentes, calças bufantes sobrepostas por lenços amarrados no quadril, lenço na cabeça, *top* curto deixando o ventre todo à mostra e o uso excessivo de colares, pulseiras e pingentes pendurados na roupa. Percebemos também nas pinturas, o uso de objetos sendo manuseados pelas mãos como lenço, espada, candelabro, pandeiro e *snujs*¹².

Essas pinturas do século XIX representam um olhar ocidental da dança no oriente; então não se pode afirmar que elas sejam precisas em representar exatamente a realidade, porque também podem ter sofrido alguma interferência. Elas são a interpretação de um sujeito estrangeiro, alheio e estranho àquela cultura. Completando esse repertório do ocidente de ingestão da cultura oriental, destacamos que na segunda década do século vinte, filmes de Hollywood¹³ disseminaram através de figurinos usados por odaliscas e *sherazades* um novo traje.

Esse traje foi disseminado no ocidente como se ele fosse típico do costume árabe - composto por sutiã, cinturão, saia transparente com fendas laterais e um lenço nas mãos. Ele foi incorporado em todo o mundo como fantasia, traje de dança e figurino para a representação de “mulheres das Arábias”. Essas imagens influenciaram inclusive as dançarinas orientais¹⁴, que além de passarem a vestir-se da forma exibida nos filmes hollywoodianos para apresentarem-se nos teatros e casas de shows no Cairo, também participaram de produções cinematográficas produzidas no Egito, que se baseavam na técnica de filmagem de Hollywood, nos cenários e nos demais elementos lá apresentados.

Nesse sentido, os trajes utilizados pelas dançarinas na atualidade e o figurino da dança do ventre em *O Clone* são referenciados nas imagens das imagens e assim por diante, indeterminadamente. Nesse raciocínio, esses trajes derivaram do cinema

¹² Instrumento musical.

¹³ Conforme Shokry Mohamed, *La mujer y la Danza Oriental*, Op.cit.

¹⁴ O vídeo *The Stars of Egypt* apresenta inúmeros *clips* em preto e branco de bailarinas egípcias que se tornaram conhecidas no mundo inteiro como Shafiqá la Copta em 1919, Badía Masabni na década de 1940 e Tahía Carioca na década de 1950, entre outras.

hollywoodiano que por sua vez utilizou referências das pinturas do século XIX, mas não de maneira fiel, apresentando algumas *releituras*. Assim, na tentativa de compreender as configurações do traje da dança através das suas imagens históricas, nota-se que sua forma resultou da interferência de diferentes sociedades e, através de uma *bricolage*, consolidou-se numa forma que se tornou padrão no ocidente e também no oriente¹⁵.

Referências Bibliográficas

BARNARD, Malcolm. **Moda e Comunicação**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2003.

GARCIA, Carol. **Moda é Comunicação**. São Paulo: Ed. Anhembi, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **O conhecimento comum**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MOHAMED, Shokry. **La Danza Mágica del Vientre**. Madrid: Ediciones Mandala, 1995.

-----**La mujer y la Danza Oriental** . Madrid: Ediciones Mandala, 1998.

THORNTON, Lynne. **Les Orientalistes**. Paris: ACR Edition, 1985.

Vídeo **The Stars of Egypt**. Cairo: Ramzy Music International Ltd, 1994.

¹⁵ Atualmente nos países adeptos ao islamismo, as bailarinas são obrigadas a cobrir o umbigo com algo parecido com uma estrela, as pernas devem ficar cobertas fechando a parte inferior do vestido com uma peça que se chama *closh* e o ventre deve ser coberto com um tecido transparente. Os trajes foram normatizados dessa forma desde o ano de 1964 por um decreto do governo que visava os “bons costumes” para que as dançarinas não ofendessem a sociedade.