

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**ANDRÉA C. MORAES SOARES**

***RAQS EL JACI/DANÇA DE JACI:*  
HIBRIDAÇÃO POR ANTROPOFAGIA ENTRE A DANÇA DO  
VENTRE E A POÉTICA DE EVA SCHUL**

Porto Alegre  
2014

**ANDRÉA C. MORAES SOARES**

***RAQS EL JACI/DANÇA DE JACI:*  
HIBRIDAÇÃO POR ANTROPOFAGIA ENTRE A DANÇA DO  
VENTRE E A POÉTICA DE EVA SCHUL**

Memorial de processo de composição coreográfica apresentado ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da UFRGS como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas com área de concentração em Processos de Criação Cênica.

Orientadora: Prof. Dra. Mônica Fagundes Dantas

Porto Alegre  
2014

A Comissão Examinadora abaixo assinada avaliou o Memorial de Processo de Criação apresentado ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**RAQS EL JACI/DANÇA DE JACI**

**Hibridação por antropofagia entre a dança do ventre e da poética de Eva Schul**

Elaborada por  
Andréa C. Moraes Soares

Como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,  
com Área de concentração em Processos de Criação.Cênica.

Orientadora: Professora Dra. Mônica Fagundes Dantas

Comissão Examinadora

Professora Dra. Graziela Rodrigues

Professora Dra. Flávia Pilla Valle

Professora Dra Susane Webber

Professora Dra Marta Isaacson

Porto Alegre, 10 de abril de 2014

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós Graduação da UFRGS e seus bravos professores que acolheram e incentivaram esta pesquisa.

À minha orientadora por ser uma inspiração dentro e fora da sala de aula, por sua generosidade em viver esta pesquisa comigo e ter me tornado uma pesquisadora;

Aos amigos e colegas de mestrado, pelo apoio, risadas e pelo carinhoso abraço coletivo;

À professora Silvia Balesteri pela orientação psicoacadêmica;

Aos amigos da Sociedade Libanesa que apoiaram este estudo, em especial Cláudio Satte e Omar El Kik;

À querida mestra Eva Schul e toda sua sabedoria e carinho;

Aos meus queridos pais Almiro e Daura pelo apoio incondicional e por cuidarem com amor e carinho de minha filha na maior parte de minhas ausências;

Aos meus sogros Carmen e Alcides, cunhadinha Camila e os dindos Vivian, Fabiano e primo Cauê, bisa Íria e "biso" Mário pelos sorrisos que colocaram no rostinho feliz de minha filha nos momentos intensos de estudo;

Aos meus irmãos Giordano, e Giorgi pelas palavras de apoio ou de alegria;

Aos amigos Zahira e Cláudio, Naiara e Caco, Zeca e Marivone, Cris e Maurício, Fred e Carina por momentos alegres e felizes na infância de minha filha;

Às minhas alunas do Grupo Harem Fabiane Stefani, Carol Kalil e Paola Dias que emprestaram seus corpos como laboratório desta experiência artística, em especial à fiel amiga de sempre Roberta Malheiros;

Às colegas Márcia Donadel, Cibele Sastre e Bárbara Vianna pela disponibilidade;

Ao meu querido companheiro e amigo de todas as horas, por acreditar em mim antes mesma que eu o fizesse, meu amado marido Denis;

À minha obra mais linda e a mais criativa de todas minha preciosa Sofia que contou os dias para ver este trabalho concluído e vibrou a cada pequena conquista desta mãe bailarina e estudante;

Às lindas mulheres da minha família cunhadas, primas, sobrinhas, tias, que já foram e as que aqui estão pois são e serão sempre uma inspiração;

À minha avó Jaci por me ensinar a ter fé.

## RESUMO

A partir da perspectiva de uma pesquisa em arte sob o viés autoetnográfico, este memorial propõe uma análise reflexiva do processo de composição de uma coreografia de dança do ventre hibridizada à poética da coreógrafa Eva Schul. Desse modo, tem-se por objetivo compreender como a dança do ventre pode ser matriz de movimento para uma composição contemporânea em dança. Os estudos em "World Dance" (FOSTER, 2009; SHAY, SELLERS-YOUNG, 2003; 2005) e a perspectiva pós-colonialista de autores como Edward Said (2007) e Homi Bhabha (2010) forneceram referencial teórico para propor uma abordagem não eurocêntrica da dança do ventre, a qual postula que todas as danças são potentes artisticamente, independente de sua origem. Imersa na prática das aulas de dança contemporânea de Eva Schul, conhecendo sua poética, vivenciando sua técnica e inspirada pela antropofagia (ANDRADE, 1924; 1928, DANTAS 2008), a pesquisadora encontrou o caminho para alcançar a hibridação desejada (CANCLINI, 2011; LOUPPE, 2012). A poética de Eva Schul permitiu inserir conceito e reflexão na coreografia e relacionar os movimentos clássicos da dança oriental a procedimentos de composição em dança contemporânea. A criação coreográfica apresentada buscou problematizar o orientalismo que vê a dança do ventre de forma imutável através do tempo. Neste estudo compreendeu-se que, para inserir a dança do ventre em uma perspectiva contemporânea, é preciso subverter a visão orientalista associada a esta dança e refletir sobre a ambiguidade da bailarina de dança do ventre a qual, se por um lado, é mostrada como um ser exótico para apreciação, por outro lado é muitas vezes limitada a um objeto sensual passivo.

Palavras-chave: Dança do Ventre. Composição Coreográfica. Orientalismo. Hibridação. Antropofagia

## **ABSTRACT**

From the perspective of a research in art by the auto-ethnographic view, this memorial proposes an reflexive analise of the composition process of a hybridized belly dance choreography with the poetic of the choreographer Eva Schul . By this way, it seeks to understand how can belly dancing be movement matrix for a contemporary dance composition. Studies in "World Dance" (FOSTER, 2009; SHAY; SELLERS - YOUNG, 2003; 2005) and the post colonial perspective of authors like Edward Said (2007) and Homi Bhabha (2010), provided a theoretical framework to propose a non-eurocentric approach to belly dance, from which all dances are artistically potent regardless of their origin. Immersed in the classes of Eva Schul, learning her poetic, experiencing her technique and inspired by anthropophagy (ANDRADE, 1924 1928; DANTAS, 2008), the researcher found the way to achieve the desired hybridization. (CANCLINI, 2011; LOUPPE, 2012) The poetic from Eva Schul allowed to insert into the composition concept, reflection and to connect the classical movements of oriental dance to a compositional procedures of contemporary dance. The choreography presented sought to problematize the orientalism that sees belly dance as an immutable form throughout the times. In this study it was understood that to place belly dance in a contemporary perspective, it is necessary to subvert the orientalist vision associated with this dance and reflect on the ambiguity of the belly dancer who, if on one hand, is shown as an exotic being to be appreciated, on the other is often viewed only as a passive sensual object.

**KEYWORDS:** Belly Dance. Choreographic Composition. Orientalism. Hybridization. Antropofagia.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Awalín .....	27
Figura 2 - Ghazya.....	27
Figura 3 - Kuchuk "The Almeh" (with Pipe) Jean Leon Gerome 1873.....	35
Figura 4 - Ruth St Denis e Ted Shawn.....	38
Figura 5 - Ruth St Denis.....	40
Figura 6 - Mata Hari 1910.....	41
Figura 7 - Taheya Karioka como Carmem Miranda.....	46
Figura 8 - Samya Gamal e Farid El Atrache em filme com inspiração latina.....	47
Figura 9 - Coreografia Ritual de Fertilidade .....	50
Figura 10 - 7 véus teatro Renascença 2012 .....	59
Figura 11 - 7 véus no evento Luxor.....	60
Figura 12 - Soheir Zaki: um corpo que canta .....	82
Figura 13 - Nadia Gamal: Uma explosão de emoção.....	88
Figura 14 - Samya Gamal .....	102
Figura 15 - Hibisco de minha casa 19 de novembro de 2013 .....	108
Figura 16 - Akram Khan e Sylvie Guillem em "Sacred Monsters" .....	125
Figura 17 - Rachel Brice.....	137
Figura 18 - Puz/zle .....	138
Figura 19 - Fotógrafa Shadi Ghadirian da série "the Ghajar" 1998-1999 .....	150

## SUMÁRIO

<b>A ENTRADA DA RAQASSA .....</b>	<b>8</b>
<b>1 A DANÇA DO VENTRE E O DESPERTAR DE UM IMAGINÁRIO .....</b>	<b>26</b>
1.1 A DANÇA DO VENTRE E O HIBRIDISMO .....	26
1.2 DANÇA DO VENTRE: DO ORIENTALISMO AO AUTO EXOTISMO .....	33
1.3 OS SETE VÉUS EM UM ORIENTE IMAGÉTICO .....	51
1.3.1 <i>A personagem para vestir 7 véus</i> .....	55
<b>2 AO SABOR DA POÉTICA DE EVA SCHUL .....</b>	<b>68</b>
2.1 EVA NO JARDIM DO ÉDEN .....	70
2.1.2 <i>Eva e a serpente</i> .....	75
2.2 EXPULSÃO DO PARAÍSO .....	86
2.2.1 <i>A serpente arrasta seu ventre: o movimento no discurso corporal</i> .....	87
2.2.2 <i>Carne de sua carne: o corpo no discurso corporal</i> .....	94
2.3 EVA E A MAÇÃ: INTERPRETANDO O DISCURSO .....	99
2.3.1 <i>De uma costela de Adão: o feminino no discurso</i> .....	100
2.3.2 <i>E serão ambos uma carne: a beleza no discurso</i> .....	104
2.4 COMEREIS TODAS AS ÁRVORES DO ÉDEN MENOS A DO CONHECIMENTO: HIBRIDAÇÃO RESTRITA .....	107
<b>3 A CARNE DE EVA EM MIM: ANTROPOFAGIA .....</b>	<b>110</b>
3.1 DEVORANDO EVA SCHUL .....	110
3.1.1 <i>Saciando a fome da técnica de Eva</i> .....	113
3.1.2 <i>Experimentando a Improvisação corporal</i> .....	119
3.2 A ÉTICA E A ESTÉTICA ANTROPOFÁGICA .....	123
3.2.1 <i>A antropofagia corporal e seu dilema</i> .....	123
3.2.2 <i>El Charque</i> .....	131
3.2.2 <i>Baixa antropofagia e o feminino reinventado do ATS</i> .....	136
3.2.2 <i>Eastman e a poética do Anfíbio</i> .....	143
<b>CONCLUSÕES TRANSITÓRIAS: ANTES DE JACI, DEPOIS DE EVA .....</b>	<b>149</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>161</b>
<b>ANEXO DVD (APRESENTAÇÃO COREOGRAFIA RAQS EL JACI) .....</b>	<b>168</b>



## A ENTRADA DA RAQASSA

Imagine viver em um mundo onde não houvesse nada entre o azul e o verde, o negro e o branco, entre o Oriente e o Ocidente. Não existiriam as pessoas morenas de olhos claros, nem os mulatos, os indianos de cor negra e traços brancos, os egípcios de lábios acinzentados e olhar profundo. O diferente me atrai pois penso que o impossível e encantador da mistura entre as culturas nos faz ainda mais singulares. O diferente e o exótico me fascinam.

Muito ouvi em minha jornada: mas porque a dança do ventre? Você é árabe? Não... eu sou brasileira, bem brasileira, daquelas que não se pode definir a linhagem: - tenho índio, português, italiano e sabe-se lá mais o quê em minha mestiça árvore genealógica. Mas sempre me encantei com as histórias das mil e uma noites: - "Alladin e a lâmpada mágica", gênios, odaliscas, véus coloridos, palácios otomanos, tapetes e desenhos sufis. Não são lindos? E a dança? Quantos movimentos misteriosos e lindos de se ver! A música oriental clássica, profunda e cheia de surpresas! Porque eu não poderia gostar mais do que dançar o fandango ou o samba?

A mistura também me encanta na dança. Quando criança cursei balé, jazz, ginástica rítmica, mas foi só com 21 anos que encontrei a dança do ventre. Logo comecei a acompanhar minha professora em apresentações, depois quando iniciei o trabalho sozinha, busquei me aprimorar em cursos com professores de São Paulo e artistas internacionais em eventos no Brasil. A partir de 2001, inaugurei uma escola de dança chamada Harem. Com o objetivo de trazer atrações para Porto Alegre, contribuindo com o desenvolvimento artístico local, passei a organizar eventos com mostras de dança não competitivas, cursos com artistas nacionais como Lulu Sabongi, Fátima Fontes, Tony Mouzeyek e banda Oriente, e estandes com produtos para dança do ventre.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Lulu Sabongi foi pioneira na comercialização de vídeos didáticos sobre dança do ventre e uma das proprietárias da casa de chá estilo egípcio que apresenta dança do ventre desde a década de 1980 em São Paulo, Fátima Fontes foi bailarina da casa de chá no período de ascensão da dança do ventre no Brasil nos anos 1990. Tony Mouzeyek de origem síria vive em São Paulo desde adolescência, cantor com vários CDs de músicas para dança do ventre gravados no Brasil, ficou famoso por sua participação nas gravações da novela "O Clone" 2002..

Em 2008, com o evento “Feira Harem” reconhecido nacionalmente e alcançando mais de 300 bailarinas no palco, e um público de aproximadamente 1000 pessoas em dois dias de evento, eu trouxe a bailarina norte-americana Ansuya, membro do grupo “Belly Dance Superstars”<sup>2</sup>. Em 2009 foi a vez da russa Nour e seu marido, o cantor sírio e bailarino de *dabke*, Yasser Alswery, ambos radicados no Egito. Em 2010, a última edição da “Feira Harem” trouxe a bailarina de origem libanesa Saida Helou e seu marido, o também bailarino Yamil Annun, ambos Argentinos.

Em Porto Alegre, a dança do ventre posicionou-se como dança folclórica/popular no intuito de afastar-se do apelo erótico e legitimar-se enquanto cultura a ser preservada, ainda que explore um certo Oriente mais imaginário do que real.

O posicionamento da dança do ventre como folclórica sempre me incomodou e passou a ser uma frustração para mim e para o meu grupo quando em 2007, no extinto evento “Porto Alegre em Dança” meu grupo avançado não foi bem classificado. Os jurados alegaram que o que havíamos apresentado não se tratava de uma dança do ventre “autêntica” por termos utilizado um figurino diferente do padrão “folclórico” e uma música da banda “Pink Floyd” com elementos orientais que não eram vistos como “típicos” para os jurados. A coreografia fazia parte do espetáculo “Fusão: Ritmos do Mundo” apresentado em 2006 no teatro do SESC e foi a oportunidade de que eu e minha colega Roberta Malheiros, recém formada em Dança pela UERGS, experimentássemos a dança do ventre como matriz para compor várias fusões de samba, rock, dança indiana, flamenco, entre outras.

Neste momento eu me perguntei se não estaria seguindo por um caminho contraditório: - porque promover a mistura em algo tão solidificado no imaginário de Porto Alegre como é a dança do ventre, algo imutável tal qual uma dança folclórica presa às suas origens inatingíveis? Hoje percebo que o que eu apresentara neste concurso não fora a dança do ventre clássica, a dança que as pessoas estão

---

<sup>2</sup> “**Bellydance Superstars** is a professional American Bellydance troupe formed in 2002 by producer and manager Miles Copeland. The line-up of performers and the repertoire incorporates elements of many different dance styles including traditional bellydance, American Tribal Style and Tribal Fusion. The troupe tours extensively in North America, Europe and Asia.” fonte: [www.bellydancesuperstars.com](http://www.bellydancesuperstars.com)

acostumadas a chamarem de oriental. A coreografia em questão, "Pink Floyd Árabe", fora uma hibridação que assumia-se como tal em figurino, música e movimento e não fora bem aceita nem mesmo na categoria "Folclore de Projeção" porque ela é tão menos folclore do que é a dança do ventre.

Mas afinal o que é a dança do ventre? Como os jurados deveriam tratar uma dança que teve sua primeira escola de dança inaugurada somente em 1999 (SOARES, 2012) ? Como tratar este objeto de estudo sem partir de uma definição do que ele é, já que a maioria, senão toda a bibliografia nacional em torno da dança do ventre a vê como ritualística, folclórica ou praticada de forma imutável há mais de 7.000 anos?

Quando ingressei no mestrado decidi idealizar um novo projeto que melhor contemplasse a dança. Depois de leituras e reflexões, em conversa com a orientadora a possibilidade de estudo no campo coreográfico "fez meu olho brilhar" - disse ela. A partir de então, eu passei a me perguntar: como fazer deste estudo algo tão interessante e relevante para os outros quanto é apaixonante e imprescindível para mim? E mais, como contribuir para as Artes Cênicas através de um estudo acadêmico em dança do ventre? Me senti acolhida e privilegiada por estar em uma das melhores universidades do país tendo a oportunidade de pesquisar a dança do ventre orientada por uma pesquisadora que sempre admirei. Senti uma imensa responsabilidade e vontade de fazer da pesquisa o melhor que eu pudesse, de elucidar que a dança do ventre pode ser sim um assunto sério e muito pode contribuir para os estudos acadêmicos. Mas como?

Em resposta à esta minha questão minha orientadora sugeriu que eu lesse o livro "Culturas Híbridas" de Nestor Garcia Canclini. O autor entende por hibridação "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (2011, p. 29). Sua teoria acerca da hibridação na América Latina me elucidou que não se pode manter uma cultura preservada da modernidade. Ele identificou em vários artistas a tendência de criações e rituais liminares menos preocupados com a preservação da pureza do que com a produtividade das mesclas, e afirma que estes são relatos de como foi possível a hibridação do moderno desejado e do tradicional

do qual não querem desprender-se e, portanto, dar conta da “heterogeneidade-multitemporal” e torná-la produtiva. *Minha luz: a mistura pode ser produtiva!*

Laurence Louppe (2000) explica que a hibridação em dança dá-se no corpo do bailarino. Estas ideias levaram-me até a antropofagia na dança, teoria utilizada por Mônica Dantas em seu estudo de doutorado (2008) e que elucida a forma com que o bailarino assimila e incorpora técnicas e experiências diversas em sua corporeidade. Com base nestes entendimentos o trabalho incluiu várias horas de prática de aulas de dança contemporânea e improvisação cênica a fim de alcançar a hibridação por meio da antropofagia, ou seja, por meio da mescla entre as técnicas e experiências que deveriam acontecer em meu corpo. Desta forma considero que a antropofagia foi um meio para alcançar a hibridação entre as danças.

Correndo os olhos pelas prateleiras da livraria encontrei o livro “Worlding Dance” organizado por Susan Foster (2009) com vários artigos sobre as “Danças do Mundo”. No prefácio do livro, Foster explica que os estudos pós-coloniais elucidaram a questão da visão etnocêntrica em relação à arte e evidenciaram um novo paradigma frente às danças não ocidentais. Para Foster, a partir deste novo paradigma pós-colonial, todas as danças são “potentes artisticamente”. Se todas as danças são potentes artisticamente, poderia a dança do ventre compor uma coreografia contemporânea?

Entendo o termo coreografia como produto de procedimentos e poéticas atuais de dança, não uma obra do estilo contemporâneo de dança pois, enquanto praticante de dança do ventre desde 1995, é com a corporeidade de bailarina de dança do ventre que dou carne e espírito à este estudo coreográfico. Desta forma acredito reforçar seu potencial criativo enquanto linguagem corporal, e contribuir para a reflexão sobre o quanto os movimentos da dança do ventre podem servir de matriz para uma composição contemporânea.

