



**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE
BRASÍLIA**

CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

REDESCOBERTAS EM DANÇA:

A transitoriedade de pensamentos e vivências sobre a Dança do Ventre e o ambiente acadêmico.

Amanda de Azevedo Bentim Rosa

BRASÍLIA – DF

2015



**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE
BRASÍLIA**

CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

REDESCOBERTAS EM DANÇA:

A transitoriedade de pensamentos e vivências sobre a Dança do Ventre e o ambiente acadêmico.

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Dança.

Orientador: Prof. Me. DIEGO PIZARRO.

Amanda de Azevedo Bentim Rosa

BRASÍLIA – DF

2015

**REDESCOBERTAS EM DANÇA: A transitoriedade de pensamentos e vivências
sobre a Dança do Ventre e o ambiente acadêmico.**

Esta Monografia, quesito parcial para obtenção do título de Licenciada em Dança pelo
Instituto Federal de Brasília, foi apreciada e aprovada pela Banca Examinadora
composta por:

Profa. Dra. Suselaine Serejo Martinelli

Profa. Ma. Vancléia Pereira de Campos Porath

Prof. Me. Diego Pizarro

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar manifesto meus agradecimentos aos meus pais, Marize de Azevedo Bentim e Orlando Santos Rosa, pelo apoio e confiança em minhas escolhas. O amparo à minha decisão de seguir como artista e professora de arte sempre foi oferecido com muito carinho. Toda sensibilidade artística que tenho iniciou-se dentro do seio familiar, então os agradecimentos ao incentivo à fruição de minha família querida. De minha irmã Natália, passando pelos tios e primos até meus queridos avós maternos e paternos.

À benevolência de meu companheiro Bruno Castellanos, que esteve comigo do início ao fim deste projeto auxiliando de diversas maneiras: suporte emocional, auxílio no quesito acadêmico, paciência com crises de ansiedade. E em todas elas o companheirismo e o amor se destacaram. À compreensão e estímulos positivos de tantos colegas e amigos antigos que por vezes foram deixados de lado pela escala de prioridades da construção deste trabalho.

Além da admiração, o agradecimento sincero ao meu orientador Diego Pizarro, que acolheu minhas ideias e teve a incrível sensibilidade de entender minhas intenções as orientando com responsabilidade e humanidade.

Aos meus professores do curso de Licenciatura em Dança, por todo o aprendizado, doloroso ou prazeroso. Eu pude extrair ensinamentos para minha vida pessoal e profissional em ambas situações. E em especial ao prof. Dr. Fauzi Mansur que inicialmente trouxe ideias e tranquilidade para o nascimento do que está presente neste trabalho.

Agradeço à Dança do Ventre e todas praticantes existentes por trabalharem com arte tão singular. E às pessoas envolvidas, mesmo não dançantes de palco, mas de alma.

E finalmente a todos os participantes de todos os momentos do grupo *Tuareg*: Layla Vanessa, Julianna Porto, Messer Di Carlo, Lu Lupiano, Angélica Vasconcellos, Sol Katina, Ranya Hamed, Raquel Coelho, Haghata Guirra, Camila Lincoln, Raisal Latorraca, Janaína Belardony, Oona Rodrigues, Luana Giunti, Marcelo Pereira, Bruno Martins, Patrícia Goretti, Carol Toledo, Vêronica

Zanardes, Kelma Surya, Sarah Reis, Naiane Rodrigues, Hallison Nogueira e Bruno Castellanos.

ROSA, Amanda. *REDESCOBERTAS EM DANÇA: A transitoriedade de pensamentos e vivências sobre a Dança do Ventre e o ambiente acadêmico*. Trabalho de conclusão de curso, Monografia, Curso de Licenciatura em Dança, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília – IFB.

RESUMO

O material de pesquisa acadêmica em Dança do Ventre referenciado neste trabalho gira em torno do termo orientalismo do autor Edward Said, em sua maioria. Este conceito e o de transnacionalização na Dança do Ventre, apresentado por Roberta Salgueiro (2012), embasam a desconstrução de um olhar sobre a Dança do Ventre. Por apresentarem informações históricas relevantes estes conceitos também incitam uma criticidade no que diz respeito à liberdade de criação da produção artística que se inspira na cultura oriental. Trazendo a ideia de que a Dança do Ventre autalmente não pertence exclusivamente ao mundo árabe, por isso é transnacional em decorrência do fenômeno orientalismo, foram realizados aqui trabalhos artísticos em dança. Motivadas pelo estudo e contato com princípios de amplitude sensorial da Educação Somática, autonomia e segurança do conceito de *Inner Game* de Timothy Gallwey e a noção de desconstrução de padrões presente em diversas práticas de Dança Contemporânea, desenvolve-se uma pesquisa de aprendizado peculiar e experimental da Dança do Ventre.

Palavras-chave: Dança do Ventre; orientalismo, transnacionalização, educação somática; dança contemporânea.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 01 – Figurino Atual de Dança do Ventre.....	15
Fonte: http://www.centraldancadoventre.com.br	
FIGURA 02 – Taheya Karioka.....	18
Fonte: http://www.badriyah.cz	
FIGURA 03 – Ava Gardner.....	18
Fonte: http://www.doctormacro.com	
FIGURA 04 – Marlene Dietrich.....	32
Fonte:	
FIGURA 05 – <i>Morocco</i> com Camille Pimentel e Amanda Rosa.....	35
Fonte: Arquivo Pessoal / Foto: Isabela Pimentel	
FIGURA 06 – Primeira Formação do Grupo <i>Tuareg</i>	37
Fonte: Arquivo Pessoal / Foto: Pedro Santos	
FIGURA 07 – Alongamento da rotina de encontros do Grupo <i>Tuareg</i>	42
Fonte: Arquivo Pessoal / Foto: Bruno Castellanos	
FIGURA 08 – Kardum em cena em espetáculo da escola de dança Zahra Stúdio.....	44
Fonte: Arquivo Pessoal / Foto: Paky	
FIGURA 09 – <i>Tuareg</i> em “A Caravana segue viagem”.....	45
Fonte: Arquivo Pessoal / Foto: Roberto Dias	

SUMÁRIO

Introdução.....	08
Capítulo Primeiro – O olhar acadêmico sobre a Dança do Ventre.....	14
1.1. . A Dança do Ventre entre o Orientalismo e a Transnacionalização.....	14
1.2. Diferentes olhares sobre a dança: pensamento e prática.....	20
1.3. Abordagens Metodológicas da Pesquisa.....	21
Capítulo Segundo – Dois pontos de vista em uma encruzilhada.....	23
2.1. Desconstruindo padrões: entre a Dança do Ventre e a Dança Contemporânea.....	23
2.2. <i>Morocco</i>	30
Capítulo Terceiro – Práticas pedagógicas a partir de novas experimentações.....	36
3.1. O início: experiment – ação.....	36
3.2. <i>Inner Game</i>	38
3.3. Preparação do grupo <i>Tuareg</i> e valores.....	41
Considerações finais.....	46
Referências.....	47

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta principalmente as transformações que ocorreram durante o período em que estive no Curso de Licenciatura em Dança, considerando as vivências com a corporeidade e a sensibilidade artísticas estimuladas desde cedo no seio familiar. Pela parte materna quase todos familiares tocam algum instrumento. Minha avó tocava piano clássico e meu avô tocou acordeon profissionalmente por muitos anos, além de minha mãe e seus irmãos coralistas.

A musicalidade esteve muito presente em minha infância, por isso atribuo o começo do meu interesse pelas artes principalmente a este momento da minha vida. Interessada pelo movimento e influenciada pela música desde pequena eu gostava de dançar sempre conectada à música. Gostava de desenvolver minha corporeidade com minha irmã mais nova, brincando de imitar bichos e os trejeitos de personagens de animação, sempre com uma trilha sonora de fundo. Ensaiei alguns estudos de piano e violão, mas não dei seguimento. Aos poucos comecei a entender que meu encanto com o ramo artístico estava relacionado ao corpo e então a dança surgiu como atividade constante em meu cotidiano, inicialmente nas coreografias de escola até às aulas regulares de *Jazz*, *Street Dance* e finalmente Dança do Ventre.

Comecei a dançar Dança do Ventre aos onze anos de idade e desde então esta prática está presente em minha vida. As modalidades de *Jazz* e *Street Dance* pratiquei anteriormente e simultaneamente à Dança do Ventre, mas aos poucos as abandonei para dedicar-me ainda mais a esse estilo. Na época minha primeira professora parou de dar aulas na escola em que eu praticava e conseqüentemente parei de fazer aulas, porém, não de dançar. Em casa improvisava intuitivamente com os poucos CDs que tinha e algumas fitas K-7. Executava coreografias antigas me permitindo modifica-las de acordo com minha criatividade e memória, mas principalmente dançava sem muitas regras. Até que em 2006 eu retornei às aulas regulares, quando descobri uma escola de dança especializada no estilo. Possivelmente pelo meu histórico em outras danças, eu já apresentava certa facilidade e em 2008 já tinha minha própria turma de alunas. No mesmo ano fiz a prova para obtenção da certificação de qualidade em Dança do Ventre da *Khan el Khalili*¹ de São Paulo, casa de chá egípcia existente há mais de trinta anos que abriga grande polo de encontro da Dança do Ventre no Brasil reconhecida nacionalmente e internacionalmente.

Antes mesmo de ingressar no Curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília – IFB, minhas motivações para trabalhar as dimensões artística e pedagógica vinham mudando. Mas foi especialmente após o ingresso no referido curso que houve uma guinada. Percebo que meu nível de criticidade aumentou justamente por entrar em contato com o aprofundamento no estudo prático e teórico em dança. O entendimento do meu próprio potencial de movimento expressivo se modificou ganhando maior intensidade e significado, considerando que antes eu nunca havia parado para compreender as dimensões estéticas, históricas e expressivas da dança que eu praticava. Muitas dúvidas e questionamentos acerca desta dança trouxeram inquietude como, por exemplo, o aprofundamento nas escolhas de figurino para as apresentações, que

¹ Website: <http://www.khanelkhalili.com.br>

inicialmente eram feitas por minha professora na época em que fazia aulas regulares e que perduraram até pouco tempo atrás. Este aspecto em específico, relativo ao figurino, tem papel importantíssimo na construção da composição coreográfica como um todo por contribuir com a atmosfera e clareza trabalhadas na obra, como percebe Mapi Cravo (2008). E hoje percebo que minhas escolhas até então eram baseadas em tendências superficiais que limitavam minhas decisões ao “bonito” ou “feio”, dicotomias de julgamento que aparecem constantemente na visão senso comum que envolve o universo da arte em geral. No âmbito pedagógico senti a necessidade de amplificar o desenvolvimento sensível e prático de minhas alunas, mesmo considerando que elas estejam buscando a Dança do Ventre como um hobby.

Com o tempo e o estímulo à pesquisa fomentados pelo ambiente acadêmico da graduação em dança, pude compreender alguns dos resultados estéticos da dança que pratico através da busca de sua história. Segundo a pesquisadora e também proprietária de escola especializada em Dança do Ventre, Roberta Salgueiro (2012), a Dança do Ventre como conhecemos hoje é um reflexo de como a sociedade árabe lidou com aspectos econômicos e principalmente políticos. Aspectos relativos ao entretenimento são os que chamam muito mais a atenção, já que as danças praticadas há muitos anos entre famílias e povos como manifestação cultural tornaram-se exóticas aos olhares dos colonizadores ocidentais da época (franceses e ingleses em especial), trazendo o caráter turístico às relações entre o povo nativo e estrangeiros. Transformando consequentemente sua intenção e atitude principal ao manifestar-se, que se perpetua até os dias de hoje, onde o ambiente em que as bailarinas de Dança do Ventre mais se apresentam no Egito, Dubai, entre outros países, são os navios turísticos e hotéis que acolhem diversos turistas do mundo todo, por exemplo. Sem falar nos cabarés que foram muito presentes no cenário de entretenimento do Egito (SALGUEIRO, 2012, p. 42). A partir daí a disseminação da Dança do Ventre pelo globo sofreu ainda o filtro cultural que cada país e continente impôs como consequência da apropriação. A Dança do Ventre que praticamos hoje, segundo Salgueiro (2012, p. 13), tem a influência transnacional que o mundo globalizado oferece, ou seja, a possibilidade de acesso a outras culturas viabiliza transformações que ultrapassam a linha cultural e nacional de cada país. Então, por que manter a detenção do poder da Dança do Ventre única e exclusivamente aos egípcios? O que é a Dança do Ventre hoje? São questionamentos suscitados por Salgueiro (2012, p. 15).

Compreendemos, todavia, que toda prática cultural reflete seu ambiente social e político e é a partir desse entendimento que entendo que a Dança do Ventre que hoje se pratica não é apenas milenar e sagrada como quer crer boa parte de suas defensoras contemporâneas: é antes uma linguagem de sobrevivência, resultado bem-sucedido de uma adaptação longa e dolorosa. (SALGUEIRO, 2012, p. 43).

Dessas inquietudes e indagações surgem ideias de mudança e experimentação. Dentro do ambiente acadêmico do Curso de Licenciatura em Dança pelo IFB somos encorajados a investigar nossos próprios processos baseados nos estudos desenvolvidos no curso e suas vertentes de pensamento relativos à Dança Contemporânea e Educação Somática, dois temas que foram complementares e inovadores em meu próprio trabalho investigativo.

No início surgiu uma primeira reação de afastamento da Dança do Ventre, mas, ao dar continuidade ao estudo e às vivências corporais, percebi, e atualmente muito mais, como todo o conhecimento vivenciado enriqueceu as escolhas de movimentação e

principalmente uma mudança de pensamento acerca da dança. Esta experiência afetou diretamente e intensamente minha abordagem particular sobre a Dança do Ventre, dança que se configura como a primeira referência em minha trajetória, como já descrito.

A criação artística através da construção do pensamento em Dança Contemporânea, que valoriza a expressão pelo movimento em si com a possibilidade de expor a diversidade dos corpos dançantes e a desconstrução de estilos fixados de dança desenvolvidos dentro do Curso de Licenciatura em Dança, culminaram em uma composição coreográfica contemporânea baseada em pontos de vista pessoais sobre a Dança do Ventre. Tal composição, resultado de um trabalho para a unidade curricular de Composição Coreográfica I, foi batizada de *Morocco*². Aspectos desta composição serão abordados no Capítulo Segundo.