Antes de encontrar estes caminhos, eu havia sido incentivada por minha orientadora a participar de aulas práticas paralelamente às disciplinas do PPGAC. Para mim, ainda que tivesse cursado a Especialização em Dança, a possibilidade de aprofundar meus estudos em dança na academia era a realização de um projeto há muito perseguido. Como ela sublinhou em muitos encontros que tivemos: “escrever sobre dança é uma outra forma de dançar.” (DANTAS, 1999).

Um importante dado na pesquisa em dança, segundo Dantas (2007) é a empatia cinestésica a que se propõe o bailarino enquanto pesquisador. Ela lembra as considerações de Fortin (1994)<sup>3</sup> sobre a empatia cinestésica na pesquisa em dança e sugere que "a pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança". Em seu estudo a pesquisadora destaca que "a pesquisa em dança interpela a corporeidade do pesquisador, pois ele deve integrar em sua pesquisa o corpo em movimento." A autora afirma que "a empatia cinestésica foi uma informação importante em diferentes momentos da coleta e análise da informação." (DANTAS, 2007). A condução de minha pesquisa a partir da perspectiva da prática conduziu-me a descobertas que desenharam-se, primeiramente, em meu corpo como intuições, para então tornarem-se um interesse consciente algum tempo depois.

Para abordar esta experiência utilizou-se dados etnográficos tais como fotos, vídeos de ensaios, anotações referentes à composição das coreografias. Como este trabalho partiu de uma experiência que vivi como intérprete e compositora, situo o trabalho como um estudo em prática coreográfica (FORTIN, 2009; DANTAS, 2007).

A pesquisa em arte/dança tem crescido no país e intensificado o interesse de artistas - pesquisadores nos estudos auto-etnográficos. Sylvie Fortin propõe que a pesquisa de prática artística tem como lócus do problema o ateliê, a sala de ensaio e demais espaços de interação entre artistas (FORTIN, 2009). A pesquisa de prática artística pode ser realizada por um outro artista que não o realizador da obra e mesmo nesta situação, segundo Fortin, a pesquisa ainda seria em arte por se tratar do olhar de um artista sobre uma obra artística.

Em seu artigo "Contribuições possíveis da Etnografia e da autoetnografia para pesquisa na prática artística", Fortin defende a utilização da abordagem etnográfica para estes estudos de prática artística em dança:

A autoetnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios de 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)

---

<sup>3</sup> Ver DANTAS, 2007.

Desta forma a autoetnografia foi uma ferramenta importante de reflexão entre as descobertas teóricas e práticas que compõe a epistemologia deste estudo.

Mônica Dantas (2007) explica que disciplinas como a história, a filosofia, as neurociências, entre outras, quando estudam a dança, formulam questões referentes à sua própria área de investigação, tendo a dança como objeto de estudo. Por outro lado,

a pesquisa de prática coreográfica explicita os saberes operacionais que são implícitos ao fazer coreográfico. Associa, num mesmo processo, a produção de uma obra coreográfica a uma forma de saber sobre esta produção que interage com a obra. (DANTAS, 2007, p.3)

A pesquisa em prática coreográfica pode ser vista como um estudo de dança sobre a área de dança realizada por um bailarino.

Sayonara Pereira reflete sobre a pesquisa prática- teórica:

Acredito ser possível que o autor da obra explique a sua proposta e o seu modo de trabalhar a fim de que seja possibilitado ao público perceber melhor a obra. Desta forma, o artista, e mais ainda o artista que faz pesquisa dentro da Universidade pode exercitar o domínio de dois sistemas de pensamento distintos, os quais irão resultar em duas produções distintas sempre em diálogo com o sensível e o intelectual. (PEREIRA, 2010, p.22).

Jean Lancrì também reflete sobre a pesquisa artística e aponta um importante caminho:

Uma tese em artes plásticas tem por originalidade *entrecruzar* uma produção plástica com uma produção textual; ela não se completa senão quando consegue *ligá-las por traves...* Por conseguinte, uma defesa de tese em artes plásticas acompanha-se necessariamente de uma apresentação de trabalhos. A parte de prática plástica ou artística, sempre pessoal deve ter a mesma importância da parte escrita da tese à qual ela não é simplesmente justaposta, mas rigorosamente articulada a fim de constituir um todo indissociável. (LANCRI, 2002, p.20).

A proposta de Lancrì para a pesquisa em Artes Plásticas é também referência importante para a pesquisa em Artes Cênicas que acompanha uma obra artística

O estudo fez uso de dados autoetnográficos para relatar e analisar a composição de uma coreografia através de um memorial. Os dados etnográficos são produzidos a partir de registros elaborados em campo. Neste caso, o campo foi a sala de dança. As impressões, o estranhamento de entrar em contato com as

técnicas contemporâneas estando eu habituada a prática da dança do ventre desde 1995, foram registradas no diário de campo, produzindo um tipo de dado autoetnográfico. Outro dado importante foram as filmagens dos ensaios, que consistiam em experimentações com base nos movimentos de dança do ventre explorando um novo fluxo de movimento, em busca de uma nova estética. As imagens coletadas foram analisadas em conjunto com as informações provenientes dos diários de campo.

Desta forma, tudo o que pareceu para mim uma provocação para criação, o que Dantas chama de "inspiração poética", eu busquei citar neste trabalho. Meus ensaios foram filmados e registrados no computador dentro de uma pasta com o nome da composição separados por data. Também realizei algumas apresentações para minhas bailarinas, ainda com a obra inacabada, a fim de perceber de que forma a composição era compreendida por elas. Investiguei filmes e personagens ou bailarinas que me instigaram na criação de um personagem que vivesse o cenário poético que eu criara para compor a coreografia "7 véus".

A assimilação de técnicas contemporâneas deu-se nas aulas práticas da disciplina "Corpo e Voz IV" do curso de Bacharelado em Teatro ministrado pela professora Suzane Weber no Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS, no primeiro semestre de 2012. No segundo semestre do mesmo ano, no curso de Graduação em Dança da Escola de Educação Física da UFRGS, participei também como ouvinte da disciplina da professora Flávia Pila Valle - "Composição Coreográfica I" e da disciplina "Thanzteatralidades" de Sayonara Pereira, como aluna matriculada do PPG - Artes Cênicas. Promovi e participei do curso de "Expressão Corporal" com 10 horas aula realizado em minha própria escola de dança por Márcia Donadel, cursei oficinas de dança do ventre em 2 edições de um festival internacional e de um curso de composição por meio do contato improvisação com Andrew Harwood e segui ensaiando meu grupo aos sábados para praticar experimentações dos movimentos que nasciam em meu corpo. No entanto, foi ao frequentar as aulas de Eva Schul a partir de setembro de 2012, que meu corpo encontrou as respostas que buscava.

Levando comigo estas experiências em improvisação e participando do curso de Eva Schul, conhecendo melhor o seu trabalho, percebi que o que eu

buscava longe<sup>4</sup>, em outro país - uma fonte de procedimentos contemporâneos de um coreógrafo de vanguarda, estava muito próxima de mim. Durante o curso intensivo que realizei em janeiro de 2012, meu corpo alcançou avanços significativos dentro desta linguagem, porém, nas aulas de improvisação, me aproximei dos fundamentos que Eva passa para seus alunos e que inicia-os em sua estética. Percebi o quanto seria maravilhoso encontrar algumas respostas para a minha pesquisa prática por meio das memórias que meu corpo acumularia com as aulas da professora e coreógrafa, por meio das considerações que ela teoriza em aula e por ter a oportunidade de conversar diretamente com a artista.

Eva Schul: senhora de uma técnica díspar a que o meu corpo estava acostumado, figura emblemática na dança contemporânea no sul do Brasil, foi a base estética que escolhi para mesclar à dança do ventre.

Meu objeto de estudo estava pronto: Criar uma composição contemporânea de dança a partir dos princípios poéticos de Eva Schul utilizando-se da dança do ventre como matriz de movimento. Trata-se de um memorial de que propõe a análise reflexiva acerca da composição de uma coreografia de dança do ventre sob a perspectiva contemporânea. Desse modo, o estudo tem por objetivo compreender como a dança do ventre pode ser matriz de movimento para uma composição contemporânea em dança a partir da poética de Eva Schul.

O encontro com os estudos em "World Dance" da Universidade da Califórnia levaram-me a conhecer as pesquisas de Antony Shay e Barbara Sellers-Young sobre *Belly Dance* (2005). Neles, tudo o que li sobre Badia Masabni e a criação de um estilo de dança do ventre cênico, inspirado na dança moderna americana e nos filmes de Hollywood indicaram a natureza híbrida e atual da dança do ventre. O estudo destes autores, inserido na visão pós colonialista de dança, estabelece uma visão igualitária acerca da dança do ventre, desvendando sua complexidade apoiada em dados concretos de fatos históricos e pesquisas acadêmicas.

Além do apoio destes estudos, tenho trilhado pelo caminho seguro construído corajosamente por pesquisadoras bailarinas de dança do ventre, como Cíntia Nepomuceno Xavier com sua dissertação de mestrado: "Do oito ao Infinito:

---

<sup>4</sup> A princípio eu tinha interesse em propor a metodologia de composição de Cunningham para um estudo com o meu grupo Harem, por ser Cunningham uma referência consagrada de vanguarda do estilo que alguns autores situam como pós-moderno.

por uma dança sem ventre, performática, híbrida, impertinente". (2006); Roberta Malheiros em seu trabalho de conclusão da primeira turma de graduação da UERGS: "O sentido do Quadril" (2006) e Roberta Salgueiro com a tese de doutorado em antropologia: "Um Longo Arabesco: corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre", (2012). Todas transpõem em suas linhas as mesmas inquietações: a origem híbrida da dança do ventre ao invés de étnica ou ritualística, a vontade de vê-la como uma linguagem que pode compor e questionar obras e temas contemporâneos e repensam o estigma da odalisca que dança para seduzir.

Para compor suas obras coreográficas Eva Schul diz que parte de um conceito, de uma ideia e que após explorada enquanto temática, é explorada em experimentações de improvisações no corpo de seus bailarinos. Devido a isso e porque o objeto deste estudo demanda mais elucidaciones ao campo acadêmico, senti que somente um memorial do processo de composição, sem as considerações pertinentes ao objeto não seria suficiente para dar conta da complexidade da questão. Da mesma forma, uma dissertação que não considerasse a obra a ser desenvolvida não possibilitaria vislumbrar como seria "a produtividade desta mescla" nem a "potência artística da dança do ventre". Por estes motivos o memorial apresenta também minhas reflexões e inteirações encontradas nos estudos sobre pós-colonialismo, hibridação e sobre a dança do ventre no departamento de "World Dance" da UCLA.

Para compor uma coreografia híbrida de dança do ventre e a poética contemporânea, participei assiduamente de aulas de técnica e improvisação e Eva Schul. No início do processo de composição me inquietei em definir "o quê" eu estava produzindo. Em minha qualificação surgiu a pergunta: dança do ventre? Dança contemporânea? Dança do ventre contemporânea? Fiquei tentada a escolher a última opção, mas minha orientadora me explicou, concordando com Canclini (2011) que para que um estilo se estabilize, seria preciso adotar uma metodologia estável de composição, o que requer a criação de várias obras em um longo processo de desenvolvimento por meio da prática e do estudo. Cabe a esta pesquisa, ser o produto de *uma experiência, uma nova possibilidade* que pode servir de base para estudos e obras futuras.

Sendo assim, não pretendo estabilizar nem sistematizar um novo estilo de dança, pois ela estará sempre em processo. Algo que estimulo para minhas bailarinas ao migrarem da sala de aula para a sala de ensaio do grupo: "para que fazer o óbvio se podemos inovar?" Como disse a orientadora, são *sínteses provisórias* de uma linguagem que começa a tornar-se mais fluente após 1 ano de prática, e são *sínteses provisórias* de toda a complexidade teórica de que pude dar conta até o presente, pois "escrever sobre dança é uma outra maneira de dançar" e foi escrevendo que repensei minha dança, e foi dançando que vivi minha escrita.

Meus movimentos passaram por transformações ao longo deste ano, onde cursei as aulas de Eva Schul. Busquei compreender a forma com que o corpo da dança contemporânea lida com o movimento.

As questões explanadas ao longo do trabalho são conceitos que estão imersos na obra cênica. Alguns deles emergiram de uma questão pessoal que, após a reflexão, tornaram-se uma escolha política, como a questão do feminino na dança do ventre e a utilização da ideia de Oriente Imagético como inspiração poética e não como conhecimento positivo.

O registro coreográfico fora, em determinados momentos, "reconstituído", pois só depois que ele tomou forma compreendi que as sensações e curiosidades de antes se concretizaram, as vezes em lembranças de filmes, de livros, músicas, conversas com minhas bailarinas, com a orientadora, um comentário que a banca ou outras colegas fizeram da obra, enfim...foram várias as peças que busquei para compreender minha "poética" e delimitar o que serviu-me de "inspiração poética". Por poética Mônica Dantas compreende:

[...] um conjunto de referências de que se servem os artistas, consciente ou inconscientemente, para realizar suas obras. São as ideias, as concepções, entendimentos que se tem acerca da arte e da vida e que, de certo modo, orientam a concepção e a realização de obras coreográficas.(DANTAS; SCHUL, 2012, p.109).

Por sua vez, inspiração poética a autora define como:

[...] o ato de filiar-se a alguma poética existente, buscando nas obras já consagradas indicações para realização de obras próprias, mas inspiração poética pode ser compreendida também como incorporação de estímulos que desencadeiam o processo de criação

artística. Neste segundo caso, a inspiração poética pode se dar ou por um estalo de imaginação, *um insight*, provocado por situações inusitadas e aparentemente, apartadas da atividade formativa, que são acolhidas pelo coreógrafo ou pode surgir de um penoso processo de investigação e pesquisa. (DANTAS, 1999, p.43).

No primeiro semestre de 2012, eu ainda não tinha o tema da dissertação definido. Havia retornado às aulas de dança contemporânea de Eva Schul apenas para agregar uma nova técnica e preparo ao meu corpo, principalmente por ter decidido dançar a coreografia "7 véus". Estudando o método da autoetnografia, decidi experimentar a formulação do diário de campo da composição desta coreografia para este espetáculo, a fim de desenvolver minha habilidade com o registro dos dados<sup>5</sup>. Eu não imaginava que esta composição poderia vir a ser parte do trabalho final até que a banca de qualificação manifestasse seu olhar sobre a obra. O que era para ser somente um exercício transformou-se em parte da obra final!

Na qualificação apresentei a coreografia "7véus", "Caos Organizado" e os estudos em improvisação de dança com base nos movimentos de dança do ventre desenvolvidos nos jogos de tarefas de experimentação que Eva dava-nos em aula. Na defesa escolhi manter os "7véus" para ressaltar o meu "Oriente imagético" e o dissipar deste imaginário a partir da retirada dos véus.

Ao longo do processo, se "7 véus" passou a ter um significado ainda maior, por sua relação com o feminino e o conflito com o estereótipo da dança do ventre com o intuito único de sedução. O mesmo não aconteceu em "Caos organizado" que foi retirado da apresentação final. Isto porque, se antes do encontro com a poética de Eva Schul meu processo coreográfico iniciava a partir da música, após a assimilação de sua técnica e embuída em sua poética, a "obediência" à música que a dança do ventre, muitas vezes exige, não condiz com a perspectiva contemporânea de Eva: a composição deveria iniciar pela ideia, tema ou narrativa.

A última parte da apresentação, a composição sem música foi reelaborada, apresentando novas dinâmicas em torno da ideia de crítica ao estereótipo orientalista e a ideia da mulher que dança como objeto erótico passivo. A dinâmica

---

<sup>5</sup> Para o desenvolvimento deste exercício eu busquei registrar em um caderno observações sobre cada ensaio e ao final de cada um deles, fiz registros em vídeo e os salvei com nome segundo a data que fora realizado.

final foi desenvolvida a partir de ideias de funcionalidade que compõe um roteiro mais ou menos fixo, e que espera-se que seja apresentado com momentos de improvisação em cena. Esta composição foi nomeada "El Charque" utilizando a ironia antropofágica proposta por Oswald de Andrade (1928) relacionando foneticamente a carne salgada do Rio Grande do Sul com o estilo mais tradicional da dança do ventre nomeado "Raqs el Sharq".

Porto Alegre tem uma história consolidada de dança contemporânea do qual Eva Schul é uma figura importante. Foi aluna de Hanya Holm e Alwin Nikolais em Nova York por 10 anos e participou de aulas com Merce Cunningham e cursos na Judson Church. Em 1974 Eva Schul inaugura em Porto Alegre o espaço Mudança que tornou-se uma referência em dança contemporânea. Para Eva Schul “qualquer um pode dançar, desde que saiba usar seu repertório de movimentos e transformar o cotidiano em dança” [...] Sua técnica busca desenvolver um corpo natural, orgânico, expressivo, livre de tensões desnecessárias e apto à criação de um diálogo direto com o público”. (DANTAS, 2013)

Do encontro com a poética de Eva Schul destaco dois aspectos que deram rumo a busca em minhas experimentações nos ensaios: a tendência por uso de movimentos com fluxo livre e o desenvolvimento da coreografia a partir de uma ideia.

Se Oswald de Andrade (1928) propôs o Manifesto Antropófago para propor “devorar a cultura estrangeira, digeri-la e assimilá-la seletivamente para restaurar seu próprio patrimônio cultural” (DANTAS, 2011, p.15), tenho como referência Mônica Dantas (2008), quem *bebeu da fonte* antropofágica para elucidar as questões da formação do corpo dançante em sua tese de doutorado. Ela propõe que o corpo dançante, em determinados contextos de criação, torna-se um corpo antropofágico, pois ingere, digere, transforma, assimila informações, materiais, experiências diversas para sintetizar novos produtos que terão, como algumas de suas marcas, a ironia e o sarcasmo, além da exposição da potência e da vulnerabilidade do próprio corpo. Pensando a antropofagia segundo Dantas, eu necessitaria tornar meu corpo mais fluente na técnica de Eva Schul, ingerir sua técnica, deglutir sua estética e encarnar seu fluxo para que, durante as

experimentações de improvisação, este fluxo se manifestasse corrompendo, subvertendo a forma clássica da dança do ventre.

Não busco uma *hibridação tolerada*, ou seja, uma inovação que não desestabiliza o estilo clássico da dança do ventre, nem ora dança contemporânea, ora dança do ventre, mas um corpo que, contaminado com outro fluxo, outra linguagem, encontraria uma nova forma de compor, desestabilizando a estética da dança do ventre e a utilizando como matriz técnica de movimento, mas um movimento alimentado e tonificado por uma nova estética, imbricado de um novo sentido. Um corpo que devoraria o exógeno, se alimentaria de sua forma, seu fluxo, sua carne para criar algo novo para seu meio. Um corpo “monstruoso”, ainda não estabilizado, em uma mutação crescente, buscando a hibridação (o processo da mistura) por meio da antropofagia (a ingestão do exógeno pelo corpo).

Nas escolas de dança do ventre adeptas a prática mais clássica da dança é possível ver os figurinos transformarem-se em temas de cobras, aranhas, plumas, saias curtas, as músicas podem ser épicas ou ter mixagem pop, mas são modernismos *tolerados* e incorporados sem *desestabilizar* o estilo “oriental clássico” da dança do ventre, suas formas estruturais básicas continuam sendo mais estáveis do que *corrompidas*.

O balé clássico, atravessou a barreira do tempo e continua a encantar plateias cada vez maiores. A dança contemporânea, o flamenco, o *bharata nathya*, são clássicos por terem mantido suas *formas estruturais básicas estáveis*, e assim também o é a dança do ventre. Acredito que o clássico sempre irá existir, mesmo com a imposição da modernidade, e é preciso que o clássico exista para que se possa corrompê-lo, subvertê-lo, é preciso dominá-lo, conhecê-lo para transgredi-lo, borrá-lo, só assim é possível inovar o que está consolidado, ou como diz Homi Bhabha,(2010) inscrito “na lápide fixa da tradição.”

Ao me deparar com a perspectiva pós-colonialista para a dança eu senti que encontrara meu lugar de pertencimento real: o abismo, a fronteira, o local *entre-lugar*, sem um pertencimento único mas capaz de olhar e ser parte de múltiplos mundos.

Homi Bhabha explica que as perspectivas pós-coloniais surgem do

testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das "minorias" dentro das divisões geopolíticas de leste e Oeste, Norte e Sul. Elas intervêm naqueles discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma "normalidade" hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos. Elas formulam suas revisões críticas em torno de questões de diferença cultural, autoridade social e discriminação política a fim de revelar os momentos antagônicos e ambivalentes no interior das "racionalizações" da modernidade. (BHABHA, 2010, p.239).

Por meio das teorias pós-coloniais pode-se compreender as culturas fora das oposições binárias de comparações entre o Ocidente e "os outros" pois "é com aqueles que sofreram o sentenciamento da história - subjugação, dominação, diáspora, deslocamento - que aprendemos nossas lições mais duradouras de vida e pensamento." (BHABHA, 2010). É através destes que emerge, segundo Homi Bhabha, a "estratégia da cultura de sobrevivência" que é transnacional e tradutória, (efeitos relacionados a desterritorialização).

Segundo Roque Laraia (2001, p.67) "a cultura é como uma lente através do qual o ser humano vê o mundo". Através dela adquirimos padrões sociais de comportamento, valores morais e até posturas corporais. Desse modo, a cultura alimenta e é alimentada pela identidade, o que tende a fazer com que o indivíduo considere o seu modo de vida como o mais correto e natural.

Esta proposição pode explicar a tendência etnocêntrica com que pesquisadores ocidentais olham para danças não norte-americanas ou europeias (Curt Sachs, John Martin, Walter Terry entre outros ) e a classificam como "exóticas", "primitivas", "étnicas" e "folclóricas". (apud SHAY; SELLERS-YOUNG, 2005)

Joan Kealinohomoku em seu artigo "*An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance*" (1970) incentiva-nos o cuidado ao utilizarmos estes termos sem correr o risco de considerá-los semelhantes. Da mesma forma, ela incentiva-nos o cuidado ao abordar danças que não são próximas à nossa cultura, evitando fazê-lo de forma superficial e até equivocada, por falta de conhecimento mais profundo no dado objeto de estudo.

Kealinohomoku promoveu um olhar crítico para a dança cênica ocidental, vista como arte culta por sua sociedade que ao mesmo tempo vê as demais práticas como "ilegítimas" do mesmo status. A autora faz uso dos mesmos autores que

classificam as danças étnicas depreciativamente, aplicando a mesma ideia para analisar o balé clássico; tido como arte culta, sinônimo da hegemonia burguesa e expressão da elite. Neste ousado movimento de autocritica, Kealinohomoku nos mostra o quão étnico é o balé: - por ser ele um estilo que é produto do mundo ocidental, uma forma de dança desenvolvida por caucasianos que falam linguagens Indo-europeias e que dividem tradições comuns. Segundo a autora, também o balé clássico é étnico e pode carregar o mesmo estranhamento e exotismo se interpretado em uma ilha Javanesa, por exemplo.

Se pensarmos em nossa cultura, veremos o quão híbrida ela é, mestiça em origem étnica por meio de matrizes africanas, espanholas e portuguesas. Olhando para a cultura portuguesa e espanhola veremos a invasão árabe por 900 anos na península Ibérica. Manoelito de Ornellas (1999) conta em seu livro que o mouro teve forte influência na construção do Brasil colônia. A arquitetura moura bem como as danças mouriscas estiverem presentes na colônia durante a ocupação e catequização dos índios pelos colonizadores. Nossa cultura é híbrida e herdeira de hibridação por parte dos colonizadores.

Susan Foster em seu livro "Worlding Dance", questiona o uso das definições que utilizamos para classificar as danças, em geral as danças não ocidentais, que possam estigmatizá-las ou depreciá-las de alguma forma. Ela propõe o uso do termo "world dance" ao invés de "*ethnic dance*" à exemplo da música, que faz uso da mesma terminologia para músicas de origem não ocidental. Ela explica que as classificações hierarquizadas tem "eufemisticamente trabalhado para encobrir o legado colonial de hierarquizações raciais e classicista das artes."<sup>6</sup> Para Foster, o termo "Dança do Mundo" sugere um campo neutro comparativo onde todas as danças são produtos de igual importância, maravilhosamente diversificada, equivalentemente poderosas culturalmente."<sup>7</sup> (FOSTER, 2009, p. 2).

Assim, o estar na fronteira, sem definição estética delimitada, sem definição cultural fixa (nem dança brasileira nem dança árabe) coloca-me em um lugar privilegiado para a criação. Um lugar pouco explorado: - o interstício, aberto ao novo -, sem as amarras rígidas da busca por autenticidade e tradição.

---

<sup>6</sup> "...has worked euphemistically to gloss over the colonial legacy of racialized and class-based hierarchizations of the arts."

<sup>7</sup> "... world dance" intimates a neutral comparative field wherein all dances are products of various of equally important, wonderfully diverse, equivalently powerful cultures."(FOSTER, 2009 p.2)

Para explicar/descrever a composição da obra coreográfica, busquei o rigor exigido segundo as normas técnicas estabelecidas para um trabalho acadêmico, mas busquei sempre ter em mente que além de acadêmico, este trabalho também é artístico. Jean Lancri (2002) em sua reflexão acerca do trabalho artístico na universidade aponta que se de um lado o trabalho acadêmico científico afasta-se de seu objeto de estudo e de uma escrita distanciada, no trabalho acadêmico artístico também a escrita é autoral e o objeto de estudo confunde-se com o próprio pesquisador-criador pois, segundo ele:

[...] não se trata de *juntar* prática e teoria [...] mas antes de *ligá-las* em outras palavras, de instalar-se na postura que consiste em relançar uma ao nível da outra. Trata-se, para ele [o pesquisador], de refletir sobre as modulações dessa articulação, incumbe-lhe inventar as modalidades de uma *ligação*.(LANCRI,2002, p.25).

Muitas peças foram ligadas neste memorial sendo que algumas destas peças "manifestaram-se inconscientemente", acontecendo primeiro no corpo, só as compreendi como "inspiraões poéticas" após ter finalizado a obra e refletido sobre sua concepção, fato este que hoje considero um exercício importante para o desenvolvimento de uma sistemática para uma criação artística.

Por este motivo a antropofagia na dança foi uma noção importante para alcançar meu objetivo principal: compor uma obra coreográfica cuja matriz técnica de movimento seja a dança do ventre, criada e executada por um corpo alimentado pelos princípios poéticos de Eva Schul.

No primeiro capítulo "A dança do ventre e o despertar de um imaginário", o sentido do conceito "orientalismo" e seu uso para a composição "7 véus" são abordados. Todos os procedimentos, bem como tudo que busquei como referência para sua criação serão discutidos. Edward Said (2003, 2007) e sua importante elucidação sobre "orientalismo" assim como as questões referentes aos estudos de Shay e Sellers-Young sobre Belly Dance são retratados a fim de desvelar o misticismo em torno da dança do ventre. O misticismo, estereótipo e o exotismo que recobre a dança do ventre, juntamente com a questão da *mulher árabe que dança*, são mote de inspiração para a coreografia "7 véus".

Ainda neste capítulo busco elucidar o que é a dança do ventre a partir do conceito de hibridação de Nestor Garcia Canclini (2011) e Homi Bhabha (2010), e

como ela constitui uma estrutura estável de formas básicas concebidas por meio da ideia de auto-exotismo de Antony Shay e Barbara Sellers-Young (2003; 2005). Para compreender o que chamo de "matriz técnica de dança do ventre", analiso aspectos mais relevantes sobre a formação de um imaginário orientalista que acompanha a feminilidade ambígua inerente à este estilo de dança. Relata-se a composição da coreografia "7 véus" e sua relação com a feminilidade e o orientalismo imagético.

No capítulo seguinte : " Ao sabor da poética de Eva Schul" são identificados os procedimentos pertencentes à poética de Eva Schul e a tentativa de hibridação da dança do ventre com sua poética contemporânea. Relata-se a composição do experimento "Caos Organizado" que, embora não tenha sido inserido na obra cênica final, foi uma fonte importante de conhecimento dos procedimentos de criação que fizeram parte deste estudo.

No último capítulo: "A carne de Eva em mim: antropofagia." a ideia de antropofagia na dança (DANTAS, 2008; 2011) e sua incorporação dada no corpo é vista como o processo que viabilizou a hibridação da dança do ventre pela dança contemporânea de Eva Schul. O relato de composição da obra "*El Charque*" e sua relação com um "feminino atuante" e com a subversão do orientalista é tema de reflexão deste capítulo.

## 1 A DANÇA DO VENTRE E O DESPERTAR DE UM IMAGINÁRIO

*Praticada há mais de 7.000 anos por sacerdotisas em rituais de fertilidade em homenagem à Deusa Ísis, a dança do ventre é uma dança sagrada realizada por mulheres em busca do resgate ao sagrado-feminino; ou ainda: a dança do ventre é uma dança tradicional da cultura árabe que contém movimentos, músicas e conhecimentos muito específicos que devem ser estudados a fim de se preservar seu gênero de forma autêntica*<sup>8</sup>. Essas são afirmações presentes que consolidaram uma compreensão comum nas bibliografias nacionais sobre dança do ventre.

Compreender que a dança do ventre constitui um imaginário idealizado para a maioria das pessoas, e que este imaginário limita o potencial criativo desta dança, é um dos objetivos deste capítulo. Em um momento onde a diversidade cultural tem sido mote de vários debates e pesquisas em arte, considero importante compreendermos que uma cultura diversa também pode ser vista como potencialmente artística. Para isso conceitos pós-colonialistas de Edward Said, Homi Bhabha, Nestor Garcia Canclini, Susan Foster entre outros, me parecem um caminho para abordar esta maneira igualitária de tratar a dança do ventre.

Desta forma, para compreendê-la e delimitá-la como matriz de movimento a ser utilizada na coreografia desenvolvida neste estudo, proponho a seguinte definição: *a dança do ventre é um estilo híbrido que formou-se a partir de matrizes de danças egípcias com forte influência da dança moderna americana e dos musicais românticos de Hollywood das décadas de 30 à 50.*

### 1.1 A DANÇA DO VENTRE E O HIBRIDISMO

Para começar, gostaria de nomear o que entendo por hibridação, e para isso eu chamo Homi Bhabha, pesquisador conhecido por seus estudos neste tema:

É significativo que as capacidades produtivas desse Terceiro Espaço tenham proveniência colonial ou pós-colonial. Isso porque a

---

<sup>8</sup> Texto de minha autoria com base na maioria dos livros nacionais sobre dança do ventre, para saber mais consultar FERRARI (1993) ou REGINA (1998).

disposição de descer àquele território estrangeiro - para onde guiei o leitor - pode revelar que o reconhecimento teórico do espaço-cisão da enunciação é capaz de abrir o caminho à conceitualização de uma cultura *intemacional*, baseada não no exotismo do multiculturalismo ou na *diversidade* de culturas, mas na inscrição e articulação do *hibridismo* da cultura. Para esse fim deveríamos lembrar que é o "inter" - o fio cortante da tradução e da negociação, o *entre-lugar* que carrega o fardo do significado da cultura. Ele permite que se comecem a vislumbrar as histórias nacionais, antinacionalistas, do "povo". E, ao explorar este Terceiro Espaço, temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos. (BHABHA, 2010, p.69, grifo do autor).

Homi Bhabha é um crítico literário indiano, professor da Universidade de Harvard que utiliza-se da teoria pós-colonialista tendo como base teóricos como Foucault, Stuart Hall, Edward Said entre outros, para analisar obras literárias de autores como Frantz Fanon, que vivem e descrevem situações de marginalidade social como a questão negra ou a questão muçulmana nos Estados Unidos.

Frantz Fanon (apud BHABHA, 2010) um teórico psiquiatra Algeriano, fala a partir da perspectiva pós-colonial propondo a ideia de hibridismo em "Pele negra, máscaras brancas" sobre a qual Homi Bhabha discorre em seu livro "O local da Cultura"(2010), como o "entre-lugar" ou o "Terceiro Espaço" da cultura.

Homi Bhabha propõe a ideia de nação e nacionalismo como "comunidades imaginadas" e tradição como "cultura de invenção", ao contrário de hibridismo, que para ele é uma parte "produtiva da cultura", por estar sempre em construção. Bhabha defende o uso do termo "diferença cultural" ao invés de diversidade que para ele carrega o pesado significado do estereótipo - estratégia do discurso colonialista. O multiculturalismo, por sua vez, carrega o significado de "exotismo", o fetiche, desejo e/ou recusa pelo desconhecido. Ele se opõe polaridades dos discursos branco/preto, norte/sul, Oriente/Ocidente e favorece discursos que vejam a diferença dentro dos povos.

Para o autor, o hibridismo "desestabiliza as demandas miméticas ou narcísicas do poder colonial, mas confere novas implicações a suas identificações em estratégias de subversão que fazem o olhar do discriminado voltar-se para o olho do poder." (BHABHA, 2010, p.163). Ele entende por miméticas as imitações

culturais que o colonizado produz a partir das referências de seu colonizador, e as demandas narcísicas como o a cultura que imita a si mesma adentrando gerações.

Nestor Garcia Canclini (2011) concentra seus estudos sobre a "hibridação" na América Latina, diferente de Bhabha que analisa também o híbrido e a hibridez, mais especificamente nos Estados Unidos. Para Canclini o mundo moderno e as rápidas trocas de informações contribuem para contaminação entre culturas. Em seu artigo "Culturas Híbridas e Estratégias de Comunicação", Canclini identifica em diversos artistas a tendência de criações e rituais liminares menos preocupados com a preservação da pureza do que com a produtividade das mesclas. Esta tendência parte dos conflitos da modernidade latino-americana. Para o autor, estas mesclas decorrem de uma imposição da modernidade e são relatos de como foi possível a hibridação do moderno desejado e o tradicional do qual não querem desprender-se e portanto, dar conta de nossa heterogeneidade multitemporal e torná-la produtiva.

Por heterogeneidade multitemporal Canclini define como sendo um convívio simultâneo entre o arcaico e o moderno no presente. Esta heterogeneidade reinscreve a cultura em um tempo plural, e este é um elemento da pós-modernidade.

O autor faz distinções entre a cultura homogênea e a cultura heterogênea enquanto fontes mais ou menos puras, o que pode ajudar a compreender a da dança do ventre da forma como a conhecemos hoje:

Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras[...]. Uma forma de descrever esse trânsito do discreto ao híbrido, e a novas formas discretas, é a fórmula "ciclos de hibridação" proposta por Brian Stross, segundo a qual, na história, passamos de formas mais heterogêneas a outras mais homogêneas, e depois a outras relativamente mais heterogêneas, sem que nenhuma seja "pura" ou plenamente homogênea. (CANCLINI, 2011, p.XIX).

Propondo o conceito de clássico enquanto *formas estruturais básicas estáveis* e a ideia de cultura discreta de Canclini, pode-se pensar que o clássico teria sido originado de fontes mais ou menos homogêneas que combinadas geraram uma forma heterogênea que ao longo do tempo estabilizou-se e é reconhecida como um estilo estável devido às suas formas estruturais comuns entre as praticantes. Assim foi a dança do ventre que, combinando dança moderna,

composições coreográficas "hollywoodianas", estilos *ghawazee*, *awalim* e *balady*, desenvolveu sua estrutura básica a partir da concepção de movimentos, de músicas e figurinos semelhantes entre as praticantes, estruturas estas que mantêm-se pouco alteradas ao longo do tempo. Hoje é considerada por muitas bailarinas de Porto Alegre uma dança "autêntica" árabe e uma "cultura" a ser preservada.

Roberta Salgueiro (2012) explica que no período de entrada da comitiva napoleônica no Egito a dança era praticada por duas classes distintas de bailarinas - as *ghawazee* e as *awalim* -. A distinção entre elas é descrita a seguir pelos autores Antony Shay e Bárbara Sellers-Young:

Awalin foi considerada uma classe superior de intérpretes como elas apresentavam-se em aposentos particulares das mulheres. Mais importante, elas foram mais conhecidas como cantoras, que muitas vezes memorizavam um grande repertório de canções. Cantoras têm sido tradicionalmente muito mais estimadas do que dançarinas por causa da conexão entre música e poesia, a forma de arte mais reverenciada no Oriente Médio. Em contraste, as Ghawazi apresentavam-se como artistas de rua ou em celebrações de arte em honra de santos muçulmanos e foram lembradas principalmente como dançarinas. Além disso, as ghawazi frequentemente apresentavam-se livremente em frente das audiências do sexo masculino, enquanto que a awalin mais comumente apresentavam-se em aposentos femininos ou atrás de véus para o público masculino. (SHAY; SELLERS-YOUNG, 2005, p.5, tradução nossa).<sup>9</sup>

É importante explicar que na sociedade islâmica, o harem é o lugar da casa reservado às mulheres da família - mães, esposas, tias, filhas, avós, compartilham deste salão. O convívio mais ou menos velado com homens fora da família é proporcional ao radicalismo religioso da família. O uso do véu para sair de casa ou em frente a pessoas fora do convívio familiar, da mesma forma. Por este motivo os autores Antony Shay e Barbara Sellers-Young apontam que a bailarina, a *ghazia*,<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> "Awalin were considered a higher class of performer as they performed in private quarters of the women. More importantly, they were more noted as vocalists, who often memorized a large repertoire of songs. Singers have traditionally been much more esteemed than dancers because of the connection between music and poetry, the most revered art form in the Middle East. By contrast, the Ghawazi performed as street entertainers or art celebrations in honor of Moslem Saints and were noted primarily as dancers. In addition, the ghawazi frequently performed unveiled in front of male audiences, whereas the awalin more commonly performed in the women's quarters or behind screens for male audiences."

<sup>10</sup> Ghawazee é o plural de Ghazya, assim como Awalin é o plural de Almeh.

só por apresentar-se em frente a um público masculino, e sem utilizar-se do véu, já estaria desvirtuada para a sociedade islâmica.



Figura 1- Awalin<sup>11</sup>



Figura 2 - Ghazyia<sup>12</sup>

Por outro lado, a mulher que dança entre suas familiares, em uma festa de família é "*balady*", ou seja, "de minha terra" ou como se dança em minha terra. Dançar para os muçulmanos não é pecado, o pecado está em dançar em frente a

<sup>11</sup> Gaston Saintpierre. Women's wedding party in Algeria. Oil painting. Private Collection. 1870

<sup>12</sup> Leopold Carl Muller. Ghazyia from the East(Egypt. Mid-19th century. Oil Painting, Mathaf Gallery, London

homens que não são seus irmãos, familiares ou cônjuge. Talvez por isso o Ocidente, e o Brasil em especial, tenha esta fantasia da mulher que dança para seu marido, ou namorado, pois nos filmes românticos egípcios as atrizes dançavam para seu par romântico após o casamento, uma conduta aceita pela religião islâmica. Um bom exemplo são as novelas da rede Globo: em "Sassaricando" de 1987, "Fedora Abdala" dança para "Léozinho" - o "*habibi*" - em "O Clone" de 2002, "Jade" dançava os sete véus para sua família quando "Lucas" a vê e se apaixona, em "Salve Jorge" de 2012, duas mulheres brigam pelo amor do mesmo homem mas a esposa "Ayla" só vence sua rival, Bianca que dança em um restaurante, quando dança melhor do que ela para seu marido<sup>13</sup>.