A partir dessa experiência tive contato com alguns caminhos em composição coreográfica, como, por exemplo, trabalhar propositalmente com o silêncio em cena, ou melhor dizendo, não utilizar estímulos sonoros ou especialmente a música para dançar. E foi com este conceito em particular que muitas das minhas próprias inspirações e motivações para dançar se ampliaram significativamente. O fato de ter tomado a consciência e percebido que existe uma dependência de fazer a dança com a obrigatoriedade de se ter música nos estilos de dança que eu tinha mais contato, alimenta meus questionamentos em Dança do Ventre e danças no geral, justamente por atualmente propor o contrário. E como a Dança do Ventre tem uma ligação bastante próxima com o estímulo sonoro (REIS, 2007, p. 75), esta nova relação estabelecida para o movimentar-se foi importante e desafiadora.

Percebo que após a descoberta de novos espaços na minha prática em dança e a redescoberta da prática de Dança do Ventre em novos espaços, observei a potência que havia sido despertada dentro de mim através de toda a experiência e aprendizado vivenciados. Em consequência disso, a própria Dança do Ventre que pratico em âmbito profissional obtém destaque no cenário das artes vinculadas a esse universo oriental, mais especialmente na casa de chá egípcia *Khan ek Khalili* (SP). Foi quando justamente meu trabalho começa a ser notado neste ambiente. Muitas outras práticas e descobertas encorpam meu fazer artístico, fazendo com que eu passe adiante estes conteúdos aplicados à estética da Dança do Ventre, atendendo às demandas de bailarinas que querem desenvolver tais características em suas próprias danças com minha ajuda. Além disso, o princípio do jogo interior, ou *Inner Game*³, de Timothy Gallwey, considerado um dos criadores do *coaching*⁴, foi estudado e serviu de inspiração para trabalhar algumas ferramentas didáticas adaptadas para o ensino da dança, como a auto responsabilidade no aprendizado e controle dos julgamentos internos para melhora da performance em cena e no processo de aprendizagem, entre outros aspectos, valorizando a capacidade inata do ser humano de aprendizagem.

² A palavra em inglês significa Marrocos. Referência ao filme de 1930 estrelado pela atriz alemã Marlene Dietrich e dirigido por Josef Von Sternberg.

³ Técnica oriunda das aulas do esporte Tênis criada por Timothy Gallwey considerado um dos precursores do Coaching. Ver: <http://www.theinnergameschool.com.br>

⁴ Espécie de consultoria para desenvolvimento de pessoas, também utilizada em empresas. Ver: <http://www.ibccoaching.com.br>

Com o decorrer do tempo fui sentindo que precisava pôr em prática com mais peso tudo aquilo que tinha vivido, ou seja, organizar melhor o que funcionou para mim até então para aprofundar-me na pesquisa e compartilhar com outras pessoas. Além da vontade de desenvolver um trabalho artístico profissional e fora do circuito de espetáculos de escolas da área da Dança do Ventre de Brasília. Foi quando eu e meu parceiro Bruno Castellanos, artista, coach e amante da arte envolvida à cultura árabe/oriental, criamos o grupo *Tuareg*. O nome deve-se ao povo nômade do deserto da região norte-africana e oriente médio que exaltam a música e dança em seus costumes. Quisemos nomear o grupo em homenagem a esse povo justamente para lembrarmos de não nos fixarmos diretamente a nenhuma escola de Dança do Ventre e podermos então exercer a transitoriedade livre nos espaços artísticos que possam contribuir com nosso aprendizado, e nos questionamentos e reflexões acerca de nosso fazer artístico.

Nesse momento estávamos lidando com amadores e artistas em iniciação, tanto na música quanto na dança. Então, percebemos que deveria haver uma formação prévia para então apresentarmos um trabalho de destaque. Tivemos algumas divergências quanto a esse tema, pois nem todos os integrantes consideravam que deveriam passar por este estágio e a organização hierárquica proposta e estabelecida por mim e pelo Bruno. Então criamos as audições para as bailarinas e estudantes de dança que tivessem interesse na pesquisa e na formação que queríamos oferecer. Este trabalho tornou-se oneroso, pois criamos uma rotina de preparação física, ensaio e aspectos teóricos em seis horas semanais. Notamos em seguida que a realidade era que a maioria das integrantes do grupo frequentava os encontros por ser uma prática associada a um bem estar. Evidentemente o prazer em dançar é aspecto intrínseco à prática que estávamos realizando. Porém, a dedicação para um trabalho destinado ao profissionalismo não estava de acordo com o que acontecia realmente em nosso cotidiano. Criamos então vários acordos e regras para selecionar ao máximo quem estava disposto a participar de um trabalho mais consistente em dança.

Até que em um dado momento, depois de um ano nesse ritmo, decidimos finalizar o projeto de formação com aquelas pessoas por não estar aproveitando bem o nosso tempo para o objetivo que gostaríamos de atingir. Alguns músicos, inclusive um participante da primeira formação, em seguida foram convidados a participar de um show específico e então demos continuidade ao projeto com algumas poucas bailarinas e estes músicos. Agora com a meta de desenvolver um tipo de apresentação artística que pudesse estar próxima do resultado profissional esperado por nós⁵.

Contudo, elaborar e trabalhar na formação em Dança do Ventre com aquelas integrantes foi bastante satisfatório, pois pude colocar em prática muito do que havia aprendido e muito do que estava vivendo no IFB, juntamente à minha prática anterior como professora de Dança do Ventre. Hoje percebo que a trajetória para me tornar professora de Dança do Ventre iniciou-se de maneira prematura. Por um lado fez com que eu investigasse com curiosidade algo que eu não sabia como fazer, porém, a empreitada poderia ter tido o efeito contrário, tendo se tornado um motivo para que eu estagnasse e não enfrentasse as dificuldades desta tarefa. Penso que muito do verdadeiro aprendizado vem com a prática cotidiana e isso me nutriu como professora e artista, mas sempre me questiono sobre a

⁵ Realização de apresentações bem ensaiadas e desenvolvimento mais aprofundado em nível técnico mais avançado em dança do ventre com integrantes do grupo que tenham prévia experiência neste estilo em questão.

velocidade com que entrei nesse caminho da educação, mesmo com o apoio e orientações frequentes sobre como tratar alguns conteúdos em aula vindos das professoras mais experientes da escola em que trabalhava naquele momento.

Por ter tido sempre muita facilidade em aprender os passos apenas observando, não costumava buscar detalhamento e entendimento do movimento que acontecia em mim. Então a transmissão de conhecimento tornou-se um desafio, justamente por esta falta de aprofundamento. A partir daí passei a observar com mais atenção meus movimentos para realmente entendê-los e explicá-los. Esse foi o primeiro ganho que reconheço como professora. Hoje vejo que este é apenas um dos quesitos que quem leciona aulas de dança deve ter, um estímulo à maior percepção de si em movimento. O papel do IFB em minha carreira foi fundamental para abrir meus olhos e ampliar meus horizontes no que diz respeito ao pensar pedagógico e artístico. Percebi o quanto podemos nos limitar e limitar os outros segundo a forma como compartilhamos conhecimento e ensinamentos em uma aula de dança. Então, imbuída desses trajetos e dessas descobertas, busco com este trabalho de pesquisa aprofundar-me nas possibilidades de produções artísticas e construções pedagógicas a partir da Dança do Ventre.

No Capítulo Primeiro deste trabalho é apresentada parte de um caminho acadêmico particular acerca da Dança do Ventre que vem sendo traçado através de referências bibliográficas em língua portuguesa. A tese de doutorado *Um Longo Arabesco: corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da Dança do Ventre*, de Roberta da Rocha Salgueiro (2012), promove uma expansão do olhar sobre as origens da Dança do Ventre, explicando sobre como lidamos com ela hoje em dia tanto na visão leiga como na visão profissional. A dissertação de mestrado *Do Oito ao Infinito: por uma dança sem ventre, performática, híbrida, impertinente*, de Cínthia Nepomuceno Xavier (2006), também tem sido base para mim e para muitas pessoas que pesquisam de modo mais aprofundado sobre o tema e buscam possibilidades e motivações de ampliar os conceitos de apresentações artísticas e ensino em Dança do Ventre. Fazendo um paralelo com minha vida acadêmica e minha trajetória como dançarina, faço uso especialmente destas fontes bibliográficas para articular ideias e reflexões que surgiram durante esses anos e durante a feitura deste trabalho de pesquisa.

Aspectos relacionados a novas descobertas em dança em relação à minha experiência aliada a um processo contínuo de desconstrução de padrões de movimento são aprofundados no Capítulo Segundo. O cerne dessa análise se relaciona com a criação e recriação de uma composição coreográfica autoral denominada . Nesse trabalho artístico aparecem as reflexões e afetações de como o estudo em Dança Contemporânea influenciou minha dança de origem, já apresentada aqui como a Dança do Ventre. Curiosamente, foi nesse período da graduação em dança em que mais me distanciei da Dança do Ventre que estava acostumada a viver, não apenas por estar realizando trabalhos diferentes, mas por estar começando a me questionar ainda mais sobre o que gostaria de produzir e realizar como dançarina do ventre, ou melhor, como artista da dança. Finalmente, no Capítulo Terceiro descrevo como o avanço com os anos em formação no IFB começam a ser melhor organizados em estratégias metodológicas de ensino que são aplicadas e servem de base para o estudo e a prática no grupo *Tuareg*, também em aulas particulares que ofereço a dançarinas de Dança do Ventre profissionais e em formação atualmente. Tais estratégias foram adaptações de dinâmicas aprendidas em minha

formação e transposição de conceitos que me influenciaram positivamente para as aulas de Dança do Ventre que leciono. Pela primeira vez em minha trajetória de dança pude compreender de maneira mais palpável o que era em si improvisar em dança, por exemplo, pois até então, meu improviso era bastante intuitivo e tratado de forma genérica, não necessariamente como uma forma de dança específica. Entrar em contato com o chão também expandiu meus horizontes acerca de meu contato com meus pés como verdadeiros apoios e possibilidade expressiva para a Dança do Ventre.

A ideia temática para este Trabalho de Conclusão de Curso é construir o alicerce para uma estrutura de estudos sobre as possibilidades artísticas e também pedagógicas baseada em minhas vivências na graduação em Licenciatura em Dança que tive, e no incentivo à pesquisa que esses anos no meio acadêmico me ofereceram. É um trabalho que a cada dia percebo e observo que é lento e exige persistência. A vida na graduação foi uma prévia para preparar a célula de formação de algo que está sendo experimentado e vivido e que gradativamente ganha maior consistência. Depois que obtive um reconhecimento do meu trabalho como dançarina na famosa Casa de Chá *Khan el Khalili*, percebi a procura maior por aulas comigo. E a divulgação e reconhecimento em dança é necessária no meio da educação informal em dança, o que eu percebo como uma consequência positiva de todo este trabalho realizado até agora. E é uma motivação a mais para estruturar cada vez mais propostas metodológicas de ensino e de composição em dança. Lembrando sempre de quais são as intenções para deixar o trabalho o mais claro possível com um certo grau de aprofundamento, para mim e para os outros.

CAPÍTULO PRIMEIRO

O olhar acadêmico sobre a Dança do Ventre

Ao observar os conteúdos das unidades curriculares do curso de Licenciatura em Dança, quando ingressei na graduação, percebi que a pesquisa está mais voltada ao que se produz em geral na Europa e América do Norte, ou seja, um olhar ocidental colonizador. Como estou lidando com a Dança do Ventre e, conseqüentemente, com seus aspectos históricos e culturais, considero a importância de estar frequentemente reciclando conhecimentos e aspectos técnicos para poder transmutá-los em novas experiências artísticas e de ensino. Não existem muitos registros e muitas correntes que se dedicam à pesquisa em Dança do Ventre de uma forma mais argumentativa. A maior parte dos envolvidos estão mais ligados à prática em seu próprio mercado. Por isso acredito que este estudo pode ser muito valioso se o expandirmos e reunirmos com os das outras pessoas que pesquisam esta área.

Dentro da pesquisa realizada no site da CAPES e repositórios de universidades como UFSC, UniCAMP, UnB, UFRGS, encontram-se trabalhos relacionados à descrição e estudo de nichos específicos e olhares pontuais sobre a Dança do Ventre como o de Eugênia Squeff de Oliveira (2011), dissertação na área de Ciências Sociais - UFP, *Dança do Ventre: técnica, expressão e significados*. Uma etnografia nas Escolas de dança em Pelotas/RS; Alice Casanova dos Reis (2007), dissertação na área de Psicologia - UFSC, *A atividade estética da Dança do Ventre*; Roberta da Rocha Salgueiro (2012), tese em Antropologia Social - UnB, *Um longo arabesco: Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da Dança do Ventre*; Cíntia Nepomuceno Xavier (2006), dissertação em Artes - UnB, “...5, 6, 7, 8...Do Oito ao Infinito: por uma dança sem ventre, performática, híbrida, impertinente; Carolina Louro (2005), monografia em Comunicação das Artes do Corpo – PUC (SP), *Repensando a Dança do Ventre. Análise crítica e os novos campos de aplicação*; Andréa C. Moraes Soares (2014), dissertação em Artes Cênicas - UFRGS, *Racks El Jaci/Dança de Jaci: Híbridação por antropofagia entre a Dança do Ventre e a poética de Eva Schul*; Caroline Marie Pierrard (2013), monografia em Letras-tradução - UnB, *Dança do Ventre dança de palavras: A tradução de Ma liberté de danser: la dernière danseuse d’Egypte de Dina*; Janaína Alves Belardony (2014), monografia em Licenciatura em Dança - IFB, *Reflexões sobre a Dança do Ventre articuladas com mudanças no ensino*. A partir do contexto no qual me desenvolvi como bailarina de Dança do Ventre e o mesmo que observo hoje, por fazer parte ainda deste meio, destaco a relevância das pesquisas de Salgueiro e Xavier, nas quais mais me apoio neste trabalho.

1.1. A Dança do Ventre entre o Orientalismo e a Transnacionalização.

As pesquisas desenvolvidas por Salgueiro (2012) e Xavier (2006) são nas quais eu mais me apoio para defender as reflexões e ações que tenho tomado em relação às escolhas artísticas com a Dança do Ventre que pratico, tanto na esfera de artista solo como no grupo que fundei em 2013 com Bruno Castellanos, o *Tuareg*. Ambas pesquisas trazem à

tona a construção da imagem atual da Dança do Ventre com suporte no termo orientalismo, criado pelo autor Edward Said (apud SALGUEIRO, 2012) que afirma que a percepção que a maioria das pessoas (incluindo boa parte das praticantes do estilo em questão e leigos) tem sobre o oriente e suas manifestações culturais e artísticas são originadas de uma distorção interpretativa feita pelos ocidentais. No caso, inicialmente pelos europeus dos séculos XIX e XX.