Se a mulher *balady* permanece com sua reputação intocada para os muçulmanos egípcios porque dança coberta e entre os seus familiares, o mesmo não acontece com as *ghawaze* e *awalim*:

Se em meados do século XVIII *awalim* indicava a artista de corte, que recitava e cantava, no começo do século XIX eram apontadas como cantoras e dançarinas e, em 1850, dançarinas-prostitutas (NIEUWKERK, 1995: 31; 35 e 37; SAID, 1990:194). Além da alcunha por "contaminação" – ao dançarem para estrangeiros não-muçulmanos estariam, de alguma forma, se prostituindo – diversas dançarinas, de fato, viram a prostituição como um caminho para garantir a vida: passaram a fazer números de *strip-tease* e, posteriormente, trocavam sexo por dinheiro. (SALGUEIRO, 2012, p.37).

A dança oriental transformou-se em contato com o colonizador (1798 - 1922)<sup>14</sup>. *Ghawaze* e *Awalin* perderam suas representações que as distinguiam entre os árabes e, em um ambiente devastado pela guerra, sua arte servia agora mais ao invasor do que a seus conterrâneos. Esta transformação pode ser analisada sob a perspectiva da hibridação segundo Nestor Garcia Canclini (2011), onde uma cultura, para sobreviver transforma-se. Sobre a questão da identidade de uma nação Canclini explica que:

<sup>13</sup> Personagens de *Sassaricando*: Cristina Pereira e Diogo Vilela; Personagens de "O Clone" Giovanna Antoneli e Murilo Benício; "Salve Jorge" - Tânia Khalil e Cléo Pires

<sup>14</sup> Considerando a entrada da Napoleão Bonaparte em 1798 e a concessão da independência do Egito pelo Reino Unido em 1922.

Aqueles que não compartilham constantemente esse território, nem o habitam, nem têm portanto os mesmos objetos e símbolos, os mesmos rituais e costumes, são os outros, os diferentes. Os que têm outro cenário e uma peça diferente para representar. Quando se ocupa um território, o primeiro ato é apropriar-se de suas terras, frutos, minerais, e, é claro, dos corpos de sua gente, ou ao menos do produto de sua força de trabalho. Ao contrário, a primeira luta dos nativos para recuperar sua identidade passa por resgatar esses bens e colocá-los sob sua soberania [...]. (CANCLINI, 2011, p. 190).

Segundo o estudo de Salgueiro (2012), a partir de 1952 o Egito inicia a revolução e acaba com a monarquia. A partir de então o governo egípcio passa a investir em pesquisas para resgatar os valores camponeses através da música onde a principal representação fora a cantora Oum Kulthum (1898-1975) e o cantor Abdel Halim Hafez (1929-1977) e da dança através do grupo folclórico "Fikrat Reda" dirigido por Mahmoud Reda.

Ao estudar as danças de Mahmoud Reda sempre acreditei que eram folclóricas e que deveríamos interpretá-las segundo as músicas e vestimentas que Reda apresentava. Em São Paulo, participando de um curso com o professor em 2005, tive a sorte de encontrá-lo e perguntar-lhe sobre a forma de composição de suas coreografias folclóricas. Qual não foi a minha surpresa quando ele divertiu-se com a pergunta e disse "Eu? Folclore?" Para nós brasileiras, Reda representava tudo o que havia de mais autêntico da dança folclórica egípcia, para Reda, suas coreografias são interpretações do folclore como ele afirma em entrevista para a revista on line "Ahran" do Egito:

Nós não podemos representar o folclore como ele é. Folclore é como a grande pirâmide. Eu não posso trazer a grande pirâmide para o teatro Ballon. Meu trabalho foi inspirado em arte folclórica, por exemplo, a dança Hagala (dança do ventre beduína) em [cidade de] Marsa Matrouh, onde você pode ver um ou dois passos e eu posso "desenhar a inspiração" a partir disso. Teatro tem suas próprias regras e normas, e eu não posso representar a coreografia de uma dança folclórica como ela é, pois isto deve ser na forma teatral. [...] Meu trabalho é uma mistura da dança folclórica original, o balé que eu aprendi em Paris, e o meu próprio e pessoal estilo e isso foi surpreendentemente bem sucedido. (HAMZA, 2010, tradução nossa).<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> "We cannot represent folklore as it is. Folklore is like the great pyramid. I cannot bring the great pyramid to the Balloon Theatre. My work was inspired by folk art; for example, the Hegala dance (Bedouin belly-dance) in Marsa Matrouh, where you can take two or three steps and I can draw

O folclore egípcio que conhecemos a partir de Reda é também uma hibridação, ou uma invenção egípcia para melhor representar sua pátria com os valores morais e cívicos escolhidos para definir a identidade egípcia. Porém, antes do Movimento Nacionalista emergir no Egito, muitas transformações ainda aconteceriam da dança oriental.

## 1.2 DANÇA DO VENTRE: DO ORIENTALISMO AO AUTO EXOTISMO

O "Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente" de Edward Said (2007), é uma obra de valor singular por ser o autor considerado um "ícone da resistência cultural e política para os árabes e para todos os que lutam por justiça e igualdade"<sup>16</sup>, sendo "Orientalismo" sua obra magistral. Orientalismo é uma obra consagrada por ter inaugurado um novo paradigma acerca dos estudos orientais no Ocidente, o livro foi publicado em 1978 e teve traduções publicadas em 36 países. Através de sua teoria é possível compreender o olhar do Ocidente para o Oriente e identificar o que Homi Bhabha define como desejo/fetichismo do colonizador pelo colonizado no que tange a dança oriental: o desejo de possuir as mulheres, seus corpos em véus e pedrarias e a dança de *ghazia* ou *almeh*, já com uma reputação controversa, uma constante na arte orientalista no século XIX.

Edward Said foi um crítico literário que sinalizou com grande repercussão o discurso exotizante com que o Oriente foi comumente retratado nas obras literárias ocidentais do período pós iluminista da Europa. Nascido na Palestina, foi exilado para o Egito na adolescência, partindo para os Estados Unidos no início dos anos 50. Estudou em Princeton e em Harvard e em 1963 assumiu como professor de literatura inglesa e literatura comparada na Universidade Columbia em Nova Iorque.

Uma das muitas definições de Said em seu estudo para o termo *orientalismo* é o modo de abordar o Oriente a partir da experiência ocidental europeia, sobretudo

---

*inspiration from that. Theatre has its own rules and norms, and I cannot represent folk-dance choreography as it is, it has to be in theatre-form. [...] My work was a mixture of the original folk-dance, the ballet I learned here and in Paris, and my own personal style and this was surprisingly successful."*

<sup>16</sup> Descrição segundo o Instituto de Cultura Árabe, entidade criada em 2003 após a morte de Edward Said em resposta a uma crítica a sua obra publicada por Nelson Ascher na Folha de São Paulo. O ICARABE aponta Said como "*inspiração de nossa causa e de muitas outras*".

no que diz respeito a experiência de Europa enquanto potência dominante do Oriente.

O Orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição autorizada a lidar com o Oriente - fazendo e corroborando afirmações a seu respeito, descrevendo-o, ensinando-o, colonizando-o, governando-o: em suma, o Orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente. (SAID, 2007, p. 29).

Sua análise das obras literárias parte do princípio da exterioridade, ou seja, o objeto do estudo de Said foram autores externos ao Oriente. Segundo Edward Said uma obra literária, mesmo não tendo cunho político, reflete a hegemonia de uma cultura e não pode ser analisada somente como uma obra puramente política, nem puramente literária.

Said divide os estudos orientais em períodos chamados de Oriente próximo e novo Oriente<sup>17</sup>. No primeiro a maioria dos orientalistas tornaram-se especialistas não através de uma observação direta e participante, mas preferencialmente através de textos escritos por ocidentais, já que ainda não havia o conhecimento da língua oriental. Segundo o autor, com base na consolidação e no sucesso destes textos que um vocabulário comum desenvolve-se, dando margem para o imaginário ocidental recriar seu próprio Oriente e consolidá-lo enquanto um cenário imaginário e ideológico.

O Oriente Próximo é familiar, parece conhecido, impulsionado pelo cristianismo, a rota comercial traçada por Marco Polo, fabulistas que consolidaram a mesma linguagem e estereótipos, enquanto o novo Oriente é desconhecido e sobretudo impulsionado pela nova concepção do islamismo que após a morte de Maomé, ascendeu-se em conquistas e batalhas.

Para o autor, o orientalismo moderno surgira com as expedições napoleônicas onde vários estudiosos envolveram-se na tradução de textos e a literatura, pintura e escultura contaram com artistas que haviam inserido-se no campo, dando início a era "orientalista moderna" na arte.

---

<sup>17</sup> Na leitura de Homi Bhabha sobre "Orientalismo" ele utiliza "Latente" para Oriente próximo e "Manifesto" para "novo Oriente" ver em BHABHA, 2012, p. 112.

Narra o autor que Bonaparte sentia-se atraído pelo Oriente desde sua adolescência. Estudou os textos clássicos e admirou as obras de triunfo de Alexandre no Egito. Said descreve a estratégia que Napoleão utilizou para conquistar o Egito: através de eruditos orientalistas e de autoridades islâmicas. Por meio do seu conhecimento do Oriente, dominando línguas e sua história, Napoleão cercou-se de orientalistas para oferecer o progresso ocidental aos egípcios. Segundo o Said, a ocupação de Napoleão deu origem a toda a experiência moderna do Oriente interpretada a partir do interior do universo de discurso fundado por Napoleão no Egito. Com Napoleão a linguagem do orientalismo mudou pois, segundo Said, o realismo descritivo tornou-se mais que um estilo de representação que prosseguiu-se em várias outras obras como "*Itinéraire*" de Chateaubriand por exemplo.

É importante compreender que os romancistas de que fala Said, consolidaram um imaginário acerca do Oriente. Questões que compõe este imaginário, segundo Said são a ideia de um Egito ainda tribal, subdesenvolvido, dependente do Ocidente para modernizar-se, da mulher árabe como objeto de sedução exótica, dos haréns e seus costumes excêntricos em cenários deslumbrantes, entre outros.

Para Edward Said o final do imperialismo significou uma crise para a epistemologia orientalista já que o que define este estudo parte de uma dialética colonialista. Um novo paradigma deveria fazer com que finalmente o orientalismo fosse revisado mas no entanto, acusa Said, a crença de um Oriente imutável prevaleceu, apesar de muitos estudiosos perceberem a defasagem da passagem de tempo e da atualização das metodologias de estudo.

Gustave Flaubert (1821-1880) foi um romancista orientalista que ficou famoso por seus relatos de viagem ao Oriente e por seus romances com temas eróticos inspirados nestes relatos. Sobre Flaubert conta Said que a bailarina cortesã mais famosa da literatura orientalista moderna foi Kuchuk Hanem. Edward Said analisa a obra de Gustave Flaubert onde Kuchuk é sua inspiração feminina. O autor aponta uma pista para decifrar a visão orientalista ocidental acerca da dança no Oriente. Ele introduz a obra de Flaubert explicando que os peregrinos franceses do século XIX buscavam explorar o exotismo mais do que uma realidade científica. Said

defende que havia um tipo de relação império-colônia onde o último era visto como um espaço para alcançar benefícios mercadológicos, enviar populações delinquentes e também realizar experiências sexuais que não eram possíveis na Europa. Ele afirma que todos os escritores que publicaram obras orientalistas a partir de 1800 realizaram esta busca pelo sexo livre e exótico ao Oriente.

É aí que encontra-se um breve relato sobre o encontro de Flaubert com Kuchuk Hanem, uma dançarina cortesã egípcia muito famosa da época (1850-1870). Said cede a palavra a Flaubert que descreve a *almeh*, "como uma máquina que não distinguia um homem de outro mas que, por outro lado, era menos uma mulher do que um espetáculo de feminilidade impressionante e verbalmente inexpressiva." (FLAUBERT apud SAID, 2007, p.259). Kuchuk é comparada à Salomé, personagem de Flaubert que dança para tentar Herodes.

A cortesã é uma personagem presente nas obras de Flaubert e de outros romancistas orientalistas do século XIX. Descrita como uma bela mulher que dançava nua ao som de uma orquestra vendada, Kuchuk inspirou várias obras orientalistas na França, Inglaterra e Estados Unidos. Sua fama consolidou-se a ponto dela ser a atração artística da cerimônia de abertura do Canal de Suez em 1869. A partir de então nenhum intelectual americano ou europeu visitava o Oriente sem buscar por Kuchuk Hanem. Ela tornou-se a representação viva da odalisca e, mais tarde, da dança do ventre, não por dançar o estilo, mas por ser oriental e dançar. Exemplo claro das generalizações de que Said expõe ao longo de seu livro.

O fascínio de Kuchuk Hanem ainda é proeminente em diversos artigos científicos e em sites e blogs de internet sobre dança do ventre nos Estados Unidos. No livro "Belly Dance", o autor Stavros Stavrou Karayanni dá voz à Flaubert em um artigo dedicado à *almeh* Kuchuk. O texto do orientalista revela algo de sua dança:

A forma surge do som que varre a sala, precipitada em medida regular contra sua imobilidade, até que de repente toda a superfície de seu corpo tremia na medida da música. Suas mãos estavam levantadas, batendo as castanholas, [snujs] e ela virou-se lentamente sobre si mesma, sua perna direita girou, convulsionando maravilhosamente todos os músculos do seu corpo. Quando ela completou o circuito do ponto em que ela estava, ela avançou lentamente, todos os músculos se sacudindo no tempo da música, e em sólidos espasmos substanciais. Isto foi uma curiosa e maravilhosa ginástica. Não houve dança graciosa - uma vez que só

havia o movimento de dança, quando ela avançou, lançando uma perna antes de outra como dança [sic] cigana. Mas o resto foi de movimento mais voluptuoso - não o ágil cortejar da lânguida paixão, mas a alma partida de paixão através de cada sentido, e tremendo em cada membro. Foi a própria intensidade de movimento, concentrada e constante.[...] De repente parando, inclinando-se, ainda movendo-se muscularmente, Kushuk [sic] caiu sobre os seus joelhos, e se contorcia, com corpo, braços e cabeça no chão, ainda na medida - ainda batendo as castanholas, e levantou-se da mesma forma. Era profundamente dramático. O cenário da dança era como a característica da música. Foi uma letra de amor, palavras que não se pode dizer - profunda, oriental, intensa e terrível... (FLAUBERT apud KARAYANNI, 2005,p. 121).<sup>18</sup>

Ao ler tais linhas é possível identificar movimentos muito característicos da dança árabe como o *shimmy* (tremidos), os acentos de quadril e a queda turca, (movimento abrupto onde a bailarina tomba ao chão sobre os joelhos apoiando-se com as omoplatas e peito do pé no solo). Não é objetivo deste estudo aprofundar-se em buscas de origens remotas e classificações presas ao passado, no entanto, a movimentação descrita em harmonia com a música, e a forma lírica que une a poesia de Flaubert ao movimento de Kuchuk eleva minha imaginação a um momento de dança muito intenso, intensidade esta que é alcançável na dança do ventre.

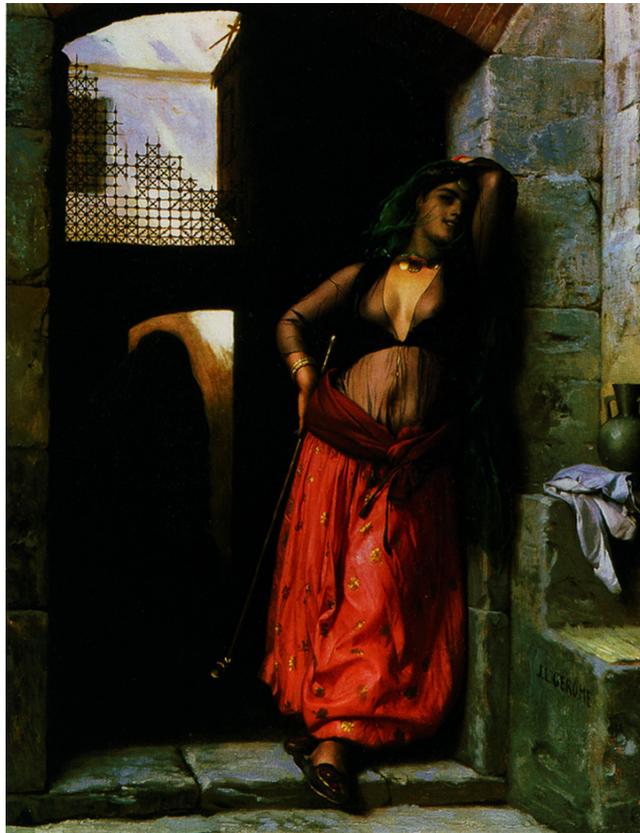
Também imagino, que para sustentar tanta curiosidade em torno de sua dança a ponto de ilustrar as fantasias eróticas e exóticas de diversos fabulistas de sua época Kuchuk deveria ser uma bela mulher e possuir um talento para dança, capaz de animar tal curiosidade. Kuchuk Hanem tornou-se um ícone de

---

<sup>18</sup> "The sharp surges of sound swept around the room, dashing in regular measure against her movelessness, until suddenly the whole surface of her frame quivered in measure with the music. Her hands were raised, clapping the castanets, and she slowly turned upon herself, her right leg the pivot, marvelously convulsing all the muscles of her body. When she completed the circuit of the spot on which she stood, she advanced slowly, all the muscles jerking in time to the music, and in solid, substantial spasms. I was a curious and wonderful gymnastic. There was no graceful dancing - once only there was the movement of dancing, when she advanced, throwing one leg before the other as gypsies [sic] dance. But the rest was most voluptuous motion - not the lithe wooing of languid passion, but the soul of passion starting through every sense, and quivering in every limb. It was the very intensity of motion, concentrated and constant. The music still swelled savagely, in maddened monotony of measure. [...] Suddenly stooping, still muscularly moving, Kushuk [sic] fell upon her knees, and writhed, with body, arms and head upon the floor, still in measure - still clanking the castanets, and arose in the same manner. It was profoundly dramatic. The scenery of the dance was like that of a characteristic song. It was a lyric of love, which words cannot tell - profound, oriental, intense, and terrible."

representação da dança do ventre: - exótica, feminina e um símbolo de sedução e erotismo.

Estímulo este que transformar-se-ia na fábula "Heródias" (Flaubert) por meio do personagem "Salomé", que dançaria para "Heródes" a fim de pedir a cabeça de João Batista e seria a inspiração para a peça de Oscar Wilde, a ópera com mesmo título de Strauss em 1905, uma versão para o cinema, e mais tarde, inspirando também criações das solistas Maud Allan, Loie Fuller, Mata Hari, Gertrude Hoffman e Ruth Saint Denis. (DEAGON, 2002)



**Figura 3: Kuchuk "The Almeh" (with Pipe) Jean Leon Gerome 1873**

A pesquisadora Andrea Deagon defende em seu artigo publicado no periódico "Habibi"<sup>19</sup> que a dança descrita por Flaubert em sua fábula "Heródias" por meio do personagem "Salomé" foi inspirada nas danças de Kuchuk (SAID 2007; SHAY; SELLERS-YOUNG 2005) e apresenta já traços de ocidentalização:

<sup>19</sup> "Habibi: A Journal for lovers of middle eastern dance and Arts" foi um periódico norte americano publicado de 1992 a 2002 em formato impresso e recriado em formato digital em 2014 sob o título: The best of Habibi

[...] Salomé orientalista de Flaubert forneceu uma imagem convincente da dança do ventre para os ocidentais. Mas quando a dança de Salomé de Flaubert é examinada em detalhe, é claro que, em quase todos os sentidos, é a criação de uma estética da dança ocidental, e que reflete encenação, coreografia e ideias sobre a dança que estão enraizadas em uma tradição teatral ocidental, especificamente o balé romântico. (DEAGON, 2002)<sup>20</sup>

No texto "Heródias" Salomé inicia sua dança envolta em um véu, realiza piruetas e um amplo deslocamento em torno do tetrarca. Para Deagon, o motivo de haver já nas descrições de Flaubert elementos ocidentais na dança oriental é a hibridação contida na dança do século passado:

Eu me perguntei porque a dança de Salomé jamais poderia ser oriental, dadas as suas óbvias bases de balé. Talvez uma resposta é que muitos dos elementos da dança de Salomé refletem a estética orientalista do balé romântico, tornaram-se elementos arraigados na Raqs Sharqi como praticada no Ocidente.<sup>21</sup> (DEAGON, 2002).

Na América e na Europa a literatura orientalista e as exposições que apresentavam bailarinas egípcias em seu "habitat", e ainda os espetáculos *vaudeville* tornaram a dança oriental uma inspiração poética. O Oriente Próximo na literatura fora difundido em obras que ajudaram a institucionalizar a linguagem acerca do Oriente no Ocidente onde Said cita a peça "A Divina Comédia", e o livro de d'Herbelot com título "*Bibliothèque Orientale*". Said aponta que um leitor não erudito em temas orientais, ao deparar-se com tais obras, toma-as como conhecimento positivo sendo eles, na verdade representações do real, e sinaliza o erro comum de que dados empíricos sobre o Oriente obtivessem pouco valor na visão de um orientalista. Este período consolida-se a partir de obras que difundiram um imaginário acerca do Oriente e que tornara-se o início da hibridação que a dança do ventre incorporara no Oriente. As histórias, lendas e fantasias propagadas pelos

---

<sup>20</sup>[...] "*Flaubert's orientalizing Salome provided a compelling image of Eastern dance for Westerners. But when Flaubert's Salome dance is examined in detail, it is clear that in almost every way it is the creation of a Western dance aesthetic, and that it reflects staging, choreography, and ideas about the dance that are entrenched in Western theatrical tradition, specifically the Romantic ballet.*"

<sup>21</sup> "*I asked why Salome's dance was ever thought to be Eastern, given its obvious balletic underpinnings. Perhaps one answer is that many of the elements of Salome's dance that reflect the orientalizing aesthetics of Romantic ballet, have become entrenched elements of raqs sharqi as practiced in the West.*"

escritores orientalistas dissiparam um imaginário coletivo que "contaminou" também artistas de vanguarda da dança moderna na América e na Europa.

Shawna Heland (2001) defende que a dança moderna foi uma grande propulsora da dança do ventre como arte devido ao interesse da bailarina Ruth St Denis no estilo:

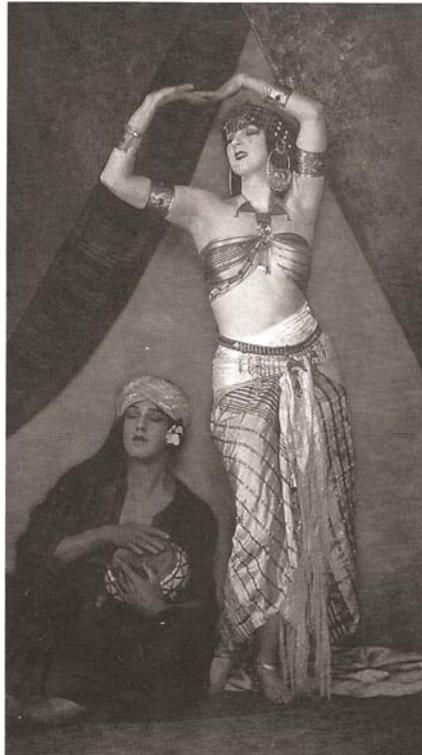
Felizmente, o mundo emergente da dança moderna também tinha encontrado inspiração no Oriente. A imaginação das dançarinas de dança moderna como Ruth St. Denis foi agitada pelo espírito sensual e os movimentos sinuosos sem restrições de dançarinas do Oriente. St. Denis acreditava que ela era uma encarnação do mistério egípcio e criou sua infame "Egypta", baseado no autêntico movimento oriental. Interpretações artísticas de dança do ventre, realizadas em um cenário de dança cênica, apresentou um novo contexto para ver esta forma de dança. (HELAND, 2001, p. 131,132)<sup>22</sup>

Nesta época a dança do ventre na América do norte estava resumida à restaurantes, bares noturnos e clubes de *striptease*, por isso a incursão da dança do ventre em espetáculos de grande repercussão favorável, ainda que de forma fantasiosa, representou uma valorização da dança do ventre para o público. Antony Shay e Barbara Sellers Young também refletem sobre a influência da dança oriental na dança moderna americana e europeia:

Na Europa e América do Norte no final do século XIX e início do século XX, algumas dançarinas, dos quais Ruth St. Denis e Maud Allan entre as mais conhecidas, apresentaram sua interpretação da dança oriental. Ao invés de utilizarem-se de danças reais, elas "trouxeram para a vida" movimentos de fontes icônicas do antigo Oriente Médio. Ao longo do século XX a maioria das grandes estrelas de cinema como Theda Bara, Dolores Gray, Hedy Lamarr e Rita Hayworth e realizaram versões da Broadway e de Hollywood desta dança em sagas bíblicas, filmes musicais como "Arabian Nights" e "Kismet" do mais recente período da indústria. Estas produções ajudaram a criar e a difundir largamente o ícone de exotismo na dança como representação feminina do Oriente Médio. (SHAY; SELLERS-YOUNG, 2005)<sup>23</sup>

<sup>22</sup> "Fortunately the emerging world of modern dance had also found inspiration in the Orient. The imaginations of modern dancers like Ruth St. Denis were stirred by the sensuous spirit and the unfettered serpentine movements of dancers from the East. S. Denis believed that she was an embodiment of Egyptian Mystery and created her infamous "Egypta" based on authentic oriental movement. Artistic interpretations of belly dance, performed in a concert dance setting, provided a new context in which to view this dance form."

<sup>23</sup> "In Europe and North America at the end of the nineteenth and beginning of the twentieth centuries, a few dancers, of whom Ruth St. Denis and Maud Allan are among the best known, performed their



**Figura 4 - Ruth St Denis e Ted Shawn**

Ruth Saint Denis foi a bailarina pioneira que desenvolveu o estilo exótico e levou a dança oriental para a América do Norte e Europa. (BUONAVENTURA, 1998 ; SHAY; SELLERS-YOUNG, 2005) A partir de um cartaz que serviu-lhe de inspiração poética, a bailarina revelou sua imaginação sobre o Oriente desenvolvendo o estilo "interpretativo" composto por um conhecimento empírico com movimentações criadas a partir de improvisações inspiradas em fontes iconográficas, de forma semelhante a que Isadora Duncan havia desenvolvido anteriormente com obras gregas.

St Denis foi essencialmente autodidata, como outras solistas que criaram o que ficou conhecido como dança interpretativa. [...] Como Isadora Duncan antes dela, St Denis foi imersa em sua visão de uma nova dança, e não se dispôs a aceitar a mácula de sua profissão. A

---

*interpretations of oriental dancing. Rather than using actual dances, they "brought to life" movements from iconic sources from the ancient Middle East. Throughout the twentieth century major film stars Theda Bara, Dolores Gray, Hedy Lamarr, and Rita Hayworth performed Broadway and Hollywood versions of this dance in biblical sagas, "Arabian Nights" films, and "Kismet" musicals from the earliest periods of the film industry. These productions helped to create the widespread icon of exotic dance as a representation of the Middle Easter woman."*

dança que ela tinha em mente não era para a fase *vaudeville* (embora ela esteve, em seu início de carreira, presente lá), mas para o mundo da arte. Sua principal inspiração foi o Oriente, ou a sua própria visão particular dele. Ela baseia seu trabalho nos espetáculos de apresentações luxuosas da época, expressa suas ideias através de um uso semelhante de quadros. (BUONAVENTURA, 1998)<sup>24</sup>

Buonaventura afirma que Ruth Saint Denis assistiu a um espetáculo de variedades do estilo que ficara popular nos Estados Unidos ao final da I Guerra Mundial chamado *Vaudeville*. Nesta mostra chamada "Egypt through the Centuries" ela pode ver imagens de *Ghazyas* e de *Almehs* e passou a pesquisar o Oriente em imagens iconográficas e literatura. Segundo a autora, St Denis tinha interesse em desenvolver espetáculos maiores, onde seria a artista principal pois o estilo de variedades, onde a dança era apenas uma atração menor do que a ópera ou a pantomima, não a satisfazia.

Representar o Oriente que, para o público americano era meramente uma fantasia, passou a ser a obsessão da artista. Apesar de não conhecer a dança oriental de forma direta, para ela sua pesquisa era suficiente como ela mesma afirmou em sua autobiografia: "Qualquer técnica que exprime adequadamente e revela o pensamento pretendido pelo artista é suficiente." (SAINT DENIS apud BUONAVENTURA, 1998)<sup>25</sup>

Buonaventura descreve movimentos de *cambré*<sup>26</sup> muito lentos, com ondulações da coluna e braços sinuosos que foram muito copiados após apresentados por St Denis na coreografia intitulada "A Cobra". Suas ondulações eram objeto de especulações e a bailarina comentou vaidosamente em sua biografia que uma vez fora abordada por alguns médicos em seu camarim, a fim de descobrir se a artista possuía coluna, tamanha sua flexibilidade. (SAINT DENIS apud BUONAVENTURA, 1998)

---

<sup>24</sup> "St Denis was essentially self-taught, like the other soloists who created what became known as interpretative dance. [...] Like Isadora Duncan before her, St Denis was immersed in her vision of a new dance, and was not willing to accept the taint of her profession. The dance she had in mind was not for the vaudeville stage (though she did, in her early career, present it there) but for the art world. Her main inspiration was the East, or her own particular vision of it. She based her work on the lavish performance spectacles of the time, expressing her ideas through a similar use of tableaux."

<sup>25</sup> "Any technique is sufficient which adequately expresses and reveals the thought intended by the artist."

<sup>26</sup> "Cambré - Arqueado. Dobrar o corpo a partir da cintura, para a frente, pra trás ou pra os lados, a cabeça acompanha o movimento." (ROSAY, 1980)

Em 1916 o espetáculo "Egypta" era composto por cinco quadros - "Invocação para o Nilo", "Dança do Palácio", "O Véu de Ísis", "A Dança do Dia" e "O Salão do Julgamento". Na obra bailarinos vestidos de escravas e soldados apresentavam-se como pano de fundo para acentuar o brilho da protagonista em cena. Ruth tinha como figurino uma túnica semitransparente plissada e uma peruca trançada com conchas e miçangas culminando com os olhos fortemente delineados no estilo de afrescos faraônicos. St Denis utilizou-se dos mitos de cerimônias rituais e divindades femininas em cenários colossais, desenvolvendo seu arquétipo místico ainda mais do que a própria dança:

Ela levou o seu próprio corpo como ponto de partida, moldando uma forma em torno de um altamente pessoal senso de movimento, assim como Isadora Duncan tinha feito. Também como Duncan, a própria St Denis, mais do que a dança, foi o foco central da apresentação, embora ela tenha preenchido o palco com cenário e uma companhia de outros artistas. (BUONAVENTURA 1998)



**Figura 5 - Ruth St Denis**

Mata Hari fora também um ícone orientalista. Apresentando-se em toda a Europa após ter vivido na Indonésia, ela desenvolvera figurinos e danças inspiradas no exotismo. Embora a Indonésia possua danças muito diferentes da dança egípcia e ainda distante geograficamente, o Oriente era para a Europa desconhecido em cultura e geografia. Países diferentes despertavam o mesmo exotismo. Mata Hari ficou famosa por sua dança exótica, considerada oriental, por suas performances de

*streptese* de sua vida de cortesã em plena I Guerra Mundial. Uma dança orientalista praticada por uma cortesã europeia ajudou a estigmatizar a visão mítica e erótica da dança do ventre no Ocidente. Por ter entre seus clientes altos comandantes do exército da Alemanha e França Mata Hari fora condenada a morte acusada de espionagem em 1917.



**Figura 6: Mata Hari 1910**

Influenciada pelo sucesso de Ruth St. Denis, a Fox Film Corporation contratou Ruth St Denis e Ted Shawn para coreografarem filmes orientalistas americanos. Segundo Antony Shay e Barbara Sellers-Young, foi por influência do sucesso das visões orientais de Ruth St Denis que a própria Fox adaptou os figurinos orientais no cinema:

O departamento de publicidade da Fox Film Corporation adaptou o estilo do traje e movimentos de balé , dança moderna, e apresentações de Coney Island em sua criação do *vamp*, Theda Bara , cujo nome era um anagrama para "Morte árabe" . [...] Ruth St. Denis , que já tinha sido bem sucedida na criação de visões orientais, foi contratada com seu marido Ted Shawn para trabalhar com D.W. Griffith em seus filmes. Mais tarde, o protegido de Denishawn, Jack Cole, tornou-se um dos maiores coreógrafos de filmes nos anos 1940 e 50. Tal como os seus professores , ele e outros coreógrafos de Hollywood , criaram um Oriente híbrido que foi uma mistura dos vocabulários de movimentos de diferentes regiões -

Pérsia , Egito, Turquia, estilo hispânico no âmbito de shows da Broadway e filmes como *Kismet* .(SHAY; SELLERS-YOUNG 2005, p. 9-10)<sup>27</sup>

No início do século XIX a dança do ventre (solo improvisado) já tinha má reputação devido o contato das bailarinas com os soldados britânicos (HELAND, 2001). As *Awalin* já não eram artistas respeitadas frente a comunidade muçulmana, as *Ghawaze* não mais existiam e uma nova classe de bailarinas desenvolvia-se no Cairo no final do século XIX. Foi a época de ouro dos clubes noturnos chamados "Salat" ou "Salah", grandes empreendimentos de entretenimento para atender principalmente a demanda ocidental presente no Egito durante a I Guerra Mundial.

A dança que agora saía das ruas e ingressava em um espaço voltado para apresentação de grandes espetáculos, deveria reformular-se. Sobre este assunto os autores Paul Tiyambe Zeleza e Cassandra Rachel Veney (2003) afirmam que

No Egito o figurino mudou de calças turcas, blusas, coletes curtos e faixas de quadril do século XIX para duas peças de sutiã e saia com um cinto de contas. [...] Badia Masabni, proprietária de uma famosa sala e intérprete disse ter introduzido véus transparentes flutuantes na dança egípcia, novamente inspirada por Hollywood. [...] Assim, a dançarina do ventre de boate, era uma criação da influência ocidental trabalhando em uma tradição egípcia em um contexto de colonialismo e modernização. (ZELEZA, VENEY, 2003)<sup>28</sup>

Badia Masabni (1892-1974) foi bailarina, cantora e atriz famosa pelo ineditismo em suas atrações. A cada dia uma novidade que poderia ser um novo número ou novo figurino. Ao abrir sua *salah*<sup>29</sup> em 1926 chamada "Cassino Ópera", sua visão artística contribui para a renovação na dança oriental. Os musicais americanos já contaminavam os filmes egípcios - coristas dançavam de forma

<sup>27</sup> *The publicity department of the Fox Film Corporation adapted the costume and movement style of ballet, modern dance, and Coney Island performers in their creation of the vamp, Theda Bara, whose name was an anagram for "Arab Death".[...] Ruth St. Denis, who had already proved successful in creating oriental visions, was hired with her husband Ted Shawn to work with D.W. Griffith on his films. Later, Denishawn protégé, Jack Cole became one of the major film coreographers in the 1940s and 50s. Like his teachers, he, and other Hollywood coreographers, created a hybrid Orient that was a mixture of the movement vocabularies of different regions - Persia, Egypt, Turkey, Spain-styled within the framework of Broadway shows and films like Kismet. "*

<sup>28</sup> *" By the 1930s the costume of dancers in Egypt had changed from Turkish trousers, blouses, short vests and hip sashes of the nineteenth century to two-piece bra and skirt costumes with a beaded hip belt. [...] Badia Masabni, a famous sala owner and performer was said to have introduced diaphanous floating veils into Egyptian dance, again inspired by Hollywood.[...] Thus the nightclub belly-dancer was a creation of Western influence working on an Egyptian tradition in the context of colonialism and modernization. "*

<sup>29</sup> Assim chamados os *nightclubs* no Cairo no início do século XX.

coreografada como pano de fundo para a solista, bailarina principal geralmente heroína do filme.

Badia adaptou o estilo das danças que compunham os musicais para sua *salah*. Ela instituiu que os temas deveriam oferecer um início requintado, criando expectativa no público. Em seguida um ritmo rápido favoreceria deslocamentos e giros, onde a bailarina deveria fazer um "tour" por todo o palco, de modo que todos os clientes pudessem visualizá-la de perto. Foi assim também que o uso do véu e o sapato de salto alto passaram a fazer parte das apresentações de bailarinas egípcias.

Antony Shay e Barbara Sellers-Young elaboram uma reflexão sobre o orientalismo aplicado à dança do ventre no artigo "Belly Dance: Orientalism-Exoticism-Self-Exoticism" (2003). Para eles:

[...] o orientalismo é qualquer distorção, exotização, ou romantização do Oriente por coreógrafos e bailarinos ocidentais. Autoexotismo descreve casos em que os indivíduos do Oriente Médio e Norte da África incorporam imagens românticas e / ou orientalista e apresentam estrategicamente em seu trabalho. (SHAY; SELLERS-YOUNG, 2003, p. 19)<sup>30</sup>

Fazendo uso da ideia de autoexotismo, é possível relacionar a hibridação que aconteceu na "*salah*" egípcia com o autoexotismo. Por meio da visão orientalista que criara um Oriente exótico nos filmes e shows da Broadway, a América serviu de inspiração para a criação do novo estilo de dança que agora adentrava os *night clubs* e filmes musicais do cinema egípcio. Antony Shay e Barbara Sellers-Young relatam a abertura da *salah* de Badia Masabni como um importante ícone de autoexotismo. Familiarizada com os filmes americanos, a astuta empresária, como eles a descrevem, projetou os espetáculos de sua casa aptos tanto para o público estrangeiro, quanto para a alta sociedade egípcia cujos gostos eram altamente ditados pela sociedade americana e europeia. Nesta hibridação, a dança antes apresentada em casamentos por *ghawaze* ou *awalin* na forma de solo

---

<sup>30</sup> "[...] *orientalism is any distortion, exoticizing, or romanticizing of the Orient by Western choreographers and dancers. Self- or auto-exoticism describes instances in which individuals from the Middle East and North Africa incorporate romantic and/or orientalist images and staging strategies in their works.*"

improvisado com pouco deslocamento, foi transformada a partir da imagem feminina que emergiu no Ocidente.