Neste período histórico existe um interesse peculiar do ocidente pelo oriente. E o entendimento do binarismo oriental/ocidental é indispensável para o conceito de orientalismo de Said (apud SALGUEIRO, 2012, p. 102), que apresenta esta separação (oriental x ocidental) além de suas próprias fronteiras geográficas, mas mais ainda sobre a diferenciação dos costumes, moral e cultura do povo ocidental do povo oriental relatada pelos próprios europeus e norte-americanos. Esta diferenciação era retratada principalmente através de muitos estereótipos que eram nada mais nada menos do que o filtro cultural e de interesses dessas nações colonizadoras.

O orientalismo desempenhou um papel significativo na trajetória da Dança do Ventre no ocidente e também no oriente, integrando ainda hoje o cenário de sua prática, nas mentes e intenções de professoras, dançarinas e do público em geral. Essa fantasia teve expressão nas diversas formas de arte contribuindo inclusive para a formação do que hoje chamamos de dança moderna, manifestação artística desenvolvida no início do século XX. (XAVIER, 2006, p. 34)

O achado deste pensamento destas pesquisadoras complementou alguns dos vários questionamentos que me inquietavam e que começaram a surgir logo quando assumi minhas primeiras posturas profissionais diante da dança e tornaram-se mais fortes quando ingressei no curso de Licenciatura em Dança pelo IFB. Passei a me ater mais na assimilação dos fatores históricos que trazem pistas para a construção do que temos hoje como Dança do Ventre e as possíveis construções de caminhos alternativos que satisfizessem de maneira mais sólida tais questionamentos como, por exemplo, os figurinos de duas peças e brilhosos que temos na atualidade.



Figura 01. Figurino atual de Dança do Ventre.

Dentro desse imaginário orientalista nascido além da escrita de muitos viajantes e passando pelo registro pictórico de diversos pintores da época, que apresentavam diversas cenas orientais e muitas delas de mulheres árabes dançando, a pesquisadora Wendy Buonaventura (apud XAVIER, 2006) relata que estes registros se tornaram quase que obsessões por parte dos ocidentais. Partindo desta obsessão, surge o interesse em comercializar esta visão de mundo dos próprios europeus através de feiras mundiais que apareceram inicialmente na Europa e em seguida nos Estados Unidos da América. Tais exposições foram criadas com intuito de levar o exotismo da cultura árabe, principalmente para que a civilização branca pudesse ter acesso ao que os pesquisadores e artistas da época⁶ viviam nas grandes incursões a estas nações orientais. De tal forma a cultura “exótica” era apresentada como atração e mostrada com certa inferioridade pela dominação cultural que ocorria.

Os autores ressaltam que a própria arquitetura dessas exposições era projetada para destacar aspectos determinados da sociedade representada em consonância com o interesse europeu corrente e reforçar as relações de poder em geral através da representação. A exposição universal de Paris de 1867 consistia em um grande pátio onde eram dispostas as novidades tecnológicas (...) e peças de belas artes (...); em volta localizavam-se as representações em menor escala dos países ‘orientais’, com suas estéticas ‘exóticas’ e sua artesanaria – que, oposta ao poderio industrial europeu, remissivo ao futuro, tinha a capacidade de evocar o passado e, com isso, aparecia como uma garantia de sucesso na dominação cultural e econômica. (SALGUEIRO, 2012, p. 103).

Assim, percebe-se que esta relação entre os “dois mundos” influenciou o modo como a Dança do Ventre foi construída desde então, a começar pelo nome dado originalmente pelos próprios árabes, que se denomina *Raks el Sharq*, que significa literalmente Dança do Oriente ou Dança Oriental. E que logo após a invasão francesa com Napoleão recebe o termo *danse du ventre* (SALGUEIRO, 2012, p. 12). Influenciando assim em seguida também os norte-americanos em suas exposições mundiais, que adotaram o termo *Belly Dance* (SALGUEIRO, 2012, p. 106).

A partir daí a manifestação desta dança ganha nova estética, tanto no figurino utilizado quanto no teor da dança que começou a ser apresentada. Segundo Salgueiro (2012, p. 105) a Dança do Ventre sofre severas modificações inclusive quanto ao teor erótico que passou a incorporar a dança de algumas das bailarinas da época pelo êxito que o apelo sexual causava na plateia.

Desde muito tempo a Dança do Ventre vem sendo trabalhada como uma dança que explora muito seu potencial de entretenimento no âmbito turístico, aparecendo como manifestação exótica e sendo massivamente trabalhada dentro deste imaginário orientalista. E no Oriente Médio e Norte da África, a Dança do Ventre ainda é composta

⁶ Pintores impressionistas como Van Gogh, Whistler, Rosseau, Degas e Gauguin e Manet. (Xavier, 2006, p. 42-43).

em sua maioria de trabalhos turísticos. A maioria das bailarinas trabalha em hotéis, navios turísticos e em casamentos árabes. Dentro deste contexto observa-se uma relação de dicotomia em que o povo árabe aprecia e ao mesmo tempo repudia as bailarinas de Dança do Ventre. É bem evidente este fato quando em um outro trabalho acadêmico da área de letras tradução da Universidade de Brasília, Caroline Pierrard (2013) utiliza a biografia de uma das bailarinas de Dança do Ventre mais famosas do mundo, a egípcia Dina, em sua monografia de conclusão de curso. Ela traduz alguns trechos deste livro e em um dado momento, quando Dina descreve uma típica noite de show em que ela é contratada para entreter e fazer parte da cerimônia de um casamento egípcio, ela evidencia exatamente este contraponto. Ao relatar que por um lado em sua entrada no local da festa muitos a ovacionam e tiram fotos, por outro muitos viram o rosto a fim de ignorá-la propositalmente. O dado mais pertinente é quando ela explica o termo usado por uns jovens em uma briga na mesma festa: *Ibn el raqa'sa*. Em árabe, segundo Pierrard (2013, p. 30), significa “filho de uma dançarina”. Em seguida, a própria Dina explica que para eles, os egípcios, este termo é como uma ofensa, justamente pela desvalorização das dançarinas do ventre neste país.

Ela conta como sofre preconceito até hoje, mesmo sendo Dina, uma das mais famosas dançarinas. Acredito que descobrir o conceito de orientalismo e dados históricos atrelados a este conceito, como por exemplo a execução dessa dança em cabarés e shows burlescos (SALGUEIRO, 2012, p. 108), foi libertador no sentido de ampliação dos horizontes. Por meio deste estudo identifico vestígios que apontam algumas razões pelas quais se tem forte associação com o apelo sexual e como isso foi trabalhado no ocidente até os dias de hoje. Como é afirmado por Said (apud SOARES, 2014, p. 35), o cenário deslumbrante dos haréns composto por mulheres árabes exóticas e extremamente sedutoras era o imaginário que muitos viajantes buscavam e acreditavam encontrar. Uma distorção interpretativa que dominou o pensamento das pessoas que não tinham contato direto com a cultura em questão e que em consequência reverberou na própria manifestação cultural e artística desta dança oriental.

Em contrapartida, outro lado é apontado em como o orientalismo pôde ser bem aproveitado no sentido de ampliar a valorização da Dança do Ventre. Em sua dissertação, Andréa Soares (2014) expõe um novo sentido a esta compreensão, dada pela artista Ruth Saint Dennis. Esta artista teve o ímpeto de utilizar o imaginário oriental a partir do olhar místico e espiritual, além de levá-lo para os palcos de teatro. Assim como houve as distorções negativas, houve criações inspiradas neste imaginário que propiciaram construções bastante positivas.

O estudo de bailarinas egípcias foi tópico primordial no conteúdo de boa parte da minha formação em Dança do Ventre. E por um tempo eu acreditei estar estudando a mais pura manifestação de danças árabes tradicionais ao assistir alguns vídeos de bailarinas antigas e famosas da chamada Golden Era, como por exemplo a bailarina egípcia Taheya Karioka. Sem saber ou parar para perceber que aquelas danças já estavam embebidas de um conteúdo ocidental. É possível captar os traços de influência ocidental abaixo na figura 02, quando se analisa, por exemplo, o corte de cabelo destas artistas que se

assemelha muito ao padrão estético das atrizes americanas da mesma época, como Ava Gardner⁷, evidenciada na figura 03.



Figura 02. Taheya Karioka



Figura 03. Ava Gardner

Edward Said, em sua “Homenagem a uma dançarina do ventre”, ao falar da legendária bailarina Taheiya Karioka, deixa-o claro: “Hoje [1990] com 75 anos e morando no Cairo, ela ainda é uma atriz ativa e militante política e, tal como Um Kalthoum, símbolo de uma cultura nacional.” Karioka, como o nome sugere, inspirou sua persona artística no que conhecia como “dança carioca”, em evidente referência à Carmen Miranda. Não apenas o nome artístico da bailarina a conecta a outra realidade cultural: também os movimentos de braços adotados por Taheiya remetem à estrela luso-brasileira que os egípcios conheceram através do cinema. A bailarina que atualmente representa o que há de mais prístino e tradicional para a grande parcela das praticantes brasileiras era moderna e transnacional em sua performance. (SALGUEIRO, 2012, p. 17).

Frente a essas informações e os questionamentos que se tornaram frequentes em meu cotidiano, como por exemplo: usar como referência estética apenas as bailarinas egípcias por pensar que estas apresentam a maneira “correta” de dança por serem legítimas para o parâmetro da Dança do Ventre, fui percebendo como a história da Dança do Ventre é passível de apresentar lacunas, como aponta Xavier a seguir:

⁷ Atriz norte americana da década de 1940.

Devemos ter muita cautela diante de afirmações num campo como o da Dança do Ventre, repleto de lacunas e incertezas. Muitas vezes a ansiedade em apresentar dados e colher informações pode fazer com que os pesquisadores esbarrem em verdadeiras miragens. A tentação de transcrever os dados pesquisados como se fossem verdades inquestionáveis às vezes suplanta o espírito científico, um risco ao qual nós profissionais da área de artes e especialmente da dança devemos permanecer atentos. É muito mais enriquecedor apresentar ideias e fomentar questões do que pretender escrever um compêndio com teorias fechadas e supostamente comprovadas. (XAVIER, 2005, p. 29).

Roberta Salgueiro (2012, p. 15-6), a partir de um viés antropológico, apresenta o conceito de transnacionalização, afirmando que a Dança do Ventre fugiu à detenção de poder dos povos árabes por ser uma dança praticada e produzida por muitos países do globo e por ter sofrido tantas transformações ao longo dos anos, além do fato evidenciado através de entrevistas de que para a maioria das praticantes do Brasil, as próprias bailarinas brasileiras são sua maior fonte de inspiração. Portanto, o termo aparece para expressar a ruptura das fronteiras não somente geográficas, mas também de pensamento, que contribuem para a criação artística em Dança do Ventre livre de possíveis amarras e padrões extremamente fechados. Sua abordagem de observação e pesquisa parte do estudo de um comportamento social das praticantes de Dança do Ventre e de como esta dança se dá hoje no Brasil como manifestação devido seu passado.

Sobre as impossibilidades de uma Dança do Ventre pura e original, Xavier aponta que “essa pureza e autenticidade não existem, mas em alguns casos ocorrem reivindicações nesse sentido, com a intenção de criar uma espécie de hierarquia artística, onde uma maneira de dançar é apontada como certa e todas as outras expressões são consideradas erradas.” (2006, p. 31). Por muito tempo acreditei que o que estava sendo produzido atualmente no Egito fosse o modelo correto e matriz da Dança do Ventre. Mas como pode ser matriz se essa própria manifestação atual sofreu e sofre as transformações do tão presente orientalismo? As diversas transmutações ocorridas devido às colonizações ocidentais durante tanto tempo forçaram uma nova estética e novo modo de dançar a Dança do Ventre (SALGUEIRO, 2012, p. 43). Partindo daí sinto maior liberdade para desenvolver minha dança com base em outras fontes de inspiração, ainda que esteja vinculada à Dança do Ventre como conheço atualmente.

Assim, constato que a Dança do Ventre, apesar de estar diretamente vinculada à cultura árabe, está passível da detenção e apropriação do artista que a estiver utilizando. Além de que a partir das tantas modificações advindas de sua história vinculada à visão orientalista, o que pode ser considerado como padrão e referência na atualidade pode ser considerado também como parâmetro determinado por um consenso estilístico, mas não verdade absoluta.

E assim considero mais produtivo validar a prática da Dança do Ventre como fazer artístico, sem tentar tratar traçar uma história linear que dê conta de suas origens e trajetórias, sem tentar buscar uma suposta versão autêntica e pura dessa manifestação cultural. (XAVIER, 2006, p. 31).

Coincidentemente as questões começaram a surgir com maior clareza junto ao ingresso no ambiente acadêmico, que com o tempo nutriu ainda mais todo o pensamento crítico que dali brotou. Como por exemplo filtrar e expandir melhor minhas referências para a dança de acordo com o que eu acredito e desejo trabalhar como arte. O que eu estava realmente fazendo? A tentativa de representar uma cultura ou o desenvolvimento do meu próprio fazer artístico?

1.2. Diferentes olhares sobre a dança: pensamento e prática.

Dentro do IFB pude explorar diferentes olhares artísticos e pedagógicos que fizeram com que a minha própria prática de Dança do Ventre se transmutasse e se desconstruísse (atualmente este processo se encontra em desenvolvimento). Uma das questões mais fortes que tive que trabalhar logo no início do curso foi a questão da dança sem música. Acredito que este pilar foi e ainda é um dos principais motes que contribuíram para este processo de desconstrução. A Dança do Ventre é uma dança que está intimamente e, de acordo com algumas convenções, obrigatoriamente associada à música. Então, toda a minha capacidade de criação e inspiração vinha a princípio das músicas que eu escutava. Percebo que muitos fatores motivam uma pessoa a dançar, mas dentro de minhas vivências, nada se comparava à música.

Alice Reis (2007), em seu trabalho de extensa entrevista com uma bailarina de Dança do Ventre de sua cidade, aborda muitos elementos que constituem o fazer artístico desta bailarina em específico, mas, por se tratar de uma bailarina atuante profissionalmente é possível observar diversos pontos de convergência entre seu depoimento e a realidade que eu vivo. Como por exemplo esta relação com a música. A entrevistada de Reis aponta que se sente como uma espécie de maestro de sua dança. Neste trecho em específico dedicado à sua relação com a música, Reis (2007, p. 76) aponta esta metáfora aprofundando o pensamento acerca de uma metáfora relacionada à função do maestro em uma orquestra, que é de mostrar a música aos músicos. Em outro trabalho, a mesma relação aparece dentro da perspectiva de um músico bastante influente neste meio, o egípcio Hossam Ramzy⁸. Em sua monografia de conclusão de curso, Belardony (2014, p. 33) apresenta a ideia de Ramzy de que a bailarina de Dança do Ventre seria o instrumento final da orquestra.