O início do uso dos deslocamentos e a necessidade de fazer com que as bailarinas usassem também o movimento de braços, para deixar a dança mais visível ao longe, fez com que Badia introduzisse aulas de balé clássico e dança moderna para suas principais bailarinas. A primeira a valer-se destas aulas e incorporar alguns movimentos à sua rotina foi Taheya Karioka (1919-1999). Sobre Taheya, é possível encontrar um capítulo escrito por Edward Said em sua homenagem em no livro "Reflexões no Exílio" onde lê-se:

Considerando que você não poderia realmente assistir a encorpada e severa Um Kalthoum , você não poderia muito mais do que apreciar assistir às elegantes dançarinas do ventre, cujo a primeira estrela é a libanesa Badia Massabni, também atriz, proprietária de um cabaret e formadora de jovens talentos. A carreira de Badia encerrou-se na Segunda Guerra Mundial, mas sua verdadeira herdeira e discípula é Taheya Karioka, quem foi, eu acho, a mais elegante dançarina do ventre de sempre. Agora com setenta e cinco anos e vivendo no Cairo ela é uma atriz ativa e militante política e, como Um Kalthoum, o símbolo notável de uma cultura nacional. (SAID, 2003)<sup>31</sup>

Taheya Karioka ficou conhecida por apresentar performances de Carmem Miranda, primeiro no Cassino Ópera e depois em filmes musicais egípcios. Ela é considerada pelos egípcios, conforme afirma Said em sua homenagem, como um símbolo do nacionalismo egípcio. No entanto nos vídeos produzidos pelo músico egípcio Hossam Ramzy<sup>32</sup> há uma compilação das cenas de dança em filmes das décadas de 40 e 50 de estrelas como Taheya e Samya Gamal, para citar algumas das mais famosas. Nestes vídeos que estudei por muitos anos é possível encontrar performances das bailarinas egípcias "aventurando-se" em danças ocidentais como o *Tap Dance*, *Samba*, *Mambo*, entre outras. Roberta Salgueiro (2012) identifica na

---

<sup>31</sup> "Whereas you couldn't really enjoy looking at the portly and severe Um Kalthoum, you couldn't do much more than enjoy looking at the fine belly-dancers, whose first star was the Lebanese born Badia Massabni, also an actress, cabaret-owner and trainer of young talent. Badia's career ended around World War Two, but their true heir and disciple was Tahia Carioca, who was, I think, the finest belly dancer ever. Now seventy-five and living at Cairo she is active an actress and political militant and, like Um Kalthoum the remarkable symbol of a national culture."

<sup>32</sup> "Stars of Egypt", DVDs com cenas dos musicais egípcios das décadas de 40 e 50.

declaração de Said que Taheya Karioka, o símbolo maior de autenticidade na dança do ventre egípcia, já apresentava hibridações em suas performances.

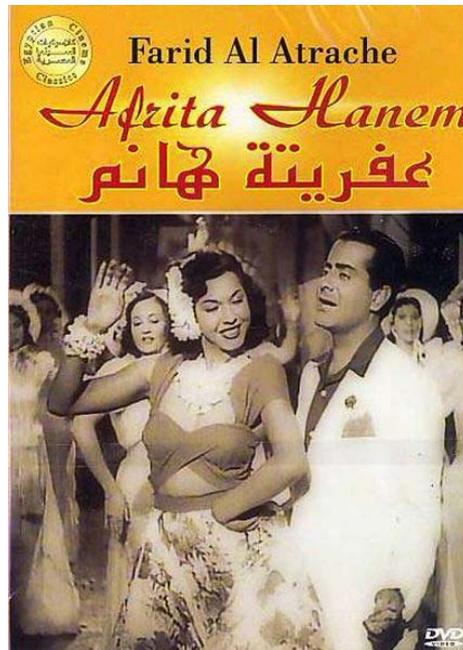


**Figura 7: Taheya Karioka como Carmem Miranda**

Logo o cinema egípcio estaria devolvendo à América e à Europa a visão autoexotizada de si e apresentando a dança do ventre mais próxima a forma que a conhecemos hoje. Pelo advento do cinema, sendo o Egito um dos maiores produtores de filmes do mundo, o Ocidente pode ver pela primeira vez, a nova dança criada por Badia Masabni. O cinema foi um grande difusor da dança do ventre no Ocidente e buscou acompanhar as tendências de interesse do cinema americano em suas próprias películas: "Quando filmes ocidentais passaram por uma fase latino-americana, musicais egípcios seguiram o exemplo, utilizando uma formação em coro com número em trajes de Carmem Miranda com uma dançarina do ventre solo em frente." (FRANKEN 1998 apud SHAY; SELLERS-YOUNG 2005).<sup>33</sup> Samia

<sup>33</sup> "When Western films went through a Latin American phase, Egyptian musicals followed suit, combing chorus lines in Carmem Miranda costumes with a solo belly dancer in front."

Gamal (1924-1994) foi uma importante bailarina egípcia que utilizava-se das danças "latinas" em suas apresentações tanto no cinema quanto nos palcos.



**Figura 8: Samia Gamal e Farid El Atrache em filme com inspiração latina**

A partir de 1952 o Movimento Nacionalista Egípcio, impulsionado pelo presidente Gamal Abdel Nasser, buscava fortalecer a identidade egípcia por meio de uma valorização de sua cultura. A dança do ventre, no entanto, não era uma arte bem vista pelo movimento pois parecia "servir mais ao colonizador do que ao país que a gerara".(SALGUEIRO, 2012) Algumas das ações mais conhecidas do Movimento Nacionalista foram - a exigência de que as bailarinas cobrissem o umbigo ao apresentarem-se; a deportação de bailarinas estrangeiras e a criação da empresa "Firkat Reda", companhia de dança dirigida por Mahmoud Heda que promulgaria a "real identidade egípcia" por meio de folclorizações de hábitos e cantigas campesinas (*balady*).

A companhia pesquisava danças e costumes campesinos para então coreografar e criar os figurinos do que viria a ser a representação da nova visão egípcia de si. Inspirado nas movimentações dos musicais do cinema, o grupo alcançou êxito de crítica no Egito e era levado pelo presidente egípcio em reuniões internacionais a fim de representar a "real expressão artística" do país."Reda apresentava para o Egito e para o mundo um espectro da dança de seu país natal: teatralizações de tradições inventadas, mas realizadas em figurinos riquíssimos e na

linguagem palatável dos balés europeus e do cinema norte-americano." (SALGUEIRO, 2012)

Antony Shay (2005) defende a ideia de que a forma com que coreógrafos representam culturas apresenta sempre um posicionamento político. Edward Said apresenta ideia paralela ao defender que uma obra literária reflete sempre um posicionamento cultural e social de seu autor. Para Shay, o Orientalismo é um posicionamento tido como incorreto por propagar um oriente imagético, estereótipos etnocêntricos e um arquétipo sexualmente apelativo para a dança oriental. Buscando minha formação anterior, de publicitária, acredito que um produto precisa buscar seu posicionamento no mercado de forma a identificar-se para o público que deseja atingir.

Em Porto Alegre, a dança do ventre se reposicionou como dança folclórica no intuito de afastar-se do apelo erótico e legitimar-se enquanto cultura popular a ser preservada, ainda que explore o orientalismo imagético.

Concordo com Edward Said quando afirma que o orientalismo, se visto como discurso etnocêntrico, pode impedir estudos de conhecer a sociedade oriental em sua essência. No entanto, acredito que o orientalismo se considerado uma visão ocidental sobre o Oriente, no sentido do cenário poético que recria, o tempo e o espaço imagético de que fala Said, pode ser um rico material de criação para obras artísticas. A obra "Orientalismo: O oriente como invenção do ocidente" é uma obra essencial para entender como a imagem do Oriente despertou um imaginário que consolidou-se no Ocidente. A ideia de um posicionamento político apontada por Antony Shay é um aprendizado ético valioso. Neste ponto um saudosismo me invade e uma questão surge em minha mente - a dança do ventre deve abandonar seu Orientalismo? Se um espetáculo de dança do ventre ao invés de velar-se sob o véu da autenticidade revelasse seu Orientalismo, ele estaria posicionando-se de uma forma politicamente correta?

Eu acreditei que sim e este foi meu paradigma ao recriar o espetáculo "Lendas e Folclore do Oriente: o Oriente pelos olhos do Ocidente".<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Apresentado no Projeto Quartas na Dança da Prefeitura de Porto Alegre em dezembro de 2012 no teatro Renascença.

### 1.3 OS SETE VÉUS EM UM ORIENTE IMAGÉTICO

*Em um palácio otomano, véus de seda vermelhos e dourados pendem do alto em forma de tenda abrindo suas asas sob um chão de mosaicos sufis. Na parede desenhos em ouro mancham-se em arabescos com as mais diversas e inesperadas curvas. Pés descalços pisam o mármore frio em passos ansiosos pelo calor do grosso tapete que cobre a sala, onde a música espera por sua poesia...<sup>35</sup>*

Nunca fui ao Oriente. Não o Oriente real, o que se chega fisicamente. Meu Oriente é imagético, próximo de minha imaginação. O Oriente real tem guerras, é longe, o meu Oriente eu acesso quando quiser, e as vezes os dois quase se encontram quando tenho aulas com professores do Egito nos festivais de que participo. O Oriente que eu conheço não é um lugar, ele habita meu corpo, é um sonho real. As odaliscas, os haréns, palácios, tendas no deserto, os beduínos, a dança do Oriente... Personagens e histórias que habitavam meus sonhos de menina e hoje permeiam meus movimentos.

Se para o crítico literário Edward Said (2003) o conhecimento do Oriente deve ser vivido em realidades culturais e geográficas, então meu Oriente ainda é imagético.

O encontro com a teoria de "Orientalismo" segundo Edward Said, uma das primeiras leituras que fiz para este estudo modificou, de certa forma, a visão imagética que eu tinha do Oriente. Acredito que a ideia de uma origem híbrida<sup>36</sup>, ao invés de autêntica para a dança do ventre, já aproxima a possibilidade de torná-la uma linguagem artística cênica, ao invés de puramente étnica e exótica. Por outro lado, a torna mais real, menos mística. A partir desta nova perspectiva, senti a necessidade de vestir minhas "fantasias" orientais mais uma vez, sonhar com o Oriente de haréns, véus, odaliscas e assumir seu caráter imagético, adotando assim, no meu entender, um posicionamento político ético. Foi esta a inspiração para a recriação do espetáculo "Lendas e Folclore do Oriente: o Oriente pelos olhos do Ocidente" apresentado no Projeto Quartas na Dança de Porto Alegre dia 05 de dezembro de 2012 no teatro Renascença.

---

<sup>35</sup> Texto de minha autoria.

<sup>36</sup> A origem híbrida da dança do ventre é esclarecida no capítulo seguinte.



**Figura 9 - Coreografia Ritual de Fertilidade<sup>37</sup>**

O espetáculo foi elaborado primeiramente em 2003 como resultado de uma pesquisa de conclusão de curso de Especialização em Dança<sup>38</sup>. Naquela época, a ideia era elucidar as praticantes de dança do ventre de Porto Alegre acerca do que é realmente folclore e o que foram danças que surgiram a partir de uma exotização do Oriente pelo Ocidente, parafraseando Edward Said. Quase 10 anos depois ao debruçar-me sobre este tema descobro o quanto este Oriente místico e mágico de Oscar Wilde (Salomé), das apresentações de Ruth Saint Denis (Dança Moderna) nos Estados Unidos inspiram nossa imaginação acerca do Oriente até hoje.

Ler "Orientalismo" foi como retirar um véu e tornar verdade algo que fora antes somente uma fantasia. Foi sair de uma visão fantasiosa acerca da dança do ventre para uma verdade irrefutável. Pensando melhor, neste sentido retirei muitos véus ao longo deste estudo e espero conseguir retirá-los de quem ler estas linhas, caso os tenha consigo também.

---

<sup>37</sup> Foto de Cláudio Etges, espetáculo Lendas e Folclores do Oriente: o Oriente pelos olhos do Ocidente. Porto Alegre: teatro Renascença 2012.

<sup>38</sup> Pontifícia Universidade Católica 2002.

Este imaginário imutável orientalista fascinou - me desde pequena, por tudo o que se relacionava ao Oriente: as roupas, véus, a música, os palácios, as histórias, "As mil e uma noites", livro este que tenho em minha casa duas das versões que li. O Oriente imagético de que fala Said, foi o que me levou até a dança do ventre primeiramente.

Vimos as transformações que a dança do ventre adquiriu ao sobreviver a invasão estrangeira e a crise econômica, quando não mais requisitavam artistas nas festas muçulmanas ou recebiam as *ghawaze* nas ruas, bem como o quanto agregou do Ocidente para tornar-se "cênica" e adentrar os musicais do cinema egípcio . Após todas estas hibridações por orientalismo ou autoexotismo, acredito que utilizar-se da visão orientalista seria negativo somente se de forma pejorativa, pois o orientalismo muito sustentou e legitimou a continuidade da dança do ventre muito mais do que a visão de autenticidade.

Posicioná-la como "imagética", "orientalista", "interpretativa" é, no meu entender, um posicionamento ético e não uma visão etnocêntrica para a dança. Utilizar este Oriente imutável, tribal, de véus e tendas, palácios e odaliscas em seus movimentos mais enigmáticos vão continuar inspirando a poesia de muitos artistas e de muitos espectadores ao longo dos anos e por vários lugares do mundo, pois embora inexistente na vida real, o Oriente imagético sempre existirá em nossa fantasia romântica. Que ele seja então, visto como uma fantasia onde poetizamos "o outro em nós mesmos".

Na dança dos "7 véus" revivi esta fantasia. Como a ideia do espetáculo era mostrar o Oriente pelos olhos do Ocidente, isto é, por meio do Oriente Imagético, nada me parecia mais fantasioso e irreal do que a mística dança dos "7 véus".

Para mim os "7 véus" seria uma parte indispensável ao espetáculo pois a ideia da dança do ventre estar ligada a retirada de véus é muito comum. Há conotações com o *striptease* e também com o esoterismo. Como minha ideia não era utilizar o nu em cena, escolhi, no primeiro momento, o esoterismo.

Nos diversos livros nacionais sobre dança do ventre, a relação predominante acerca da dança dos sete véus envolve misticismo e rituais sagrados: "Espiritualmente essa dança significa a descida ao mundo interior e o trabalho de autoconhecimento, quando a bailarina eleva-se transcende, purifica-se..." (LYZ, 1999, p.134)

Ou ainda:

Praticada pelas sacerdotisas nos Templos de Ísis, a dança dos 7 véus é uma das mais belas, sublimes e enigmáticas. É uma dança sagrada na qual cada véu corresponde a um grau de iniciação, revelando que os obstáculos para a ascensão espiritual foram vencidos. (FERRARI, 1993, p.84)

No meu diário de campo registrei em março de 2012 as seguintes considerações:

A dança dos sete véus foi, na década de 90, um grande clichê em Porto Alegre. O mito em torno dela deliberava as mais loucas fantasias. Eu queria reconstruir este clichê: um corpo jovem e virtuoso, uma dança forte ao estilo de Nadia Gamal, e um desprendimento para seduzir e revelar o corpo. Bem, está certo para mim que esta pessoa não sou eu e acho que devo encontrar uma bailarina mais virtuosa para compor a dança como a imagino. (Diário de Campo, 2012)<sup>39</sup>

Eu conversava com minhas bailarinas, apaixonada com a ideia da coreografia, mas sentia meu corpo muito bloqueado e temia não alcançar as minhas próprias expectativas. Nadia Gamal (1937-1990), bailarina que falarei mais adiante, possuía um corpo esguio, forte e flexível. Ela ficara famosa por seus movimentos no solo e eu imaginava que esta coreografia deveria ter movimentos de chão como uma forma de explorar mais a sensualidade na dança.

A ideia da coreografia me encantava, eu busquei as minhas primeiras referências na dança. Assisti muitas vezes a bailarina que dança para Bono Vox (U2) na música "*Mysterious Ways*", onde ela retira seu *shador*<sup>40</sup> para ele e o seduzira com seu ventre. Assisti à dança de Samya Gamal em "*Ali Babá e os 40 ladrões*", dança que consagrou o uso do véu na dança do ventre norte-americana, busquei vídeos da primeira versão do filme "*Salomé*" baseado na peça de Oscar Wilde e da obra do escritor orientalista Gustave Flaubert.

Eu busquei por meio de vídeos a cena do filme "*Salomé*" onde ela dança para Heródes e retira seus véus para seduzi-lo. Ao assistir ao vídeo percebi que o que eu imaginava não era compatível com o vídeo, onde 4 mulheres desenrolavam longos véus presos em torno do corpo da atriz. Percebi que o que eu buscava

<sup>39</sup> SOARES, Andréa C.M. Diário de Campo. Material não publicado. 2012.

<sup>40</sup> *Shador* é o véu que cobre o rosto da mulher muçulmana do nariz até o peito.

envolvia mais movimento e interpretação do que artifícios cênicos como na cena deste filme. O mais importante de tudo foi perceber que o que eu buscava explorar nesta coreografia não era tanto o virtuosismo de movimentos, mas muito mais o desenvolvimento da interpretação. Eu esperava uma dramaticidade, uma interpretação de um personagem que executasse movimentos flexíveis que, por serem realizados no chão, transpareceriam naturalmente a sensualidade - explorariam algo que desenvolvi ao longo de meu trabalho na dança.

Criar um personagem deu-me coragem para executar minha coreografia que ainda estava somente no plano das ideias. Mesmo assim eu decidi melhorar corporalmente para voltar a executar os movimentos de chão como eu executava antes de uma lesão ocorrida em 2009<sup>41</sup>. Foi assim que decidi retornar para as aulas de Eva Schul.

### **1.3.1 A personagem para vestir 7 véus**

Decidida a encarar o desafio, me dediquei a encontrar a personagem. Lembrei-me do filme "O nome da Rosa" do cineasta Jean-Jacques Annaud (1986), baseado no romance homônimo do crítico literário Umberto Eco, onde uma mulher possuía uma sensualidade selvagem. Eu me preocupava com a sensualidade porque eu queria que fosse natural da dança, não um apelo de sedução. Mas a mulher do filme de Annaud ainda não correspondia ao que eu buscava.

Na época de desenvolvimento desta coreografia eu tomei conhecimento da biografia da bailarina egípcia "Dina", uma de minhas fontes inspiradoras e responsável por uma grande dúvida que me perseguiu por um longo tempo: como a dança do ventre, sensual e com figurinos ousados, pode conviver em um universo de religião tão conservadora como a muçulmana?

Sua origem híbrida, desenvolvida para o público principalmente ocidental no período entre guerras já havia respondido em parte esta questão. E como seria então a mulher árabe que dança? Ao ler o relato de Dina é possível perceber que a mulher árabe que dança, mais comumente, abdica de seu lugar na sociedade enquanto

---

<sup>41</sup> Rompimento parcial do ligamento do tornozelo esquerdo devido ao estresse da articulação durante a execução dos movimentos de chão.

mãe, filha e esposa. A sociedade egípcia é mais rígida religiosamente hoje do que fora há 50 anos atrás e Dina sente o preço de sua escolha:

Estes eventos de caridade são patrocinados por empresas, por empresários, por importantes artistas significativos, com grande reforço publicitário, mas eu não participo. Eu prefiro enviar alimentos diretamente aos que necessitam, pois sabem o que algumas pessoas dizem? Não se deve comer à mesa de uma dançarina. Não se deve desfrutar de um bem oferecido por uma dançarina, porque o dinheiro das dançarinas, dizem, é fonte de pecado. Por longas horas, eu li o Alcorão. O que é *haram*, o que é um pecado, eu acredito, é roubar, usurpar a propriedade dos outros. Não ganhar seu dinheiro com sua energia pecado, com o suor da sua testa. (TALAAT; GUIBAL, 2011, p.31)<sup>42</sup>

Eu me coloquei no lugar de Dina. Imaginei como seria ser reconhecida enquanto artista mas não ser respeitada como mulher. Fantasiei seu grande amor pela dança e sua ousadia em virar as costas para sua família. Pensei que os véus poderiam ser lembranças, pessoas, escolhas, arrependimentos. Ao invés de puro esoterismo, o abandono dos véus poderia ter um significado dramático, pois abandonar velhos hábitos, escolhas ou lembranças caras não é fácil. A dança dos 7 véus, para mim, contaria a história de uma mulher que é considerada perigosa, feiticeira, devido aos seus poderes de sedução. Sua liberdade de expressão e alegria de dançar à expõe ao julgamento dos outros. Minha personagem teria uma beleza rebelde como imaginei que Dina deve ser, por rebelar-se contra as tradições de seu país.

A fase seguinte consistiu em encontrar a música onde eu pudesse colocar todas estas ideias. Gravei várias músicas em meu celular e as ouvia no carro no trajeto até a Sociedade Libanesa, onde ministro aulas há 30 minutos de minha casa. Assim foi por mais de um mês até que a música "Oriental Dumkara" me cativou.

---

<sup>42</sup> *"Ces tables de charité sont sponsorisées par des entreprises des hommes d'affaires, des notables ou des artistes, parfois à grans renfort de publicités, mais je n'y participe pas. Je préféré envoyer des repas directement à ceux qui autor de moi en ont besoin, car savez-vous ce disent certains? Qu'il ne faut pas manger à la table d'une danseuse. Qu'il ne faut pas profiter d'un bien offert par une danseuse. Car l'agent des danseuses, disent-il, est un péché. De longues heures, j'ai lu le Coran. Ce qui est haram, ce qui est un péché, je le crois, c'est de voler, d'usurper le bien des autres. Pas de gagner son argent avec sin énergie, à la sueur de sin front. Celui qui fait un effort contre unerémunération, son argent peut-il vraiment être illicite?"*

Seus *taksins*<sup>43</sup> de violinos colocavam a dramaticidade que eu vira, as mudanças de estado da música poderiam ilustrar o conflito de alegria de dançar versus o julgamento da sociedade islâmica. O início da música não propiciava uma entrada enigmática como achei que ela precisaria. Eu então editei a música introduzindo uma música orientalista<sup>44</sup>, com sons e ritmos árabes estilizados.

A entrada da flauta recriava o tom dos filmes de Hollywood sobre o Oriente. Quando a dança do ventre era novidade em Porto Alegre, na década de 90, dançar compondo um personagem místico e enigmático era minha busca. Revivi isto neste início entrando com um véu sobre a cabeça, me coloco de costas para o público no centro do palco, ondulando os braços ainda segurando o véu, que agora despe meus ombros. A música é forte, com acentos curtos, parece desafiar a bailarina, eu viro de frente e a enfrento com olhar direto e firme por sobre o véu que esconde parte de meu rosto. A música cresce e eu expando meu corpo me deslocando e deixando meu véu para trás voando. A frase da música repete, eu repito os movimentos olhando diretamente para alguém da plateia, desafiando-o, enfrentando seu olhar. Minha personagem é corajosa, firme, ela não tem medo do julgamento, ela vive este momento com intensidade. Mantenho o tom firme enquanto a música reproduz sons mecânicos curtos.

No início dos ensaios o som deste momento da música parecia muito desagradável de ouvir e pensei em retirar esta parte. Coreografei mesmo assim, reproduzindo com vigor os desenhos que a música me sugeria. Neste momento os círculos com o ventre conduziam a personagem a um estado de transe mas que retornava ao tom forte e presente a cada final do som agudo. A música acelera e eu giro e faço movimentos com o véu, como em uma luta onde eu o venço ao final, tombando-o ao chão. A música tem uma pausa, eu permaneço em pose, encarando o véu que derrotei, deitado no chão.

Esta retirada dos primeiros dois véu envolveu um processo de quase cinco meses. Mostrei para as bailarinas do meu grupo a primeira fase para ver se elas

---

<sup>43</sup> *Taksin* em árabe significa improviso. É uma parte da apresentação onde a bailarina acompanha a melodia de um instrumento que está improvisando. Na música é a improvisação de um instrumento sobre uma base rítmica.

<sup>44</sup> A música que utilizei é do cantor George Abdo, árabe radicado nos EUA, foi um importante difusor do estilo belly dance nos anos 60 à 80 e precursor do estilo Fusion árabe-americano. Ver e ouvir em <http://www.folkways.si.edu/belly-dance-the-best-of-george-abdo-and-his-flames-of-araby-orchestra/islamica-world/music/album/smithsonian>

enxergavam a personagem que eu estava criando. Elas perceberam-na justamente na parte da música que eu pretendia retirar. Os movimentos fortes, sem meu tom leve usual, marcavam sua força. Por fim preservei os sons agudos da música e seus movimentos fortes.

Depois de encontrar a ideia do personagem e a música o processo tornou-se mais fluído. Comprei pedaços de tecidos de diferentes texturas e os preendi em diferentes lugares no corpo a fim de experimentar formas de retirá-los de acordo com a música e com minha ideia. Escolhi entrar com o "véu bombom" azul escuro<sup>45</sup>.

A música retorna mais romântica, mais leve, propiciando ondulações. Eu ondulo com ela e busco sua leveza. Eu giro e inicio a retirada do segundo véu que está preso em meu peito e circunda minha cintura. Como a música é melódica e pausada neste momento, escolhi o véu de seda. Procuo me deslocar com mais suavidade e entregar-me a um estado mais íntimo, demonstrando o prazer de estar dançando. O véu é meu parceiro de dança, um companheiro que vive com suavidade um momento muito delicado da dança e assim o coloco no chão: de forma delicada. A música acelera e a personagem agora é mais livre para dançar, ela se solta em *shimmy*<sup>46</sup> deslocando-se e sorrindo.

Segundo informações de meu diário de campo com data de 02 de setembro de 2012, eu abordei as dificuldades de ser "coreógrafa de si":

Realmente o trabalho de coreógrafa de si é muito complexo porque eu nunca fico inteiramente satisfeita com minha execução. Talvez com as alunas eu seja menos exigente, difícil dizer com clareza. O vício de dançar de improviso também é algo que me atrapalha. Quando eu esqueço o que havia feito anteriormente começo a improvisar automaticamente, e então eu continuo a ensaiar os mesmos 2 minutos da música há 1 mês. Procuo uma forma de ensinar o corpo o mesmo caminho.(Diário de Campo, 2012)<sup>47</sup>

Eu ensaiava na sala de dança de minha casa por 1 hora duas vezes por semana e na Sociedade Libanesa aos sábados por pelo menos uma hora. Estes ensaios iniciaram-se em agosto mas foi só em 7 de outubro de 2012 que publiquei

---

<sup>45</sup> Assim chamado pelas bailarinas paulistas por ser o tecido do mesmo brilho que uma embalagem de bombom.

<sup>46</sup> *Shimmy* são os movimentos vibratórios da dança do ventre, conhecidos também por "tremidos".

<sup>47</sup> SOARES, Andrea C. Diário de Campo. Material não publicado, 2012.

na rede social *Facebook* do grupo Harem<sup>48</sup> os primeiros 2 minutos da música com a retirada destes dois véus.

Tenho uma preocupação com os solos coreografados que faço. Penso que as alunas querem ver o potencial de sua professora. Penso que o público precisa saber que a dança do ventre é movimento e técnica além de entretenimento e corpos femininos em roupas luxuosas. Assim, minha análise sobre o meu trabalho é sempre muito crítica. Eu precisaria de muitas horas de ensaio para alcançar o virtuosismo que eu desejava. Passei a intensificar meus ensaios nas outras coreografias. As aulas de Eva Schul também ajudaram-me a aumentar o condicionamento físico para os movimentos que eu desejava realizar. Isto foi me dando mais confiança e continuei experimentando, filmando e olhando, analisando mudando e regravando.

Uma bailarina de meu grupo sugeriu que eu prendesse os véus em orifícios existentes no cinturão de minha saia de dança. Eu comprei organza para os véus que utilizaria no cinturão e cortava-os até que ficassem em um tamanho que não dessem muito volume. Assim foi que preendi mais dois véus nas laterais de meu quadril. Os véus presos nas laterais do quadril foram muito utilizados por Samia Gamal, bailarina egípcia que propagou a dança do ventre no ocidente por meio dos filmes musicais românticos com temas orientais no Egito, França e Estados Unidos das décadas de 1940 e 50<sup>49</sup>. Alinhados às cristas ilíacas, os véus amplificam o movimento do quadril.

A música apresenta neste momento da dança, um jogo tradicional na música árabe: a pergunta e resposta. A pergunta com um instrumento e a resposta com outro. Executei movimentos de quadril para a pergunta e retirava um dos véus do quadril nos sons de resposta. Este momento para mim parecia como um brincadeira de criança, uma ingenuidade que a música transparecia e que eu acompanhava com os véus e o corpo. Ao final da frase melódica há dois "Taks"<sup>50</sup>, eu solto cada véu de acordo com este som de uma maneira divertida, como se estivesse brincando e

---

<sup>48</sup> Meu grupo é composto por bailarinas e professoras de minha escola. Na página fechada do *facebook* que mantemos contato colocamos avisos, vídeos de referência, desenhos de figurinos, fotos de ensaios e relatos de reuniões. É também um espaço para discutirmos sobre os processos de trabalho.

<sup>49</sup> Falo mais sobre esta artista no capítulo seguinte.

<sup>50</sup> Som curto e agudo do instrumento de percussão *derbak*.

abandonando uma fase infantil. O refrão repete-se e eu repito os alegres *shimmyes* preocupada em aproveitar o espaço em figuras diferentes. Ao final desta frase coloco-me centralizada ao palco em frente aos véus que abandonara até então: inicia-se aqui o momento dramático da coreografia.

A melodia triste produzida pelo *taksin* de violino sussurrava o drama da mulher árabe que dança. O drama que imaginei para Dina. Eu me ajoelho pesadamente sobre os véus, tentando buscar um estado de tristeza, ou arrependimento, tento juntá-los e aproximá-los de meu quadril que inicia um *shimmy* curto e intenso. Eu os empurro para longe porque eles não voltaram, eles não se grudaram mais ao meu corpo. Em quatro apoios eu faço um *attitude*<sup>51</sup> que leva meu quadril e depois o tronco, realizando uma inversão para a posição em *cambré* porém de joelhos. Apoio o topo da cabeça no chão e faço movimentos de braços sobre os véus. Giro o tronco para ficar de lado para o público e descer em *cambré* o tronco até tocar a cabeça no chão mais uma vez, escorrego a cabeça até encostar as costas nos véus. Eu subo desta posição elevando o tronco com o quadril no alto, ajoelho e jogo o tronco para frente ficando de cabeça para baixo e assim vou levantando o tronco lentamente revelando a retirada de mais um véu, o *shador* que escondia meu rosto deixando somente os olhos de fora.

Neste momento da dança é o que mais exige esforço físico. A subida de posição com o quadril elevado exige muita força muscular. Nas aulas de Eva existem exercícios que preparam a elevação pelo impulso do quadril e em dezembro, seis meses após o início dos ensaios para o espetáculo e aulas com Eva, eu me sentia mais preparada. Para mostrar o movimentos em outro ângulo, eu utilizei a técnica de "swing" de Eva, utilizando o impulso dos braços em pêndulo para girar o corpo de joelhos e realizar a descida novamente, desta vez de lado.

---

<sup>51</sup> "A palavra *attitude* indica uma pose em uma perna, com a outra erguida em um ângulo de 90°, e jogada para trás, dobrada no joelho." (VAGANOVA,1991)



Figura 10- 7 véus teatro Renascença 2012

Não me preocupei, como costumo fazer, em ser discreta nos movimentos de chão, típicos da dança do ventre. Sei de sua sensualidade. Eu desejei que a personalidade sensual e rebelde de minha personagem estivesse evidente ali. Não busquei a sexualidade óbvia, mas a sensualidade sutil de um corpo feminino ondulando e contorcendo-se no chão. Minha personagem deveria ser o estereótipo: a mulher voluptuosa que dança de maneira sensual com um lindo figurino oriental, e ao mesmo tempo, inseri este estereótipo em meu imaginário sobre "ser um estereótipo" e não querer ser, querer apenas ser *singular*.

Com um olhar malicioso, ou talvez misterioso, eu joguei o véu do rosto ao chão e girei olhando para cima, como que inebriada por um sentimento de liberdade, tamanha a ousadia em revelar a identidade desta mulher que sente-se livre quando dança. Revelando um sorriso despreocupado, eu não olhei diretamente para ninguém da plateia, pois imagino que o olhar direto, com o sorriso direciona a dança ao espectador, e neste momento imaginei que a personagem dançava somente para si.

Mais um jogo de pergunta e resposta se inicia. O violino com sons longos e dramáticos, a guitarra com sons curtos e cortados. Eu giro e retiro o véu que prende-se em um de meus braceletes. Respondo à guitarra com os *shimmy*, mais uma vez para o outro lado, retirando o último véu preso no outro bracelete. O violino me sugere novamente um drama, os véus não são algo que ela (personagem), quer desprender-se, mas ela necessita pois assim é exigido, ela os retira por obrigação, dança com eles por mais um instante despedindo-se deles, os joga rapidamente ao chão. Eu giro rapidamente e me deito no chão pois não havia mais véus para jogar. O corpo então foi o último apelo, ele também precisou tombar, pois não havia como sair ilesa daquela entrega.

Apresentei esta coreografia em um evento muito tradicional da dança do ventre no Brasil que a partir de 2011 passou a ser realizado, além de São Paulo, em Porto Alegre com a parceria da empresa "Luxor" (SP) e da bailarina local Hannya (RS). Neste evento, bailarinas são selecionadas para participar do "Show de Gala", apresentação que antecede as atrações especiais da noite, geralmente os professores dos cursos, onde sempre há um artista internacional. Trata-se de um festival tradicional de dança do ventre, onde a cultura "tradicional", "autêntica" é muito valorizada.



Figura 11 - 7 véus no evento Luxor<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Apresentação no evento Luxor 2013, foto Maria Cristina Barcelos.

Algumas colegas comentaram que acharam muito "diferente" dançar os sete véus, uma dança que todas nós já sabemos que provém do cinema, uma invenção norte-americana, uma fantasia *orientalista*. De certa forma, elas olharam com ar de desconfiança minha apresentação julgando-a não ser adequada ao caráter clássico do festival. Porém, depois que eu dancei no festival, uma bailarina e ex-aluna<sup>53</sup> comentou comigo que percebeu as mudanças em minha dança. Percebeu que a dança tinha movimentos "diferentes". Perguntei à ela: - diferentes como? Ela me respondeu que não tinha certeza, achava que a forma de que os executei estava diferente, que a interpretação que eu dera à dança era algo novo para ela. Muitas pessoas comentaram com emoção e admiração minha apresentação, mas achei que Priscila, por me conhecer e por ser uma bailarina sempre em busca de aprimorar-se tecnicamente, havia percebido a transformação que se iniciara em meu corpo. A técnica de Eva começara, timidamente, a penetrar minha carne...

Por fim compreendi que havia colocado meu Oriente Imagético em toda minha construção: na inspiração "não vivida e conhecida" de ser uma mulher (*voluptuosa*) árabe que dança em meio a uma tradição islâmica; nos movimentos ondulatórios de braços e mãos que conferem um certo *exotismo* à dança, deixando-os caracterizados definitivamente como "dança do ventre"; trabalhando um ar de *mistério e misticismo* através dos véus que soltei de uma forma ritualizada, colocando um significado não revelado mas "simulado" ao abandonar cada véu e utilizando os *movimentos clássicos* da dança do ventre, onde a dança contemporânea serviu de apoio para a realização virtuosa que eu busquei.

Desta maneira, combinando a volúpia, o exotismo, mistério e misticismo à movimentos clássicos da dança do ventre, acredito ter alcançado meu objetivo de dançar o meu Oriente Imagético por meio da coreografia 7 véus.

### 1.3.2 Tecendo 7 véus

---

<sup>53</sup> A ex aluna e bailarina chama-se Priscila Gonçalves de Imbituba - SC, aluna do curso de formação de bailarinas que ministrei em minha escola no ano de 2009.

A dança dos 7 véus, para minhas colegas da dança do ventre, fora considerada como "dança do ventre", mas com um novo elemento. Para minha orientadora, admiradora da dança contemporânea, os movimentos de chão lhe pareceram "próprios da dança contemporânea". Tanto a dança do ventre quanto a dança contemporânea estavam lá, mas as formas estruturais básicas da dança do ventre não foram corrompidas, subvertidas, apenas inovados.

Acredito que esta inovação tenha ocorrido pelas seguintes maneiras:

a) **A busca por partir de uma ideia, um conceito, ao invés da forma tradicional de composição de dança inspirada no "Oriental Routine".**

O estilo "Oriental Routine" fora criado por Badia Masabni em seu Cassino Ópera. Um show típico árabe, realizado no Oriente, é comum que dure entre 1 hora e 30 minutos a 2 horas. A abertura é sempre com um Oriental clássico/ Oriental Routine que pode ter de 7 a 15 minutos.

Para explicar de forma resumida, neste estilo as músicas eram compostas para a bailarina e continham um repertório típico de ritmos e partes:

#### Parte 1- Introdução

Como é característico em um show típico árabe, há sempre uma banda que acompanha a bailarina. Na introdução, a banda realiza uma parte melódica da música para sua apresentação e para preparar a atenção do público para entrada da bailarina.

#### Parte 2 - Entrada da *Raqassa* (entrada da bailarina)

Somente neste momento a bailarina deve entrar em cena, com a atenção totalmente voltada para seu público. A música apresenta ritmos 2/4 como *Malfouf*, *Ayoub*, *Karachi*, *Soudi*, entre outros. São ritmos rápidos que propiciam deslocamentos e giros, onde a bailarina (geralmente munida de véus para causar mais efeito em sua entrada), desloca-se pelo espaço sorrindo como que "dando as boas vindas" ao seu público.

#### Parte 3 - Preparação

Parte curta da música com ritmos 4/4 bem tradicionais como o *Balady* ou *Maksoun*. Nesta parte da música a bailarina centraliza-se em cena e executa os passos mais típicos da dança como o básico egípcio seguido de *shimmy*. É comum o público

bater palmas no ritmo da música e realizar o *zagruta*, mostrando que também é conhecedor da cultura e de um show típico árabe.

#### Parte 4 - Desenvolvimento

O desenvolvimento é onde a bailarina dança, efetivamente. Várias das partes que descrevo abaixo compõe esta parte sendo que a ordem ou a existência de todas elas não é fixa. No desenvolvimento, várias segmentações podem ocorrer como:

4.1 solo de percussão árabe, geralmente mais ao final da música, onde a bailarina mostra a sua criatividade e habilidade com o quadril.

4.2 melodias e ritmos folclóricos, onde a bailarina executa alegremente ritmos típicos da região a que o ritmo refere-se e a plateia também bate palmas e realiza o *zagruta* em sinal de "nacionalismo".

4.3 *taksin* - improvisação melódica de um instrumento onde os demais funcionam como base. A bailarina deve acompanhar a música realizando ondulações, ou ondulações com *shimmy* e deve manter-se introspectiva.

4.4 Pergunta e resposta - Assim chamamos partes da música onde a melodia produz sons curtos e a percussão "responde", ou, completa a frase. Assim a bailarina executa a melodia com ondulações e os movimentos de percussão com acentos de quadril, com uma expressão confiante, provocando a plateia a apreensão para acompanhar o próximo movimento.

#### Parte 5 - Saída da *Raqassa*

O "*grand finale*" termina com o mesmo tema musical inicial, geralmente em um andamento mais rápido, onde a bailarina deve finalizar com o giro oriental<sup>54</sup> ou em *shimmy*.

**b) A resolução da sequência de movimentos de chão utilizando a subida do tronco pelo "swing" (Eva Schul) ao invés de elevar o quadril e subir o tronco deixando por último a cabeça.** Preferi utilizar o quadril elevado para realizar este movimento na descida, iniciando com um arqueamento do tronco para trás, (também chamado de "cambré" na nomenclatura do balé), de joelhos até a cabeça tocar no chão, (Figura 3). Desta forma resolvi minha preocupação com a

<sup>54</sup> O giro oriental tem o ponto fixo no próprio corpo da bailarina (como os dervixes) ou no chão. Neste giro gira-se em círculo em torno de um ponto fixo no chão. Ao invés de se girar *para fora (andeor)*, neste gira-se para dentro (*andedã*) com o ponto fixo no centro do trajeto.

execução do movimento de chão sem comprometer o virtuosismo e o uso da técnica de chão da dança do ventre que eu desejava realizar desde o início.