Na graduação, com o contato com colegas de turma oriundos de outros estilos de dança e com o conhecimento histórico da dança como a arte do movimento sendo independente das outras artes, pude perceber que esta relação com a música é geral e muito mais presente do que eu imaginava.

⁸ Hossam Ramzy é importante compositor e produtor musical. Trabalhou com a banda Led Zepellin e a cantora pop Shakira. Tem consistente trabalho com músicas de Dança do Ventre e em 2013 ministrou uma palestra no Instituto Federal de Brasília – IFB; em evento de extensão coordenado pela Profa. Dra. Cinthia Nepomuceno Xavier.

Todo este pensamento foi quebrado quando tive contato com as dinâmicas e exercícios que me obrigavam a buscar novos incentivos internos e externos. Eu obtive uma nova percepção do mundo a partir do corpo em movimento e principalmente por aguçar meus sentidos proprioceptivos, que são os sentidos “originados dentro do corpo e relacionados à orientação das partes do corpo umas em relação às outras e à orientação do corpo no espaço” (SHUSTERMAN, 2008, p. 26). Este pensamento tomou conta de mim intensamente durante os primeiros anos da graduação em que quase todas as disciplinas práticas traziam abordagens diferentes de auto percepção e pesquisa corporal. Pude então conhecer meu corpo e minhas possibilidades de movimentos mais amplamente.

Em um primeiro instante eu quis abandonar a Dança do Ventre para viver exclusivamente aquele conhecimento, separando-me claramente do que estava fazendo. Alguns semestres depois entendi que mesmo que eu quisesse separar minhas vivências, a minha bagagem anterior estava intrínseca no meu ser mesmo na aquisição de novos dados, fazendo com que minhas criações futuras tivessem o caráter da minha essência juntamente aos novos elementos que me despertaram tanto o interesse e ampliação de horizontes.

Aspectos dessa percepção podem ser percebidas, por exemplo, no trabalho de composição coreográfica intitulado *Morocco*, que será melhor explicitado no Capítulo Segundo.

1.3. Abordagens metodológicas da pesquisa

Como base para sustentar o campo metodológico deste trabalho de pesquisa tem-se o artigo de Sylvie Fortin (2009), *Contribuições possíveis da etnografia e da auto etnografia para a pesquisa na prática artística*. Como o próprio título já diz, para a pesquisa artística Fortin sugere a abordagem etnográfica ou auto etnográfica para a elaboração dos projetos que se destinam às artes no ramo acadêmico. Ela apresenta a grande diferença entre a etnografia e as demais metodologias de pesquisa como sendo o fato da abordagem em questão ser direcionada a uma dimensão cultural (PATTON apud FORTIN, 2009, p.79). Por ser do campo da dança também, o artigo de Fortin, apesar de não se ater a este campo artístico específico, oferece grande aporte.

Geralmente os estudantes que estão pesquisando práticas artísticas na Universidade de Quebec, em Montreal, tem como objetivo principal compreender de maneira mais aprofundada sua prática, afirma Fortin (2009, p.78). Identifico-me neste exemplo e mais logo em seguida quando a auto etnografia é apresentada. Ela discorre sobre o estudo etnográfico exemplificando quando o pesquisador toma um nicho específico de atuação artística para **observar, entrevistar e documentar**, sendo estes três elementos os dados etnográficos. Dentro da perspectiva de observação escolhi estar como observadora participante ativa, por eu mesma ser objeto de minha pesquisa e estar engajada de maneira intrínseca com o grupo *Tuareg* e a obra *Morocco*, que são resultados das minhas transformações práticas e teóricas ocorridas dentro do curso de Licenciatura em Dança.

Considero de grande importância a valorização à subjetividade que o tratamento etnográfico oferece ao pesquisador em arte, já que em se tratando deste campo, as sensações e a fruição do artista pesquisador não podem estar distantes de seu trabalho.

Além dos dados etnográficos usuais, Frosch (1999, apud FORTIN, 2009) aponta que o filtro de sensações do pesquisador que se afeta diretamente com sua pesquisa pode complementar sua construção de pensamento sobre o tema. Assim, a respeito desta reflexão suscitada por Fortin, exponho trecho de seu artigo:

A corporeidade do pesquisador, suas sensações e suas emoções sobre o campo, são reconhecidas como fontes de informação ao mesmo título que o pode ser uma fotografia de uma obra em curso. Para evitar certos obstáculos, eu estimo, entretanto, que as reações corporais devem ser reveladas pelo que elas são: uma fonte de informação parcial que, combinadas a outros tipos de dados, facilitarão a construção da reflexão do pesquisador. (FORTIN, 2009, p.81)

É bastante interessante notar que a ordem de pensamento e construção textual e criação artística e prática pode ser dada a partir da própria criação primeiramente e posteriormente sendo analisada e pensada de maneira racional. Sendo assim a própria matéria contribui para construir o pensamento sobre a criação. Na passagem: “Aqui, eu me permito pegar a ideia de Bachelard segundo a qual a matéria faz chegar à idéia” (FORTIN, 2009, p.81) fica clara esta noção que traz maior adequação ao meu trabalho que foi surgindo de acordo com esta concepção de desenvolvimento de pesquisa em artes. Primeiramente fui desenvolvendo corporalmente as primeiras experimentações sobre o tema da obra coreográfica *Morocco*, para depois ater-me às construções de pensamento que esta obra trouxe.

Enfim, a auto etnografia se mantém em meu trabalho sustentada pela afirmação e construção de pensamento de Fortin, quando a autora sugere que a escrita seja assumidamente a escrita a partir da própria experiência do pesquisador. Sendo, segundo a mesma autora, a descrição em um trabalho acadêmico a interpretação a partir das próprias experiência e subjetividade do autor.

Nós vemos como esta postura epistemológica pode ser conveniente a um grande número de praticantes pesquisadores que garantem sua unidade investigando sua própria prática artística. A auto etnografia (próxima da auto biografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si. (FORTIN, 2009, p. 83).

O presente trabalho se dá pelas vivências em um ambiente acadêmico e como o conhecimento adquirido neste ambiente pôde promover a vontade de criação baseada nesta apreensão e nas próprias experiências. Por isso alguns relatos pessoais de meu trajeto são evidentes e permeados pela observação de meus contextos, ou culturas, mais próximos: o meio em que as praticantes de Dança do Ventre estão inseridas e o curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília. Então, como Fortin (2009, p.83) explana, a exposição de uma nova consciência é o intuito maior.

CAPÍTULO SEGUNDO

Dois pontos de vista em uma encruzilhada

2.1. Desconstruindo padrões: entre a Dança do Ventre e a Dança Contemporânea.

Ao pertencer a um curso de Licenciatura em Dança, esperei aprender técnicas diferentes (o que chamamos de estilos, segundo Marlini D. Lima em seu artigo *Composição coreográfica na dança: movimento humano, expressividade e técnica, sob um olhar fenomenológico*). A partir da colocação de Lima (p. 02) a respeito da má utilização do termo “técnica” em composição coreográfica de que “é comum entender que técnica na dança trata-se apenas do domínio de um determinado estilo de dança, dotado de formas prontas e específicas de movimento”, evidencio como podemos ser equivocados em nossa própria fala. A técnica, dentro da perspectiva de Lima, gira em torno de como o intérprete é preparado para a cena e pode não estar necessariamente conectada com a estética em que a técnica usualmente está vinculada, como é o exemplo do balé clássico utilizado em obras contemporâneas. Compreender este pressuposto primeiramente, prepara o entendimento que parece ser um dos mais importantes dentro da dança contemporânea: a dança contemporânea não se trata de um estilo de dança, mas de um pensamento sobre a dança.

Ao tomar conhecimento da existência da disciplina de Dança Contemporânea I e II no início do curso entre as demais unidades curriculares, em um primeiro momento foi esperado por mim adquirir um jeito específico de dançar, assumindo alguma padronização de movimento. Esta expectativa foi se quebrando ao longo do curso quando fui me deparando aos poucos através de textos e experiências próprias com vestígios do que se tratava a dança contemporânea. Como, por exemplo, na unidade curricular de Dança Contemporânea I. No decorrer do semestre em que realizei esta matéria pude viver a apropriação dos movimentos pela sensação dos fluidos corporais. Dentro desta proposta descobri caminhos antes nunca vividos em dança. Como usar o conhecimento de bombeamento de sangue para uma sequência coreográfica? Foi exatamente o que fizemos. A pesquisa corporal pode se dar pelos sentidos e não necessariamente pela forma. Partindo daí, naturalmente consideramos a individualidade de cada pessoa que integra as composições e interações. Lembrando que algumas percepções podem convergir entre elas através das próprias relações entre os participantes da aula.

Patrícia Leal (2012) esclarece a ideia da percepção assumindo a particularidade das sensações de cada indivíduo quando afirma que “a percepção é um processo extremamente complexo, que depende não somente de fatores químicos, ambientais, socioculturais, mas também do sujeito que percebe. A percepção é uma forma de interação com o mundo” (p. 24).

As experiências somáticas relacionadas aos fluidos corporais citadas acima trazem um aprofundamento da auto - percepção, já que somos nós mesmos o “objeto” de observação, que é o mote de investigação dos criadores dos diversos métodos incluídos à Educação Somática, como explicita Leal (2012, p. 55): “A educação somática relaciona

sinergicamente a consciência, o biológico e o ambiente, ou seja, considera o corpo do indivíduo contextualizado às suas especificidades e à sua relação com o espaço onde se encontra”. Daí a relação direta de Educação Somática e Dança Contemporânea. Tais especificidades e relações explicadas por Leal são mote para a criação contemporânea do indivíduo que dança.

A auto descoberta é incrivelmente importante para nós como seres que se relacionam com o mundo e entre si. Bolsanello (2010, p. 20) consolida este pensamento na passagem a seguir, ao evidenciar os benefícios das práticas envolvidas na educação somática: “utilizar o movimento consciente do corpo na recuperação da saúde bem como para manter uma boa qualidade de vida”. Entendo que tais benefícios se estendem até à saúde mental.

Pessoalmente, como estudante de dança, esse entendimento vai além, gerando capacidades expressivas diferenciadas além de despertar o potencial criativo. Como artista posso gerar questões que alimentam o meu fazer artístico e em consequência minhas obras, aprofundando o conhecimento do que está à minha volta através deste auto conhecimento e maior percepção de si. Percebi a delicadeza, no sentido de cuidado, do uso da educação somática para gerar composições em grupo. Pois, se pensarmos bem, no final das contas a percepção de quem criou as sequências, por mais que em sua maioria tenha vários pontos em comum com as percepções dos demais praticantes, predomina. Isso não desfaz toda a exploração individual, mas se mal conduzida pode gerar influências determinantes em apenas um ponto de vista. Sobre este cuidado, ao se utilizar das técnicas somáticas para obras coreográficas e relativas ao corpo em geral, nos âmbitos artísticos, Márcia Strazzacappa (in BOLSANELLO, 2010, p. 400), referindo-se aos anos 1990, argumenta que “com esta utilização cega das técnicas somáticas, coreógrafos e diretores teatrais começaram a ter diante deles, artistas 'egoístas', com corpos fechados, insensíveis às proposições sugeridas. Talvez preparados, 'presentes', tonificados, mas não ao serviço do outro, senão de si mesmo. Se não há generosidade, não há criação”. Entendo que por uma má assimilação das técnicas somáticas, o caso que Strazzacappa levanta é bastante preocupante.

A Educação Somática teve então papel importantíssimo em todo o desenvolvimento presente hoje em minha corporeidade. Os princípios atrelados a este pensamento me levaram a mais um questionamento: por que minha dança não era tão expressiva? O que eu estava querendo dizer com este questionamento é que a minha Dança do Ventre estava presa a passos e formas corporais que não eram pensadas e absorvidas verdadeiramente. Portanto, em algumas apresentações, sentia que não estava completa e presente. Minha criação era muito baseada nas partes do corpo que eu queria evidenciar. E quando compreendi que minha dança sou eu, é o corpo vivenciado como um todo, juntamente aos pensamentos aliados à dança contemporânea, tudo mudou.

Airton Tomazzoni apresenta alguns tópicos bastante interessantes sobre a dança contemporânea (2006). O autor apresenta um possível diálogo entre um leigo da área de dança e um provável dançarino/pesquisador. O autor abre uma situação corriqueira em que muitos dançarinos contemporâneos se identificam no início. Pois descreve muito bem boa parte das conversas que acontecem em ambientes comuns, informais, que as pessoas querem ter um “bom papo” sem muito aprofundamento. Ele dá a entender a dificuldade que se tem em explicar em uma breve conversa informal o que se trata “essa tal dança

contemporânea”, justamente por este assunto geralmente não ser abordado em círculos sociais tão comumente assim como a copa do mundo, por exemplo. E que a referência em dança contemporânea, em sua maioria é inexistente ou truncada.

Tomazzoni apresenta suas ideias principais em formato de tópicos, que são mostrados como fatos e reafirmam o conceito de dança contemporânea elucidando o pensamento para algumas características de como este movimento surgiu e como ele vem se consolidando (2006). Estes fatos apresentam a ideia primordial de afastar a crença de que o movimento da dança contemporânea resume-se à criação de mais um estilo de dança, esclarecendo ser, na verdade, um modo de pensar a dança. Podemos sim desenvolver técnicas corporais específicas ou até mesmo dialogar com técnicas já consolidadas, como o balé clássico que, inclusive, é bastante utilizado em várias companhias famosas e renomadas que trabalham com a dança contemporânea. Dentro desta perspectiva, ao nos depararmos com tal informação o questionamento da técnica vem à tona. Se pensarmos que quase sempre a técnica está aliada ao estilo e à estética de uma dança, a ideia de usar os fundamentos de uma técnica, mas não necessariamente beber de sua estrutura dramática, é como se nos aprofundássemos em uma globalização do movimento e o resultado muito provavelmente será autêntico, a partir do trabalho desenvolvido pela (s) pessoa (s) e suas afetações e inspirações específicas.

As novas possibilidades permeiam este pensar a dança. Por isso é enriquecedor agregar influências de outras danças ou até mesmo de outras linguagens artísticas à obra, lembrando também do fato número três: que mostra que dentro do modo de pensar da dança contemporânea a dança é uma linguagem artística assim como a música, o teatro, as artes visuais. O que quer dizer com isso? Que a dança por si só tem sua força e sua potência de arte. Ela alia-se a outras vertentes para somar e harmonizar e não confundir-se e subordinar-se, como muitas pessoas definem que para que aconteça o ato de dançar, necessariamente dependemos de trilha sonora ou canções. Esta relação e o início de uma dissociação aparece, por exemplo, na fala de José Gil (1999), ao referir-se ao coreógrafo Merce Cunningham, que viveu a transição histórica da dança moderna para a contemporânea, e sua escolha de trabalhar o acaso em suas obras:

Uma segunda consequência se manifesta na relação música-coreografia. O acaso torna impossível a conexão entre as duas, tradicionalmente unidas, a música oferecendo as indicações que permitem aos bailarinos se situar em toda mudança de espaço, ritmo ou de conexão com os movimentos de outros bailarinos. Se doravante é o acaso que comanda estas mudanças das sequências dançadas, não há mais relação com a música. (GIL, 1999, p. 09).

Paralelamente ao contato com um novo universo estético criativo e educativo que o encontro com a dança contemporânea e a educação somática na graduação no IFB me propiciaram, continuei trabalhando com a Dança do Ventre dando aulas e me apresentando, porém, com a afetação de todo este novo universo. Muitas de minhas preocupações com a Dança do Ventre se transformaram e pouco a pouco pude perceber a evolução positiva que todo o conhecimento adquirido e aplicado estava me causando. A maior percepção de si e do todo, a compreensão de composição em dança e as novas possibilidades como a relação com a música citada acima.

Inicialmente no curso meu foco esteve voltado para o trabalho da presença e concentração em cena. Em quase todas as unidades curriculares de práticas de movimento absorvi algo que me acrescentava neste aspecto. E na unidade curricular de Improvisação foi quando foram redescobertos em mim o prazer e a concentração de composição e criação instantâneas. Em minha formação em Dança do Ventre estes elementos não foram muito aprofundados e trabalhados, não eram questões que se desenvolviam a fim de estudarmos melhor nossas apresentações em shows.

Na formação em Dança do Ventre que tive contato, o improviso é um recurso bastante usado para as apresentações solo. Ele é dado, neste contexto da seguinte forma: partindo dos estímulos musicais e de algumas das estruturas previsíveis que a música árabe oferece. Como é o caso do conhecimento dos ritmos base e da qualidade de sons dos instrumentos. Em um momento de seu texto, Soares (2014, p. 64-5) descreve uma estrutura básica da denominada Oriental Routine, que, segundo Soares, foi criada pela empresária egípcia Badia Masabni⁹. Nesta estrutura evidenciamos a ligação da dança com os ritmos da música, em que determinados ritmos ditam a movimentação e os passos que a bailarina deve desenvolver. Como por exemplo, em ritmos curtos os deslocamentos devem ser priorizados, enquanto que em ritmos mais longos o desenvolvimento do quadril pode ser mais valorizado. Partindo desta orientação e de um repertório de passos amplos, podemos desenvolver uma dança sem sequer conhecer a música tocada.

Dentro da *Khan el Khalili*, saber improvisar é fator essencial para uma dançarina se apresentar neste ambiente. De acordo com o proprietário da casa de chá, Jorge Sabongi (2010, p. 162), o improviso incita a criatividade e espontaneidade da bailarina levando seu potencial emocional a um nível mais alto que uma coreografia pré-estabelecida, por exemplo. Neste contexto, como Sabongi (2010, p. 163) explica, o estímulo da audição torna-se elemento principal para a inspiração da dança. Assim como Reis (2007, p. 78) evidencia através da entrevista com a bailarina profissional Juffih de Santa Catarina a importância da música e dos ritmos percussivos para a elaboração de um contexto dançado e para sua própria criação artística. É evidente esta relação da dança e música.

Quando entrei em contato com o estudo realizado por Márcia Dib (2013), pude compreender ainda mais esta relação da música e a expressividade dançada através de como a música emociona as pessoas. Acredito que talvez seja esta a proposta para a Dança do Ventre.

Logo, a influência dos sons sobre os seres é devida às leis da associação, conhecidas por muitos povos, sejam ocidentais (pelo menos até a Idade Média) ou orientais (ainda conhecidas e aplicadas em diversos lugares). Existem inúmeros relatos do poder da música sobre o homem. (DIB, 2013, p. 120).

⁹ Badia Masabni foi pioneira na criação de corpos de baile em dança do ventre nos primeiros cabarés do Egito nos anos 1930 que tinham apresentações de dança com as bailarinas mais famosas da época. (SALGUEIRO, 2012, p. 47)

Nesta mesma passagem ela exemplifica através de citação relatos da atuação direta da música sobre os que a apreciavam e como o músico intencionalmente conduzia a emoção de seu público com sua música.

Pelas leis da associação, estes sons se tornam naturalmente ligados com os diferentes estados mentais que os inspiram. Então, quando estes sons são renovados, eles inevitavelmente chamam o estado mental relativo. (FARMER, 1986, apud DIB, 2013, p. 120)

A música atua diretamente sobre nosso ser e realmente nos comove a ponto de ser usada como elemento terapêutico nos dias de hoje e desde a antiguidade, sendo utilizada como recurso em medicina curativa (DIB, 2013, p. 122-3).

Percebo a importância da música na Dança do Ventre que realizo assim como tais autores referem-se a ela. A potencialização de minha atuação na dança deu-se em buscar em novas fontes de inspiração que ultrapassassem o estímulo da música: a pesquisa de movimentos trazida pelo contato com técnicas extensivas de improvisação, prática e pensamento sobre dança contemporânea, as outras pessoas em cena ou fora de cena, aromas, sensações, iluminação, relação com o próprio movimento, por exemplo. Então, ampliar a percepção de um todo e de todos estes elementos os colocando em prática, realmente fez com que eu sentisse a mudança interna e externa, que foi visivelmente notada por quem assistia minha dança.

Este novo olhar que surgiu veio com um novo entendimento de dança para mim. No ambiente acadêmico, os professores e nós estudantes investigamos diversas vezes os conceitos definidores de dança e não dança, abrindo questões, como por exemplo, a fala em cena, ampliando nossa reflexão sobre os eventuais elementos participantes das obras coreográficas, como o exemplo da voz citado acima. E isso faz com que eu repense e constantemente reflita sobre o assunto.

Toda esta problemática aparece para desemaranhar o que há de primordial no pensamento acerca da dança contemporânea e a intenção é de busca, mas sem certezas de encontrar uma resposta, já que realmente a pergunta “O que é essa tal de dança contemporânea?” não teria resposta alguma. Alinhando a discussão com o artigo de Thereza Rocha (2009):

O que é dança contemporânea? Pergunta ouvida incansavelmente, sintomática e oportuna em sua inteligente ingenuidade. Mais interessante do que tentar respondê-la e retornar ao mundo, a tranquilidade pela reconhecimento, talvez seja pensar que esta pergunta não tem resposta e, na recusa (política) de respondê-la, fazer a genealogia da pergunta. Não há resposta, pois a própria pergunta é sua resposta própria (mais apropriada), ou seja, ela põe o problema rodeando-o em torno de si¹ (tourner). (ROCHA, 2009, p.02).

A partir daí senti que meu próprio potencial criativo aumentou pelo fato de não estar mais tão dependente da música como causadora única da minha vontade de dançar. Pude então dar atenção às minhas sensações internas, que deram mais força para a improvisação em Dança do Ventre. Quando ia dançar na *Khan el Khalili*, por exemplo, onde as músicas são escolhidas pelo proprietário Jorge Sabongi, e em algumas vezes não as conhecemos, conseguia aplicar este conhecimento adquirido na faculdade. Meu olhar em relação ao ambiente e tudo que cercava teve um frescor revigorante de possibilidades nunca antes pensadas. Como por exemplo usar as sensações de tato com as paredes de pedra de uma das salas fazendo com que a minha qualidade de movimento e atmosfera se modificasse. A minha própria subjetividade esteve mais presente em minha atuação como dançarina do ventre.

Sempre ouvi muito falar da presença de palco, presença cênica, mas não sabia muito bem como mensurar este conceito ou aplicá-lo em minha dança. Nas matérias de Improvisação, Dança Moderna, Elementos do Movimento e Contato-Improvisação em especial, pude experimentar a concentração como fator que traz esta tal presença de palco em diversos exercícios e dinâmicas de atenção à própria respiração e à gradação dos movimentos que surgiam lentamente a partir de uma escolha definida e por vezes orientada pela professora. É como quando Bogart (2011, p. 64) fala sobre a atenção que os atores e os diretores tem de direcionar a cada elemento de sua obra e como isso importa e reverbera para a plateia. Cada movimento merece minha atenção e intenção.

Segundo Xavier (2006, p. 78), o ensino da Dança do Ventre está muito associado a sequências de passos e à fragmentação do corpo. Partindo deste pensamento, entendi que anteriormente minha prática na dança não estava tão associada à totalidade como é a proposta da Educação Somática dentro das aulas de dança da graduação. Na faculdade comecei a me mover ampliando minha percepção pessoal. Este exercício de dançar a partir da noção de totalidade fez com que eu me expressasse melhor em cena, tendo maior domínio dos meus movimentos. A junção desta intenção de totalidade com as noções de escolha que a prática estudada em improviso me ofereceu, fizeram com que minha Dança do Ventre se transmutasse. Com a prática da investigação corporal cada vez mais frequente a cada semestre do curso, gradativamente minha corporeidade em cena aplicada à estética da Dança do Ventre também se modificava.

Senti a verdadeira mudança quando comecei a viver o conceito de totalidade do ser na dança de uma maneira diferente da premissa de buscar formas imediatamente, mas a busca pelo movimento a partir das sensações. Justamente quando este conceito se tornou presente em meu estudo cotidiano, obtive cada vez mais destaque no cenário da Dança do Ventre, principalmente na *Khan el Khalili*, onde eu estava me apresentando mais na época. Obtive grandes elogios do próprio proprietário, Jorge Sabongi, exatamente a respeito das construções de desenhos corporais que eu elaborava nos shows.

Sobre como é necessário o aprendizado que traz a totalidade do ser ativo para o ensino em Dança do Ventre, Xavier aponta:

A primeira lição é a de que no quadril estará a força motriz de toda a movimentação, considerada a parte mais importante do corpo para essa dança. As outras partes do corpo a desempenharem papéis significativos são

o peito, os ombros, a cabeça, braços e mãos. Até aqui já se pode perceber que o corpo foi dividido em compartimentos com valorações e ordem de importância. E o grande desafio a ser enfrentado no decorrer da aprendizagem é o de reunir as partes que foram inicialmente separadas. (XAVIER, 2006, p. 80).

Comecei a desenvolver intencionalmente a acuidade corporal durante o período da graduação, principalmente para a cena, a partir do conceito de soma, que diz respeito ao corpo subjetivo e vivo, aquele que é percebido pelo próprio indivíduo (HANNA, 2003 apud BOLSANELLO, 2010, p. 19). Experimentar a dança dessa maneira expande meus horizontes, fazendo com que os conceitos que abordam técnicas específicas de criação e composição para improvisação fiquem mais claras, podendo ser aplicadas de forma mais sensível e presente. A atenção ao espaço físico, ou seja, o ambiente onde acontece a dança, as relações com ele, com o público e comigo fazem parte da cena, assim como minha percepção de tempo e sensações que surgem e contribuem para a atmosfera e qualidade de movimento do momento. Pensando artisticamente, subjetivamente em um vento que passa no cabelo durante a dança pode ser um estímulo à criação espontânea de um movimento ou sensação que gera um movimento ou até mesmo uma nova intenção de sequência de movimentos. Sinto que as possibilidades se expandiram. A ideia de ensinar dança a partir da noção de corpo somático de Hanna, que coincide com diversas práticas do curso de Licenciatura em Dança, afetou diretamente e imediatamente as aulas que ministro, fazendo com que optasse muitas vezes por dinâmicas de improvisação para pesquisa corporal e exercícios que estimulasse outros sentidos que não somente a visão, esta que já é hiper estimulada seja na dança seja nas atividades diárias e também na mídia. Segundo Bolsanello (2010, p. 22-3), a superioridade da visão em vista dos outros sentidos como o tato é uma característica ocidental contemporânea, e em consonância com Classen (apud BOLSANELLO, 2010) este fato incentiva o consumismo, já que em seu estudo Classen apresenta a imagem como fator importantíssimo para o consumo nos dias de hoje, até mesmo de perfumes que logicamente e ironicamente tem o olfato como principal alvo dos sentidos.

É muito comum, por exemplo, que se tenham espelhos em salas de dança. São recursos muito bons, mas por vezes nos limitam à imagem e à forma. E a proposta somática tem como objetivo despertar também outras maneiras de perceber o mundo através dos outros sentidos que não a visão. Então, uma das propostas bem comuns em aulas que visam este princípio é o de fugir do espelho. Incentivar a dança de costas para o espelho e em outras direções distintas, ou até mesmo tapar o espelho.

Neste período de aumento da noção de propriocepção notei, com base em experimentações próprias, que os movimentos ondulatórios de braços, comumente usados como recurso de repertório em apresentações de Dança do Ventre, se realizado com os dois braços alinhados lateralmente (cada um para um lado) em relação aos ombros e tronco apresentava um certo incômodo para os ombros, por está-los puxando para trás quando a torção do cotovelo acontece. Já quando os braços são posicionados em diagonal oferecendo menos tensão na articulação do ombro, o movimento surge de modo mais natural e sem incômodo. Esta nova percepção surgiu de uma lesão no ombro esquerdo e

do estudo de linhas de braços abertos no balé clássico, que propõe um equilíbrio dos braços em diagonal para frente do corpo, ou seja, não para trás dos ombros. Esta nova configuração rendeu uma melhora não apenas para minha dança, mas das alunas que faziam aula comigo e de pessoas de outros Estados que entraram em contato com esta proposta através de um projeto que desenvolvi vinculado ao grupo *Tuareg*, chamado de Minuto da Dica. Este projeto consiste em apresentar dicas de Dança do Ventre em um minuto, oferecidas gratuitamente por meio da internet e a plataforma de redes sociais como o *Facebook*.

Em meio a todo esse contato com novas esferas criativas, provocativas (no sentido de instigar a reflexão sobre o que eu havia acumulado sobre dança até então), novos projetos como o caso do Minuto da Dica apresentado acima, surge a vontade de expandir a minha própria criatividade colocando meus pensamentos sobre a Dança do Ventre de maneira não tradicional à Dança do Ventre, mas sim apoiada

2.2. Morocco.

Desenvolvi no segundo semestre de 2012 para a matéria de Composição Coreográfica I, no Curso de Licenciatura em Dança, um trabalho coreográfico inspirado em minha vivência com a Dança do Ventre. Agora, prestes a concluir o curso, retomo este trabalho para dar seguimento às ideias que foram antes colocadas em prática de maneira mais intuitiva, atentando-me agora mais aos detalhes de dramaturgia entre outros fatores. O trabalho é intitulado *Morocco*¹⁰, que é apontado por Salgueiro (2012, p. 15-16) como país que serve de referência principalmente para bailarinas de Dança do Ventre europeias.

Antes mesmo de ter o título do trabalho, a intenção era desenvolver a técnica corporal da Dança do Ventre totalmente desvinculada da imagem feminina e principalmente do estereótipo que se refere ao "apelo sexual" atrelado às praticantes desta arte. Quando utilizo o termo "apelo sexual" é para fazer referência à forma banal de como a Dança do Ventre muitas vezes é tratada: unicamente como instrumento que sexualiza o corpo feminino. Segundo Carolina Louro (2005, p. 17), a mídia tem papel importante nesta distorção por se valer da falta de informação da massa e incentivar a propaganda que lhe convir. Através de entrevistas, Salgueiro (2012, p. 160) aponta o desconforto de praticantes e profissionais a respeito desta visão erotizada da Dança do Ventre. Porém, de forma alguma em todo o processo de criação e estudo, a desvinculação do teor sensual da dança foi considerada, pois acredito que a sensualidade esta intrínseca nesta dança.

Então, partindo da ideia de se manter utilizando as qualidades de movimento mais usadas para esta dança, mas querendo trabalhar com muita evidência a oposição à imagem que remete a este universo sexualizado, quis trabalhar inicialmente com homens dançarinos. Como que o corpo masculino poderia transmitir a sensualidade com a qualidade de movimento da Dança do Ventre sem a forma pré-determinada de passos e posturas que

¹⁰ Marrocos em inglês

por si só já carregam o teor feminino e sensual estereotipado? De que maneira eu poderia redescobrir a sensualidade da Dança do Ventre no corpo masculino?

Como a proposta era trabalhar com a influência da dança contemporânea, neste primeiro roteiro a ideia para o figurino era que fosse uma peça apenas (um short) para ampliar a valorização dos movimentos executados pelos dançarinos. Esta intenção de supervalorizar o movimento surgiu justamente em um momento em que eu estava questionando minha imagem na Dança do Ventre. Será que a formatação da minha aparência, considerando acessórios e figurino, enquanto bailarina aparece nas apresentações mais que a minha própria dança? A Dança do Ventre está aliada a muitos acessórios e joias nos figurinos e em alguns estilos as pedrarias mais caras como cristais são supervalorizados e dão status para a dançarina que possui figurinos deste tipo.

Por diversos motivos não consegui trabalhar com dançarinos homens e como eu tinha um prazo para o trabalho e ele era primordial para a conclusão da matéria, então eu optei por escolher trabalhar com algumas colegas que já faziam parte de um grupo de estudos que eu estava começando a desenvolver. O grupo tinha como objetivo o estudo das técnicas de Dança do Ventre e vertentes aliadas a ela. As integrantes eram adeptas do estilo *Tribal Fusion*¹¹ e Dança do Ventre. Internamente eu tive uma certa resistência em ter que trabalhar com elas por destoar totalmente da minha proposta inicial, que era com os corpos masculinos e sem afetações do estilo em questão. Foi quando uma delas sugeriu que nós nos vestíssemos com roupas masculinas. A princípio esta ideia soou um pouco óbvia e com um caráter de imitação, mas com o passar do tempo ela se desenvolveu de uma maneira bastante interessante. A partir daí pesquisei a roupa masculina em mulheres e cheguei à atriz Marlene Dietrich (figura 04), no filme *Morocco*. A cena que encontrei é uma cena em que ela se apresenta cantando em uma casa de shows da época vestida com roupas de homem. Como mostra a figura abaixo de Dietrich no filme. O filme é de 1930¹². Nesta época acontecia no Egito uma forte disseminação da Dança do Ventre através de filmes com bastante influência da indústria fonográfica norte americana. E em meu contexto específico de Dança do Ventre, um dos principais referenciais de estudo coincidentemente são as bailarinas egípcias dessa mesma década, como Samia Gamal e Taheya Carioca, citadas anteriormente.

¹¹ O estilo *Tribal Fusion* tem como uma das maiores representantes a bailarina norte americana Rachel Brice e surgiu em meados dos anos 2000. Esta dança sofre influência da dança do ventre e da dança American Tribal Style, além de inspirações nas danças burlescas e danças urbanas. Ver: www.daturaonline.com/style/tribal-fusion

¹² Filme estrelado pela atriz alemã Marlene Dietrich nos anos de 1930, dirigido por Josef von Sternberg.

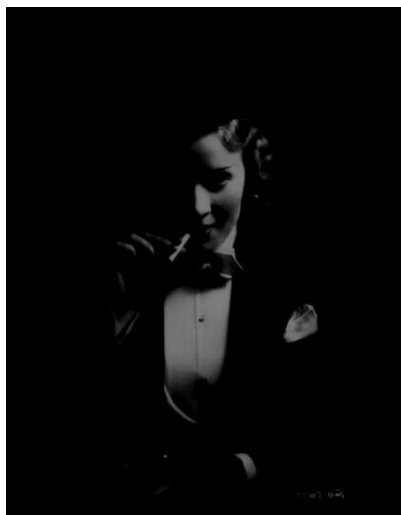


Figura 04. Marlene Dietrich em *Morocco*.

Todo o trabalho para *Morocco* esteve associado à criação de uma nova estética para trabalhar a Dança do Ventre de uma maneira não óbvia e que ultrapassasse algumas barreiras de estereótipo de gênero. Assim, a movimentação também sofre modificações que levam a outra configuração coreográfica, onde a ida ao chão, passando pelos níveis médio e baixo, é mais utilizada e a experimentação da desorganização do corpo feminino estereotipado a partir dos passos da Dança do Ventre ganha espaço.

A ideia do contraponto da imagem com o conteúdo, que é a figura da mulher que não está vestida e adornada como uma bailarina de Dança do Ventre, mas que traz em sua movimentação formas e princípios de movimento que evidenciam a influência desta dança em cena, foi e é, para mim, o cerne do trabalho. No momento em que comecei a criar a obra coreográfica, eu buscava alternativas para sair do estereótipo de “odalisca”, como afirma Louro (2005, p.14) sendo uma confusão de pensamentos que se associam à imagem da Dança do Ventre no Brasil. Ela discorre sobre esta ideia exemplificando estas confusões associadas à Dança do Ventre com a figura carnavalesca da fantasia de odalisca e principalmente da personagem Jade da novela televisiva transmitida pela Rede Globo, O Clone. Esta Dança do Ventre não é a mesma que eu vivo.

Partindo daí e das ideias que vieram das entrevistas realizadas com grandes coreógrafos brasileiros do livro *Corpo, Comunicação e Cultura*, de Denise da Costa Oliveira Siqueira (2006) dei início ao trabalho de movimentos. É comum o termo ‘desconstrução’ quando se trata da obra coreográfica contemporânea neste livro. Alguns deles assumem o uso da técnica corporal de balé clássico, porém, sem o uso de sua forma ou estética, portanto, desconstruindo-a. É como a coreógrafa Deborah Colker, argumentando sobre a importância da transformação da técnica clássica em seus dançarinos, afirma que “eles tem que sofrer ainda um pouquinho para o clássico ser uma técnica, uma possibilidade de movimento, uma possibilidade de ele produzir movimento e não ser viciado naquele estilo” (p. 191). Foi então que toda a desconstrução veio à tona.

Inspirei-me na repetição e vigor dos movimentos realizados em *Rosas danst Rosas*, de Anne Teresa De Keersmaeker¹³, porém, mescladas à pesquisa corporal das qualidades de movimento arredondadas e articulares da Dança do Ventre. Surgindo então primeiramente a primeira célula coreográfica que executamos no início da composição. Esta célula transformou-se quando utilizamos dinâmicas de mudanças de referências utilizando a mesma sequência coreográfica. Assim, eu e minha colega Camille, em contínua repetição, ora estamos de frente para a plateia, em outro momento usamos uma das laterais do espaço como referência, depois de frente uma para a outra e por fim de costas para o público. Esta dinâmica foi aprofundada em um exercício dado no curso nas disciplinas de Práticas Corporais II e Dança Contemporânea I, em que repetíamos a mesma sequência coreográfica de frente para diversos pontos da sala de aula.

Depois da criação coreográfica matriz, a construção da atmosfera e dos sentidos, a estética como um todo do trabalho foi surgindo. Influenciada pelo filme *Morocco* e seu visual antigo, quis buscar um figurino que tivesse elementos que remetem aos anos 30, como o suspensório e o colete. Optei por iniciar a obra com o som de um trecho do filme: um diálogo em alemão e uma música cantada pela atriz Marlene Dietrich. Neste momento já estamos em cena e nos deslocamos em lentidão nos preparando para entrar para a parte coreográfica.

Estabelecemos desenhos para deslocamentos neste primeiro momento da composição em sua maioria que obedecem linhas retas. As linhas retas se apresentam tanto na topografia quanto em alguns momentos da corporeidade explicitada neste primeiro momento da composição. Gradualmente a movimentação assemelha-se e aproxima-se com maior precisão às formas arredondadas e curvas da Dança do Ventre acompanhando também a música que inicia-se com instrumentos de metal como trompetes caracterizando-se como música balcan¹⁴, segundo Paola Blanton (2012), e aos poucos incorpora ritmos árabes. É como se gradativamente o trabalho fosse se soltando deste aspecto de retidão e sobriedade e aos poucos fosse tomando um ar mais solto e circular que se harmoniza com o espírito de celebração das danças ciganas balcans e sinuosidade da Dança do Ventre. Esta dimensão final do trabalho significa para mim uma nova maneira de trabalhar com a Dança do Ventre. Ela se dá com a reflexão de transpor sua qualidade de movimento e particularidades associadas à sensualidade a um outro contexto de construção de dança em que utilizo propostas de movimento que não se limitam ao arcabouço da Dança do Ventre, utilização de trilha sonora não limitada à música árabe, diferentes interações entre dançarinos como a proposta de um tapa no rosto que usamos. Por isso considero *Morocco* até então uma obra contemporânea. Eu trabalhei com meu histórico pessoal através da Dança do Ventre para provocar um olhar diferente da mulher em cena e das associações equivocadas da sensualidade desta dança.

Houve uma necessidade pessoal de avançar minha proposta e trabalho com a Dança do Ventre pois tive a necessidade de ultrapassar esta linha que me mantém presa ao estereótipo de dançarina do ventre sedutora. Quis olhar para a Dança do Ventre a ponto de vê-la como uma dança simplesmente. Não uma dança para entreter o público, seduzir alguém e ser luxuosa para quem me assiste. Mas sim, dança, movimento, sensação e por

¹³ Coreógrafa da companhia Belga Rosas.

¹⁴ Estilo de dança e música que transita entre o ocidente e oriente, nas regiões da Macedônia, Bósnia, Sérvia, etc. Ver artigo de Paola Blanton: www.guilledserpent.com

fim o reencontro com a sensualidade. Redescobrir a sensualidade desvinculada do figurino de duas peças que deixa à mostra minhas curvas femininas, que me põe suscetível ao imaginário da odalisca ocidentalizada que é trabalhada e muitas vezes vista com apelo sexual.

Quis dirimir elementos estéticos e elementos que não fossem as qualidades de movimentos da Dança do Ventre e o foco na redescoberta da sensualidade. Então, a calça social e a camisa social vieram trazendo a atmosfera masculinizada, com um ar mais datado, justamente pelo referencial do filme *Morocco*. Além desta forte inspiração pela atriz alemã, inconscientemente estava trabalhando com um aspecto pessoal e da intérprete-criadora Camille, quem trabalhou comigo. Eu a conheci em uma escola de Dança do Ventre onde nós duas praticávamos e estudávamos esta dança e com o tempo e a maturidade nós duas trilhamos caminhos em busca de nossa própria feminilidade. Assim, esta parceria tem sido muito harmônica e com muita sintonia de ideias.

Depois de apresentar a primeira versão de *Morocco*, tive o ímpeto de aplicar algumas destas novas experimentações com música, qualidade de movimento e novas propostas para figurinos com outras pessoas. Foi quando com o encontro com o atual diretor do *Tuareg* e co-fundador Bruno Castellanos, decidimos reunir algumas pessoas para criar um grupo em que pudéssemos desenvolver um trabalho vinculado a este universo relacionado à cultura árabe. O grupo *Tuareg* então começa a tomar forma.



Figura 05. *Morocco* com Camille e Amanda.

CAPÍTULO TERCEIRO

Práticas pedagógicas a partir de novas experiências

3.1. O início: experiment – ação.

As práticas pedagógicas com a afetação e inspiração em princípios da educação somática apresentados anteriormente, como é o caso de valorizar os outros sentidos como o tato e o olfato para o desenvolvimento mais presente da dança e de investigações corporais. E de conceitos novos como as diversas relações com a música e estímulos criativos que o pensamento contemporâneo trouxe, tiveram seu início ainda nas aulas que ministrei em escolas especializadas em Dança do Ventre de Brasília em 2011. Incitava a desvinculação da aula e o espelho e a partir dos conceitos de composição instantânea, dinâmicas de tempo, relações entre participantes da prática, apresentados na unidade curricular de Improvisação, pude introduzir o improviso em turmas iniciantes. O resultado foi bastante proveitoso, porém, o trabalho foi interrompido.

Com o tempo tive o ímpeto de criar um grupo para apresentações e com o intuito de levar a arte vinculada ao universo árabe para o público leigo de Brasília. Juntamente a Bruno Castellanos, que é um admirador da arte vinculada a este universo, fundamos o grupo *Tuareg* em 2013 (figura 06). Essa primeira formação do grupo foi realizada a partir dessa junção de ideias novas trazidas das vivências no Curso de Licenciatura em Dança e de Bruno. Além de um admirador, Bruno também trabalha com arte, a arte mágica ou ilusionismo. Assim, muitas ideias de renovar o cenário atual da Dança do Ventre, pensando em outros aspectos de um show, tomamos como referência o grupo norte americano *Belly Dance Super Stars* (BDSS)¹⁵. Este grupo é conhecido pelos grandes shows e turnês pela Europa e EUA. A qualidade técnica das bailarinas é inquestionável e a produção em termos de corpo de baile, música ao vivo, iluminação e recursos tecnológicos como projeções, é grandiosa. Portanto, em princípio nosso objetivo foi em produzir apresentações com maiores produções, inspirados no estilo de show da companhia BDSS.

Além de bailarinas convidadas, convidamos um músico que estava iniciando seu trabalho com a música oriental e outro músico como parceiro. Em Dança do Ventre é bastante comum que as bailarinas trabalhem em solo, por isso a ideia de um corpo de baile como uma espécie de companhia de dança é bem interessante e diferente. Nas primeiras formações queríamos formar um corpo de baile, porém, tínhamos a intenção de

¹⁵ Companhia norte-americana de Dança do Ventre e *Tribal Fusion* produzida por Miles Copeland, grande produtor que já trabalhou com ícones da música como o cantor Sting e The Police

desenvolver o trabalho de acordo com nossa proposta inicial, que era a de produzir algo inspirado nas produções da famosa companhia norte americana citada acima, a BDSS.



Figura 06. Primeira formação do grupo *Tuareg* 2013

Com o tempo resolvemos trabalhar com o sistema de audição para chamar a atenção de mais bailarinas. Porém, as bailarinas que vieram para a audição, em sua grande maioria tinham um conhecimento e prática em Dança do Ventre bastante básico para o que estávamos querendo trabalhar. Sem querer dispensá-las resolvemos abrir para todas com a condição de desenvolver uma espécie de formação. A partir daí haviam encontros de seis horas semanais para trabalharmos uma espécie de formação que abarcava a preparação corporal, técnica em Dança do Ventre e um espaço dedicado ao estudo teórico/reflexivo em Dança do Ventre, apoiados na pesquisa de Salgueiro (2012).

Com esse nível de comprometimento, algumas das integrantes começaram a faltar, já que muitas não tinham aquele espaço como um trabalho profissional, mas sim como um espaço de crescimento pessoal principalmente. Neste mesmo momento estávamos agregando valores de uma vertente de *coaching*, que é uma prática de desenvolvimento pessoal (podendo ser também empresarial) orientada por um “treinador” (significado de coach em inglês), em nossas práticas, a do *Inner Game*, usando muitas dinâmicas que estabelecem transformações internas muito impactantes, tal vertente será abordada mais à frente em um tópico específico. Bruno também tem formação em *coaching* e pôde aplicar com maior facilidade alguns conceitos para ampliar o rendimento das pessoas que trabalham conosco.

No princípio o foco maior estava na preparação corporal de quem frequentava o grupo. Sentíamos que o alongamento, o fortalecimento muscular e o fôlego mal trabalhados influenciavam diretamente na atuação das bailarinas. A noção de uma preparação corporal um pouco mais intensa do que geralmente as alunas estão acostumadas em aulas regulares de Dança do Ventre de academia da cidade, segundo a observação direta de quem participou e participa desse meio há pelo menos dez anos, contribuiu para que muitas modificassem completamente sua postura, tônus e qualidade de movimento nitidamente com pouco tempo de trabalho. Além disso, este treinamento trouxe uma noção da organização hierárquica dentro do grupo, fortalecendo o comprometimento das integrantes.

Todo este trabalho com o *Tuareg* é baseado em minha formação acadêmica e na formação de Bruno. Tal encontro proporcionou a junção de noções de Educação Somática e *coaching* para incrementar todo nosso pensamento e prática. E durante todo o ano de 2014 nos dedicamos ao desenvolvimento de um sistema que abarcava diversos recursos didáticos para o aprendizado da Dança do Ventre assim como as obras coreográficas e estrutura de pensamento do grupo.

3.2. *Inner Game*

Desde quando eu ministrava aulas nas academias informais de Dança do Ventre de Brasília, eu sentia que a maior parte das alunas desenvolvia certa dependência da minha figura como professora e orientadora. Esta dependência se dava da seguinte maneira: geralmente quando eu pedia para elas dançarem sozinhas na aula, para que eu ficasse apenas as observando em sequências coreográficas de estudo, elas eram bastante relutantes. Elas dificilmente tinham autoconfiança para executar os passos sem pedir auxílio imediato meu ou sem justificar que não conseguiam. Percebi que eu mesma repetia este padrão de comportamento quando estava no papel de aluna. Isso é, na verdade, bastante comum nesse contexto.

Então, eu percebi basicamente dois padrões de comportamento que aconteciam: o que necessita do auxílio imediato da professora sempre desejando muita atenção aos detalhes e o perfil que executa os passos e sequências, porém com muitas justificativas sobre o seu “mal” desempenho. Ambos podem acontecer juntos, não necessariamente é um ou o outro. Senti que tudo se tratava de uma falta de confiança e presença no sentido de estar presente no momento de execução e da dança. Mas ainda não sabia como lidar com estas situações durante a aula de dança. Algumas pessoas sugeriam trabalhar de uma forma um pouco mais terapêutica, mas também não sabia como iniciar este processo.

Quando me juntei com Bruno e pude conhecer um pouco mais de uma das vertentes do *coaching*, que é o *Inner Game*, quis aplicar este novo conhecimento dentro da situação das aulas descritas acima. Além de tudo que estava sendo construído no *Tuareg*, como a preparação corporal mais intensa em conjunto com a maior percepção do movimento da Educação Somática aplicada à técnica da Dança do Ventre e o pensamento agora mais crítico e amplo acerca da produção artística atual, o conceito de *Inner Game* sobre o qual

discorrerei a seguir foi como a chave que faltava para girar em harmonia toda a engrenagem do grupo.

O *Inner Game* é literalmente o “jogo interior” que acontece dentro de cada um de nós, fazendo a alusão a dois egos que conversam entre si quando um indivíduo deve tomar uma decisão sob pressão e executando algum papel importante em suas várias esferas sociais. Timothy Gallwey foi o criador deste conceito, que surgiu das suas observações das aulas de tênis que ministrava. De acordo com Gallwey (2004, p. 18), o exagero de instruções no início do aprendizado motor leva o aluno a níveis de exigência altos e em consequência uma baixa atuação pela alta cobrança. Percebi que muitas vezes eu deixava minhas alunas com um excesso de informação sobre os passos ou as sequências coreográficas que para determinados momentos, principalmente os momentos iniciais, era totalmente desnecessário. Ainda de acordo com Gallwey (2004, p. 18), este excesso de informação e instrução para o aluno é decorrente, muitas vezes, da necessidade de autoafirmação por parte do professor que quer provar para o aluno seu grau de domínio do assunto em questão. Refletindo sobre este item, resolvi aplicar tal conceito no *Tuareg*, mas considerando o fato de que as informações são importantes e interessantes, apenas as deixei para momentos em que o aprendizado e as tentativas já estivessem mais maduros, corporalmente falando. Aí então eu poderia detalhar cada vez mais os movimentos e intenções.

Gallwey associa muito o aprendizado à imagem e à imitação (2004, p. 19), ou seja, à observação. Muitas vezes aprendemos pelo instinto e pela observação. Quando, como professora, me colocava na posição de resolução de problemas e correções imediatas, as alunas mal tentavam e já pediam ajuda para mim. Pude perceber que essa postura reforçava a necessidade de atenção e auxílio que em consequência as deixavam dependentes de mim para a execução dos movimentos e sequências. Em uma situação de sala de aula em que eu estava no papel de aluna, um professor meu da faculdade que admiro muito expôs de uma maneira um pouco diferente, mas que exemplifica esta essência de autonomia do aluno. Estávamos aprendendo uma sequência coreográfica e muitos colegas fizeram uma série de perguntas como “para qual lado é a perna quando vamos para o chão?”, “o giro é para a direita no início?”. O professor estava demonstrando sua ideia corporalmente e esperava que nós o observássemos e seguissemos tentando até que por fim pudéssemos ter base para qualquer tipo de dúvida ou questionamento. Quando a demanda ansiosa de perguntas aumentou, ele se virou para todos e disse “Eu não quero mais ouvir perguntas bobas como o lado em que a perna deve seguir. Observem, tentem e se não sanarem as dúvidas mesmo depois de algumas boas tentativas, venham me perguntar.”. Naquele momento muitos colegas ficaram constrangidos, mas no momento eu compreendi perfeitamente a situação, acredito que por estar passando por uma situação parecida na época. A ansiedade é tanta, mesclada com certa cobrança interna, que queremos (no papel de alunos) as respostas imediatas e que esquecemos de explorar e nos tornarmos ativos no processo de aprendizado. Na situação descrita acima, assim como minhas alunas e eu mesma nos dois papéis (aluna e professora) o aluno está passivo frente ao aprendizado.

Assim, este foi o primeiro aprendizado para mim como professora depois de conhecer o *Inner Game* e viver situações parecidas com a descrita acima na faculdade. Passei a deixar as alunas mais responsáveis na apreensão de novas sequências e movimentos

apresentados por mim. Muitas integrantes do *Tuareg* que vinham das escolas de Dança do Ventre assustavam-se inicialmente com essa autonomia, mas logo se acostumavam e se tornavam mais independentes e com mais atitude.

Em meu discurso dentro de sala de aula, disseminava com bastante ênfase que aquele ambiente era seguro e que elas estavam seguras para errar, que aquele espaço era para a tentativa e o erro sem cobranças. Tal pensamento foi bastante reforçado dentro da faculdade principalmente nas matérias de educação. Mas em que medida eu estava realmente preparando aquele ambiente para elas se sentirem verdadeiramente seguras para o errar um passo o tempo rítmico de uma sequência pré estabelecida? Em um recinto onde diversas instruções verbais são impostas e as correções acontecem com frequência, a espontaneidade da descoberta e do erro simplesmente não ocorrem. Como a aluna pode se sentir à vontade para tentar se em seguida de sua execução é dada uma correção diretamente, mesmo que de forma gentil?

A outra base para este processo de aprendizado mais livre e autônomo por parte do aluno vem através da relação de confiança que o professor estabelece com o aluno. Eu estabeleci esta relação através dessa não correção imediata na apreensão inicial do conteúdo. Deixando que elas livremente possam experimentar os movimentos sem preocupação de uma suposta execução perfeita ou ideal. Gallwey (2004, p. 53) faz a comparação da relação de confiança como uma criança que aprende a caminhar pela primeira vez e tem sua mãe como observadora e instrutora deste acontecimento. Ele diz que a mãe não condena a criança por ser desajeitada ao caminhar e a incentiva, observando de longe. Assim, coloquei em prática este princípio em minhas aulas no *Tuareg* quando estava ensinando algo novo a elas, confiando que elas irão entender o processo com o tempo.

Inicialmente quis abolir totalmente as correções e fiquei experimentando até onde eu deveria intervir dessa forma. Hoje eu percebi que as correções são importantíssimas, mas não podem ser um fator castrador para as bailarinas. Então, atualmente eu aplico esse recurso no início da apreensão de uma coreografia ou movimentos, com o decorrer do tempo e quando elas vão ganhando mais intimidade com o conteúdo eu começo a fazer as correções devidas.

É muito interessante como esse princípio do *Inner Game* se combina com os princípios da Educação Somática em minha prática diária com as estudantes do *Tuareg*¹⁶. Pois a Educação Somática entra quando executo dinâmicas de investigação corporal e atenção à própria movimentação e reverberação com o ambiente e as relações com as outras bailarinas, público, músicos. Como, por exemplo, foco a atenção aos pés, ao toque no chão, sentindo a textura e temperatura do chão (prática muito comum nas aulas da faculdade), a sensação da respiração reverberada no corpo inteiro como primeiro movimento. Essa prática se complementa quando eu proponho a observação de uma nova sequência ou movimento. Elas observam em mim, nas outras colegas e nelas mesmas. Por isso a importância da combinação de uma sensibilização que leva a uma percepção de si e do ambiente mais avançada com a autonomia do aprendizado sem medo da experimentação livre, no sentido de ser libertadora.

¹⁶ Refiro-me a estudante não no sentido de estar dentro de uma escola. O *Tuareg* não é uma escola. Mas por elas serem realmente estudantes, elas estudam conosco e são bailarinas por atuarem como tal.

3.3. Preparação do grupo *Tuareg* e valores.

É muito gratificante trabalhar com as pessoas e poder verificar o potencial que existe em cada uma delas. Houve dois casos muito marcantes de duas integrantes que com uma baixa autoestima e confiança desenvolveram-se durante o tempo em que estiveram conosco. Eram mulheres que não viam a dança como um trabalho profissional, apesar de se dedicarem honestamente ao grupo. E todo o processo refletiu muito mais em suas vidas pessoais como um ganho de qualidade de vida do que uma possível virtuosidade em dança. A satisfação veio em forma de agradecimento e superação pessoal através da observação de cada uma evidenciada por nós. Uma delas entrou no grupo dizendo que jamais iria se apresentar em público e que aquele espaço era apenas um aprendizado para ela mesma. Ao final do semestre ela havia feito três apresentações conosco e uma delas em um evento grande de música da cidade com um público de mais de mil pessoas.

Ficamos muito satisfeitos com todo o resultado, porém, a maior parte das integrantes do grupo estava em um momento parecido. Eram mulheres maduras que tinham suas responsabilidades com a família e profissões na vida. O *Tuareg* era um momento de superação e de bem estar, então, não estávamos nos sentindo à vontade para cobrar um foco e uma dedicação maior diferente do que elas estavam dispostas a oferecer.

Para alcançar os objetivos de trabalho do grupo, precisávamos de pessoas que estivessem com o intuito de ir além do espaço do *Tuareg* para visar um aperfeiçoamento maior com a dança, já que nosso objetivo maior desde o início era com a produção de apresentações profissionais. Ou seja, além do comprometimento, uma qualidade técnica inicial seria mais fácil para trabalhar dentro do grupo. Sentimos que estávamos consumindo nosso tempo em grande parte com a formação e a produção estava ficando de lado. Decidimos então fechar aquele ciclo de desenvolvimento pessoal através da dança e dar seguimento aos trabalhos que estivessem de acordo com o nosso intuito original de desenvolver um trabalho coreográfico com um corpo de baile mais preparado para levar aos palcos. Digo desenvolvimento pessoal porque em dado momento as práticas estavam se voltando mais para este lado, pois estávamos sentindo que um possível desbloqueio terapêutico poderia ajudar a desenvolver a dança em conjunto. Ainda acreditamos nisso e até hoje este olhar para o indivíduo é também bastante importante, porém, neste caso a intenção é desenvolver dentro das pessoas que estão preparadas e dispostas a entrar neste projeto para um trabalho com maior consistência, exigência e demandas de outra natureza, como a dedicação em encarar o trabalho como uma prática profissional.

Então realizamos a primeira audição com a intenção de buscar pessoas que estivessem mais tecnicamente preparadas e com o intuito de apresentar-se em grupo. Tecnicamente preparadas justamente pelo fato de não nos intitularmos escola, a nossa formação é passada para a bailarina que já tem uma bagagem prévia em Dança do Ventre ou danças em geral.

A preparação corporal surgiu de uma demanda de aumento da resistência física e alongamento das integrantes. Incorporamos alguns exercícios de fortalecimento baseados no treinamento de boxe chinês, ou sandá, e em sequências de yoga praticamos alongamento (figura 07). Queremos aumentar o rendimento das integrantes para que possamos aumentar também nossa potência em cena.



Figura 07. Alongamento baseado em sequências de yoga.

Dentro do *Tuareg* queremos desenvolver também o conhecimento histórico crítico das bailarinas através de leituras e encontros dedicados à troca de ideias e exposições orais quando algum integrante desenvolve um estudo, curso ou pesquisa destinado a um tema específico relacionado à dança e outras abordagens artísticas como a música ou artes cênicas por exemplo. Atualmente usamos como fonte maior de estudo teórico a tese de doutorado de Roberta Salgueiro (2012), a qual são apresentados dados relevantes acerca da história da Dança do Ventre, como foi exposto no capítulo I deste trabalho. Além de haver informações mais específicas relativas à cultura árabe que desmistificam certos tabus, como por exemplo a questão do homem que dança a Dança do Ventre.

Em 2014 focamos neste aspecto quando realizei um curso específico para as bailarinas interessadas em fazer parte do grupo, em que apresentei nossa preparação corporal e estudo teórico prático ao longo do curso. E em um determinado momento do curso a leitura da introdução da tese de Salgueiro (2012) era obrigatória para todas as participantes e era pedido que cada uma redigisse um texto relatando a experiência de ter

lido tal material, que apenas introduz algumas ideias que podem ser vistas como tabus na Dança do Ventre, como é o próprio conceito de transnacionalização, em que Salgueiro (2012) dispõe de diversos fatos históricos que confirmam a ideia de que a Dança do Ventre como produção artística não é mais domínio exclusivo dos povos árabes. Esta ideia foi surpreendente para algumas das participantes do curso.

Estamos trabalhando em uma obra artística que une dança e música ao vivo. Tal obra já foi apresentada completa no evento Mostra de Cultura Árabe (cartaz apresentado em figura 09 abaixo) realizada em outubro de 2014 no shopping Taguatinga Shopping e a nomeamos de A Caravana Segue Viagem. Este número apresenta elementos fundamentais que orientam nosso fazer artístico atualmente, e são eles: o figurino, o Kardum e o espírito do povo *Tuaregue*.

O figurino surgiu de uma inquietação pessoal sobre a indagação do excesso de cristais e pedraria de alto custo financeiro nos figurinos de Dança do Ventre. Então, decidi buscar e desenvolver um visual simplista, onde os adornos existem e incrementam a imagem das dançarinas, porém, sem o aspecto extremo luxuoso comum em Dança do Ventre.

Improvisar em dança tornou-se um ato diferente após o processo da graduação que ampliou meus significados acerca desta maneira de se expressar. Estava acostumada a improvisar sozinha em Dança do Ventre, dentro de alguns fatores que diferiam dos que eu conheci no ambiente acadêmico. Na Dança do Ventre como abordado no capítulo segundo, o estímulo auditivo que parte da estrutura da música árabe é fator essencial. Então o que funciona é conhecer as combinações mais apropriadas entre música e dança, como diferenciar os ritmos mais curtos dos mais longos para aplicar os movimentos mais adequados. A partir dos diferentes sons dos diversos instrumentos também identificamos e escolhemos determinado passo, como é o caso com o instrumento percussivo derbake, que em geral incita movimentos de acentuação com o quadril e isolamentos do peito. As diversas estruturas organizacionais e de sentido do ato de improvisar em dança a partir de exercícios e conceitos presentes em algumas práticas, conheci o improvisar em grupo. Na disciplina de Improvisação no Curso de Licenciatura em Dança, tive contato com uma abordagem de composição em grupo bastante interessante. Começávamos sempre mais atentos a nós mesmos, a nossa respiração individual e aos poucos nos movimentávamos e íamos nos dando conta das outras pessoas e do ambiente compondo em grupo danças bem elaboradas. Tudo isso se dava a partir de uma excelente condução que nossa professora propiciava. Ela promovia através de comandos claros a atenção a si próprio e ao todo, a relação que poderíamos estabelecer com o ambiente e os colegas, o uso das dinâmicas de velocidade e domínio do espaço de forma gradual e crescente. Quase sempre ficávamos satisfeitos com a construção geral.

E foi nesta mesma unidade curricular que conheci a prática em grupo que inspirou o *Tuareg* ao que chamamos hoje de Kardum (figura 08). Este nome surgiu da palavra cardume, como é chamada esta dinâmica por outras pessoas, por lembrar o coletivo de peixes que juntos formam diversas figuras na água. Tal dinâmica consiste em agrupar pessoas que sigam os movimentos de uma só pessoa, mantendo sempre este agrupamento mesmo que em deslocamento, podendo variar esta liderança entre todos os membros do grupo. A intenção é que a pessoa que dita os movimentos, ou líder, não seja percebida com esta função pelo público. Experimentando esta dança em improviso com as

integrantes do *Tuareg*, fui percebendo o quão enriquecedora esta experiência era para nós em muitos sentidos. A sintonia entre os participantes da prática, a concentração, responsabilidade com o grupo, organização de pensamento e escolhas são alguns dos ganhos que eu percebi imediatamente. Para conduzir e se deixar ser conduzido é preciso estar atento a si mesmo e ao todo.



Figura 08: Kardum em cena no espetáculo de fim de ano da escola de dança Zahra de Brasília

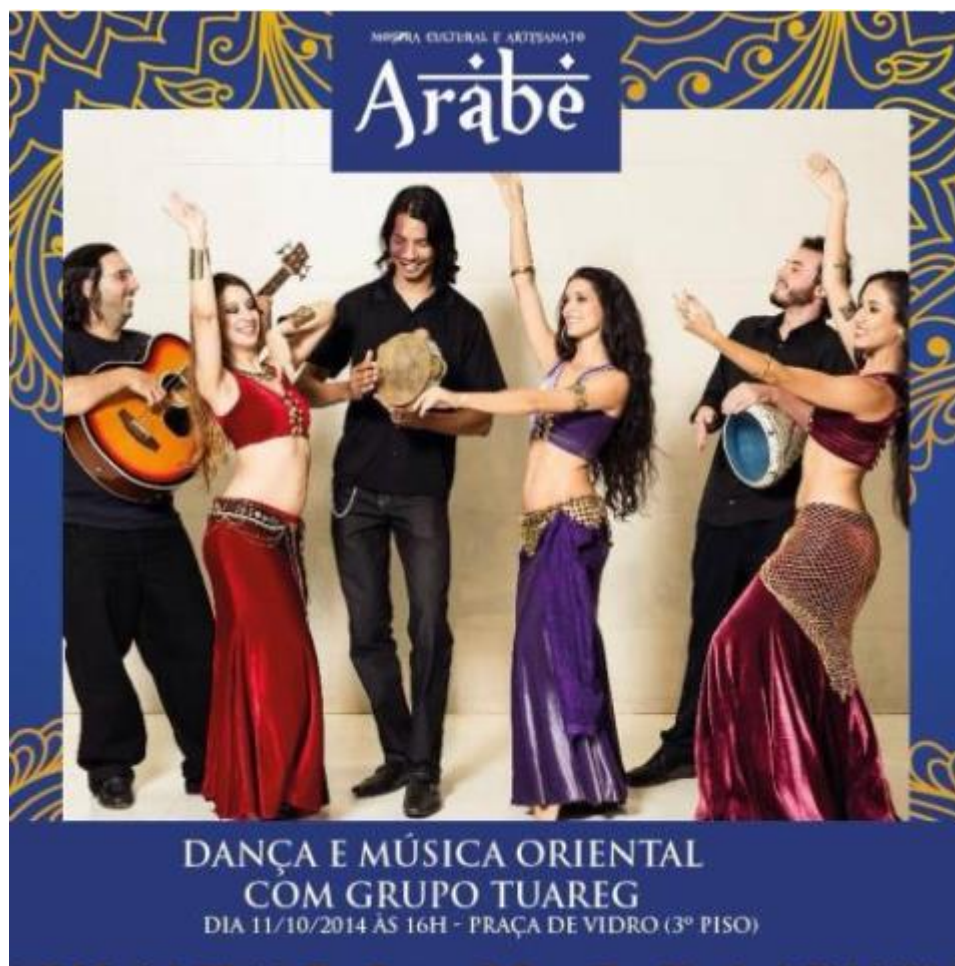


Figura 09. Tuareg em A Caravana segue Viagem.

Considerações Finais

Por meio deste trabalho pude dar início a uma organização do que foi viver esta formação em Licenciatura em Dança e o que todas as experiências e a absorção de conhecimento resultaram em mim, como indivíduo, e no meu trabalho que é posto para fora através de projetos específicos, como é o caso do *Tuareg*. Foram diversos rendimentos de pesquisa apresentados e muita diversidade do que é possível trabalhar em dança. Minha escolha se pautou pelo não abandono de minha dança de origem, a Dança do Ventre, e mais, por sua transformação contínua em relação à minha experiência.

Julgo o conhecimento que adquiri de suma importância para a formação de um professor, mas mais que isso, considero o ambiente questionador e reflexivo como fomentador de todos os projetos e pensamentos que surgiram em decorrência do contato com novas técnicas, novos conceitos e novas interrogações. O potencial criador em mim foi acordado pelas contestações que já haviam sido percebidas, mas ainda não alimentadas, como foram na graduação em dança.

Muito se falou neste tempo em que estive dentro das salas de aula sobre o papel do professor em relação ao poder incentivador que este tem sobre o indivíduo e não somente como um modelo a ser seguido. E hoje considero que alguns dos professores que passaram por minha vida acadêmica contribuíram com este papel de incentivar meus trabalhos de forma a valorizar aspectos da criatividade.

Vivi momentos de sofrimento, confusão, frustração, mas também alegria, orgulho e motivação. Com certeza é impossível voltar ao estágio inicial, portanto, sinto um progresso positivo no que diz respeito ao pensamento sobre arte e educação. Procuro hoje atentar-me às soluções que servem não somente para a minha atuação como dançarina, mas também como professora e para o que acredito em dança e Dança do Ventre.

Durante a revisão bibliográfica encontrei pessoas que estão em busca da valorização da Dança do Ventre através da elevação de seu potencial artístico como obra coreográfica e também no que diz respeito ao ensino. Como artista e como professora sinto a necessidade de atuar como facilitadora da expansão da arte vinculada à cultura oriental e não como uma representante da cultura árabe. Esta afirmação e intenção só pôde ser vislumbrada através do estudo que me propus com a bibliografia que me trouxe suporte para iniciar este pensamento. Por isso considero que um dos frutos destes anos em curso é um passo em direção ao que pretendo pesquisar e trabalhar de agora em diante, que são especialmente obras coreográficas com forte influência das danças e música orientais, não a própria representação da cultura árabe. Obter o embasamento teórico não só das fontes que discorrem sobre o tema em questão, mas também toda a base sobre dança contemporânea, história da dança e educação artística fizeram com que este pensamento pudesse ser uma escolha mais coerente com o que eu desejo seguir apresentando. Toda esta vivência foi realmente uma redescoberta de minha prática em Dança do Ventre.

Referências

SALGUEIRO, Roberta da Rocha. Um longo arabesco: Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da Dança do Ventre. Universidade de Brasília. Tese de doutorado. Programa de pós graduação em Antropologia Social. Brasília, 2012.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e auto-etnografia para a pesquisa na rática artística. Revista Cena. Porto Alegre, n.07, fevereiro, 2009. Editora: UFRGS, pp. 77-88.

CRAVO, Maria Aparecida Silveira. O figurino: segunda pele.

ROCHA, Thereza. Por uma (des)ontologia da dança em sua (eterna) contemporaneidade. Cadernos virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas. 2009.

TOMAZZONI, Airton. Essa tal de dança contemporânea. 2006. <http://idanca.net/esta-tal-dedanca-contemporanea/>

XAVIER, Cínthia Nepomuceno. "...5, 6, 7, 8..." Do Oito ao Infinito: por uma dança sem ventre, performática, híbrida, impertinente. Universidade de Brasília. Dissertação de Mestrado. Programa de pós graduação em Artes. Brasília, 2006.

REIS, Alice Casanova dos. A atividade estética da Dança do Ventre. Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação. Programa de pós graduação em Filosofia. Florianópolis, 2007.

OLIVEIRA, Eugênia Squeff de. Dança do Ventre: técnica, expressão e significados. Uma etnografia nas Escolas de dança em Pelotas/RS. Universidade Federal de Pelotas. Dissertação de Mestrado. Programa de pós graduação em Ciências Sociais. Pelotas, 2011.

LOURO, Carolina. Repensando a Dança do Ventre. Análise crítica e os novos campos de aplicação. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Monografia. Conclusão do curso de Comunicação das Artes do Corpo. São Paulo 2005.

BELARDONY, Janaína Alves. Reflexões sobre a Dança do Ventre articuladas com mudanças no ensino. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília. Monografia. Conclusão do curso de Licenciatura em Dança. Brasília. 2014.

SOARES, Andréa C. Moraes. Racks El Jaci/Dança de Jaci: Híbridação por antropofagia entre a Dança do Ventre e a poética de Eva Schul. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Dissertação. Programa de pós graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre, 2014.

BOGART, Anne. A preparação do diretor. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

DIB, Márcia. Música Árabe: expressividade e sutileza. São Paulo: Ed. Do Autor, 2013.

BOLSANELLO, Débora Pereira. Em pleno corpo. Educação Somática, Movimento e Saúde.

Curitiba: Juruá Editora, 2010.

SHUSTERMAN, Richard. Consciência Corporal. São Paulo: Realizações Editora, 2012.

GALLWEY, W. Timothy. O jogo interior de tênis. São Paulo: Texto Novo, 2004.

LEAL, Patrícia. Amargo Perfume: a dança pelos sentidos. São Paulo: Annablume, 2012.

SABONGI, Jorge. Direção e Preparação Artística. São Paulo, Ed. dos Autores, 2010.

GIL, José. O corpo do bailarino. Revista Contracampo, <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/444/216>. Capa, nº05, 2000. Conferência apresentada na Universidade de Columbia, Nova Iorque, Abril de 1999.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena. São Paulo, Autores Associados, 2006.

BLANTON, Paola. Balkanic Eruption: Fiery Fusion Flavors for Oriental, Tribal and Gypsy Dance. 2012.

<http://www.gildedserpent.com/cms/2012/08/07/paola-balkanic-eruption/#axzz23Qsvvtal> LIMA, Marlini Dornelles. Composição coreográfica na dança: movimento humano, expressividade e técnica, sob um olhar fenomenológico. http://www.cbce.org.br/docs/cd/lista_area_04.htm