A composição partindo de um conceito: - o "orientalismo"- , a construção de um personagem a partir de minhas referências em um Oriente imagético fugiram ao padrão estilístico de composição baseado na rotina oriental. Por outro lado, a harmonia entre movimentos e música, a tendência a movimentos em pose, a busca por uma predominância de uma aparência bela e feminina da bailarina tornaram a obra uma execução de dança do ventre com a presença de alguns movimentos contemporâneos e com uma composição inovadora. Se aqui o corpo começou a sentir a influência da dança contemporânea, a coreografia não a efetuou estilisticamente. E se a hibridação não aconteceu de forma efetiva, também o clássico não fora encenado. Qual seria então o limite entre um estilo e outro? Como acontece a hibridação de forma efetiva?



## 2 AO SABOR DA POÉTICA DE EVA SCHUL

Da mesma forma que no capítulo anterior defini a dança do ventre e explicitarei a composição "Oriental Routine" e a criação da coreografia "7 véus", acredito que seja importante definir o que entendo como "poética de Eva Schul" para compreender a mescla que busquei neste trabalho. Será abordada a criação da coreografia "Caos Organizado" que baseou-se em uma composição estilo "*Taksin*"<sup>55</sup> e procurou atingir a hibridação entre a poética de Eva e os movimentos da dança do ventre.

Esta coreografia surgiu a partir de um exercício que deveríamos apresentar ao final da disciplina "Poéticas do Corpo na Cena Contemporânea" ministrada no PPGAC-UFRGS por Mônica Dantas no segundo semestre de 2012. Nesta etapa eu havia retornado para as aulas de Eva Schul há apenas 2 meses (setembro) e havia finalmente encontrado o tema de minha pesquisa: compor uma coreografia de dança do ventre com elementos contemporâneos inerentes aos princípios poéticos de Eva Schul.

A primeira vez que apresentei a coreografia "Caos Organizado" na disciplina à professora e aos colegas de curso foi um momento importante onde eu fiquei confiante do caminho que havia escolhido. Apesar de tão recente retorno para as aulas de Eva, alguns colegas perceberam em meu corpo algo da nova estética contemporânea revelando-se em movimentos tímidos. Não foram, no entanto, dois meses ao final, eu já havia acumulado as memórias das disciplinas cursadas com Suzi Weber, Flávia Valle, Sayonara Pereira e as práticas com professores convidados por minha orientadora nesta disciplina; além das práticas com o professor Andrew Harwood e Márcia Donadel. Eu estava feliz com as mudanças que a prática da dança contemporânea estava agregando ao meu corpo e com as descobertas que eu estava fazendo na nova seara que se abria à minha frente.

A forma de composição desta obra, diferente de "7 véus" que partiu de um conceito e buscou uma música que servisse à este, partiu da música e inventou a mescla que servisse à esta música. Em "7 véus" havia também um personagem criado; um imaginário, em "Caos Organizado" busquei a mescla de movimentos

---

<sup>55</sup> *Taksin* é uma palavra árabe que significa "improvisação".

sobre a música e uma certa abstração na expressão. Por outro lado, se em "7 véus" eu me afastei da composição coreográfica típica árabe (*Oriental Routine*), em "Caos Organizado" a composição aproximou-se de um *Taksin*. Soma-se a isso a vontade de mesclar ambos os estilos de dança que confundiam-se em meu corpo: a dança do ventre e a dança contemporânea.

A etapa de composição desta coreografia foi uma etapa vivida de forma intensa. Vivi a turbulência de conhecer a arte contemporânea de dança e de me revoltar contra os estereótipos da dança do ventre. Muitas vezes isso apareceu em minha escrita e nestes momentos tive a mão firme de minha orientadora a me guiar pelo caminho íntegro da pesquisa: - o mesmo caminho igualitário que prega Susan Foster em "Worlding Dance" (2009); ou como disse-me Eva: - "nem pior nem melhor, apenas danças com propósitos diferentes".

No momento que a crise começou a ser superada pensei em abandonar esta coreografia, ela não fazia mais sentido para mim como no início. Em reunião de orientação concordamos que esta coreografia havia sido uma fase importante de meu desenvolvimento, tanto no caminho da dança quanto na articulação dos conceitos. O sentido que esta coreografia tem para a proposta é o meio do caminho, o *entre*, o encontro com as ideias e as técnicas que modificaram ou me fizeram compreender minha forma de coreografar.

Como praticante de dança contemporânea desde setembro de 2012, considero-me ainda uma iniciante. Se por um lado o "ser iniciante" carrega consigo um significado de "não especialista" no assunto, carrega também o "frescor" do olhar de descoberta, das primeiras impressões, do estranhamento e das dificuldades e arrebatamentos que vislumbram-se neste primeiro olhar. Desta forma, escrevo a partir de minha experiência enquanto aluna de dança contemporânea, deslumbrada com as descobertas que se deram em mim, e de admiradora da artista e da professora que conheci. Apenas um olhar... outros estudos mais detalhados podem delimitar sua poética com maior profundidade, se é que pode ser possível delimitar o "formar" criativo de um artista, sempre em movimento, sempre buscando aprender como é Eva Schul.

Neste capítulo apresento o que pude abarcar sobre a maneira com a qual Eva desenvolve seus trabalhos coreográficos. Compreender sua poética foi uma

etapa importante para preparar a mistura entre o que será agregado da poética de Eva e o que será mesclado ou transformado a partir da dança do ventre clássica.

Vejo o processo de criação da coreografia "Caos Organizado" como um primeiro encontro com a hibridação que busquei. No entanto, após o trabalho prático encerrado, identifico esta composição como o que Canclini (2011) define como uma "hibridação restrita", onde somente o compatível é hibridado, ou ainda como misturas que funcionam apenas na superfície, que afetam somente o mosaico, ou o sistema de produção do espetáculo, parafraseando Laurence Louppe (2000). A hibridação que eu buscava necessitava de uma encarnação, uma contaminação de sua poética pelo corpo, algo mais permanente pois requer um contato mais do que superficial, e este será o tema do capítulo seguinte. Nesta composição identifico mais uma justaposição destes princípios do que a hibridação propriamente, e as considerações desta análise serão discriminadas ao longo deste capítulo.

## 2.1 EVA NO JARDIM DO ÉDEN

Nascida em um campo de refugiados na Itália, depois da Segunda Guerra Mundial, Eva Schul veio com a família para o Brasil. Em Porto Alegre, começou a se dedicar ao balé. Reconhecida como revelação, entrou para o New York City Ballet. Em 1962 participou do 1º Encontro das Escolas de Dança do Brasil em Curitiba e conhece a Dança Moderna. Ela busca mais conhecimentos sobre os princípios de análise do movimento desenvolvidos por Rudolf Laban e a técnica de Marta Graham no Uruguai e Argentina. Em 1970 Eva Schul inaugura o espaço Mudança em Porto Alegre. Em 1975 é convidada por Alwin Nikolais para trabalhar em Nova Iorque. Eva permanece com o espaço Mudança até 1980, porém, mantém seu trabalho e estudos com Nikolais em NY, onde conhece Hanya Holm, sua principal mentora.

Hanya Holm havia sido assistente de Mary Wigman na Alemanha e foi para Nova Iorque com o intuito de inaugurar uma nova filial da escola de Wigman. Ao deparar-se com o início do movimento da dança moderna nos Estados Unidos, Hanya desenvolveu uma técnica diferenciada onde "a descentralização e a não hierarquia entre o corpo e suas partes resultam na premissa de que o fluxo do

movimento coordena-se com o fluxo da vida". (DANTAS; SCHUL 2012, p.106) Hanya Holm é uma das influências artísticas mais importantes na formação de Eva Schul enquanto coreógrafa.

Em Nova Iorque, Eva estuda também improvisação e composição coreográfica, conscientização do movimento e os sistemas Laban/Bartenieff. Integrou-se em *happenings* e eventos realizados pelo grupo Judson Church, participando do desenvolvimento da dança pós-moderna nos Estados Unidos.

Com um extenso trabalho coreográfico que lhe rendeu prêmios em festivais como o de Joinville, Eva Schul também atuou em Curitiba como diretora e coreógrafa do grupo de dança da Fundação Teatro Guaíra, onde fora fundadora do curso superior de graduação de dança e teatro, em convênio com a PUC do Paraná em 1984.

Repensando sua trajetória, Eva compara-se à alemã Hanya Holm que adaptou sua dança a à cultura estadunidense. Da mesma forma, Eva tendo aprendido sua técnica moderna e contemporânea nos Estados Unidos, precisou adaptá-las ao modo de se mover, pensar e viver do sul do Brasil. "Aos poucos, a dança de Eva vai se tornando cada vez mais sul-brasileira e cada vez mais sua." (DANTAS; SCHUL, 2012, p.107)

Este é um breve histórico de Eva Schul, uma artista que atua profissionalmente há mais de 40 anos e dedicou grande parte de sua vida a desenvolver uma linguagem inovadora de dança, assim como artistas capazes de inovarem por meio desta, como percebemos no seu depoimento ao ser questionada sobre seu sentimento em relação a ter formado gerações de artistas, coreógrafos independentes: "Ah , é muito orgulho. Eu acho que nada me realizou mais do que ser professora. Porque mesmo como coreógrafa eu fui professora e o fato de ter sempre alimentado essa participação dos bailarinos fez com que eles aprendessem a ser criadores." (SCHUL apud SANTOS, 2004)

Estudando a dança contemporânea e suas generalizações de enunciado eu a compreendia segundo Lehmann (2011, p.339) "ela não formula sentido, mas articula energia; não representa uma ilustração, mas uma ação. Tudo nela é gesto." Ou ainda como explica Sophie Guhéry (2004), para quem a "desconstrução do dramático na dança contemporânea dá-se na passagem de uma transcendência a

uma imanência." Por esta afirmação, entendo a capacidade da dança de provocar a intencionalidade do movimento sem porém, emanar nenhum sentido externo à si.

No final do segundo semestre de 2013, acompanhei alguns eventos da remontagem da obra coreográfica "Vestido como parece" de Eva Schul. Testemunhei alguns momentos preciosos quando Eva passava as tarefas de improvisação aos seus bailarinos, assisti à uma mostra de processo para o público que foi aberta ao debate e assisti ao espetáculo "Tão Longe, Tão Perto", também uma remontagem encenada na sala 209 em 2013. Por esta pequena "fresta" pude enxergar com maior clareza um aspecto de sua poética que não aplica-se à esta generalização definida por Sophie Guhéry (2004) e por Hans Thies Lehmann (2011): a dança de Eva apresenta uma abordagem de narrativa.

Assisti à alguns espetáculos locais em 2013 como "Eu estive aqui" de Mark Sieckarek, "A casa das especiarias" de Carlota Albuquerque, "Tempostepagoquedelícia" e "Bundaflor, Bundamor" de Eduardo Severino Cia de Dança, além de alguns fragmentos de espetáculos do coletivo de artistas da sala 209 da Usina do Gasômetro. Um pouco mais familiarizada com a dança contemporânea, percebi que as composições de Eva sempre abordam uma temática e um sistema de narrativa, que pode não ter um início, meio e fim, ou pode não ser de uma compreensão fechada, mas organiza e dinamiza todo o seu trabalho de criação.

No libreto elaborado para o programa "Figuras da Dança" da São Paulo Companhia de Dança, Mônica Dantas explica mais detalhes sobre esta particularidade da poética de Eva a partir de seu trabalho realizado na Ânima Cia. de Dança:

Os trabalhos criados desde então se diversificam a partir dos temas abordados. Alguns se inspiram em obras literárias: "Caixa de Ilusões" em "O Balcão", peça de Jean Genet (1910-1986); "Salamanca do Jarau" no texto homônimo de Simões Lopes Neto (1865- 1916), publicado pela primeira vez em 1913; e "Vestido como Parece", já dissemos, na obra de Nelson Rodrigues. Outros, a exemplo de "Catch ou Como Segurar um Instante", buscam nos princípios do corpo em movimento e nas suas relações com o espaço o mote para sua criação. Em todos os casos, a criação se inicia pela pesquisa e documentação sobre o tema a abordar. (DANTAS, 2013, p.9)

A ideia de narrativa não deve ser compreendida como uma história contada sequencialmente e de forma literal ou mimética. Esta narrativa pressupõe um tema que liga o movimento, seu sentido e intencionalidade, além de impulsionar a busca pelo movimento na exploração da improvisação. A narrativa é o motivador de toda a construção do espetáculo a ser desenvolvido.

Quando percebi isso, eu já havia preparado grande parte do material escrito a ser entregue. Eva perguntou-me o que eu estava escrevendo ainda, e eu respondi que decidira escrever tudo novamente, pois percebi que deveria dar mais importância à esta singularidade de sua estética. Conteí que não poderia explicar sua poética por conceitos gerais como os que citei em Lehman (2011) e Guhéry (2004). Ela disse-me "é, eu sou uma contadora de histórias!" Me contou, que na reunião da Abrace em 2012, ela mostrara algumas composições suas para importantes pesquisadoras e que algumas perceberam também esta característica singular de desenvolvimento de uma narrativa, mesmo que não linear, como mote de seu trabalho artístico. Após esta declaração eu vi que valeu a pena recomeçar.<sup>56</sup>

Um dos fatos que abriu meus olhos para a singularidade das composições de Eva foi ter assistido à mostra do processo da obra "Vestido como parece". A mostra inicia com a bailarina que caminha vendada vestida de branco como sobre um véu de tule branco. Em passos muito inseguros, ela se aproxima do homem que exhibe um sorriso malicioso enquanto diverte-se manipulando-a, empurrando-a e, por fim, violentando-a. Depois de diversas cenas de abuso, ela finalmente liberta-se da venda, abandona o homem e coloca sobre os olhos do homem a mesma venda que antes a impedia de enxergar.

Ao final da cena, Eva contou ao público que aquele era um tema difícil para ela e principalmente para os bailarinos, que lidar com temas de "denúncia" era muito penoso mas que eles achavam um tema adequado a ser abordado no momento, quando o caso de mulheres vítimas de abuso continua crescendo no estado.

Algumas pessoas participaram e comentaram da angústia que sentiram em ouvir a respiração angustiada da bailarina, e de algumas passagens do processo que mostrou-se mais relevante para que eles compreendessem o sentido do que fora apresentado.

---

<sup>56</sup> Dia 29 de janeiro de 2014, há algumas semanas do prazo final da defesa!

Na obra "7 véus" a ideia do personagem e a criação de um conflito para ele - "a mulher árabe que dança na visão do islã" - impulsionou a criação, concedeu "verdade" aos movimentos dotados de uma intencionalidade. A ligação com o personagem e seu conflito ajudaram-me a criar os movimentos e atribuir-lhes sentido. Não importou, para mim, que este conflito e a ideia do personagem, bem como todas as referências de que me servi no momento da pesquisa, fossem conhecidos ou compreendidos pelo espectador. O mesmo não aconteceu na composição "Caos Organizado", onde busquei desenvolver a coreografia a partir da música, como estou acostumada a fazer quando desenvolvo uma composição de estilo "*Taksin*".

Outro fator importante é que a narrativa trabalhada nas obras de Eva não tomam uma relevância maior do que a dança. O que confere o significado desta narrativa é o movimento como explica Dantas:

O entendimento da dança enquanto linguagem reflete-se , muitas vezes, numa preocupação com o significado - o que quer dizer tal coisa - ou com as possíveis traduções e explicações que uma coreografia possa ter. O compromisso com uma significação passa, muitas vezes, pela ideia de que a dança - e seus movimentos - devem expressar algo extrínseco à própria dança, como pensamentos, sentimentos, ideias e histórias.[...] No entanto, conteúdo não é, necessariamente, o que se costuma denominar como tema, ou argumento, ou assunto, pois a obra não precisa, a rigor, procurar o próprio conteúdo em um argumento ou assunto (Pareyson, 1993). Mais do que o tema, o que define a obra é o estilo, ou seja o modo como coreógrafos e bailarinos dispõem para realizar sua arte. *Há uma pregnância da forma no conteúdo*, daí a dificuldade de dissociar conteúdo e forma. [...] O importante, portanto, não é perguntar *o que* a dança tem a dizer, mas sim especular a respeito de *como* o movimento, em dança, adquire sentido, buscando-o no corpo e no movimento. (DANTAS, 1999, p.61, grifo do autor).

Se para Dantas o que define a obra coreográfica é o "estilo", um dos atributos do estilo de criação coreográfica de Eva Schul é a composição a partir de uma ideia ou narrativa que *toma sentido coreográfico no movimento dançado*, por isso Eva chama sua narrativa de movimentos de "discurso corporal":

Ao observarmos suas produções dos últimos dez anos, vemos que nelas se acentuam algumas características da dança contemporânea e da dança pós-moderna, tais como uma temporalidade e narrativas

não lineares e um trabalho com plano simultâneo. Em cada obra ressalta-se a importância do desenvolvimento de um conceito pelo que Eva chama de discurso corporal. Além disso, a técnica de dança é utilizada a serviço da ideia, assim como o são os demais elementos que se articulam em função desse conceito. (DANTAS, 2013, p.10)

Para desenvolver a ideia ou narrativa no corpo de seus bailarinos por meio do discurso corporal, Eva, após a pesquisa do tema a ser abordado, ou da narrativa a ser desenvolvida, inicia o trabalho de criação com a exploração da improvisação. Até este momento de pesquisa, no início do ano de 2012, tudo o que eu conhecia sobre improvisação na dança estava relacionado à dança do ventre. A seguir descrevo meu primeiro contato com a técnica contemporânea de composição por improvisação, fator que foi definitivo para compreender de que forma o estudo da dança do ventre poderia abarcar uma perspectiva contemporânea.

### 2.1.2 Eva e a serpente

Em 2010, quando participei das aulas de Eva Schul pela primeira vez, eu não conhecia muito da dança contemporânea de Porto Alegre. Preferia assistir a espetáculos internacionais como o "Pilobolus" e "Athletic Dance Theatre" além de algumas apresentações em festivais de dança do qual fui jurada. O pouco que eu conhecia não havia me cativado enquanto espectadora e bailarina.

Naquela época, meu intuito era somente conhecer o trabalho de Eva Schul e agregar uma nova prática que viesse a somar em meu repertório de movimentos da dança oriental. Naquele ano, o Projeto "Dar Carne a Memória" estava em processo de composição e pude assistir a uma de suas apresentações. Depois de ver as coreografias de grupo do Projeto "Dar Carne a Memória"<sup>57</sup> minha impressão sobre a dança contemporânea havia mudado por completo.

---

<sup>57</sup> O Projeto "**Dar carne à memória**" de composição de Mônica Dantas, teve como objetivo "a recriação e a celebração de parte do patrimônio coreográfico da dança moderna e contemporânea em Porto Alegre, através da remontagem de obras coreográficas de Eva Schul, que são representativas de momentos-chave de sua carreira e, em consequência, do desenvolvimento da dança contemporânea no Rio Grande do Sul e no Brasil." O Projeto foi contemplado com o Prêmio Klaus Vianna e participou como atração do 17º Porto Alegre em Cena. Fonte: <http://darcarneamemoria.wordpress.com/>

A primeira vez que participei de aulas de Eva Schul senti que alguns movimentos eram muito estranhos para o meu corpo, ele não conhecia o caminho. Eu estava em uma turma avançada, único horário que não coincidia com as aulas que ministrava à noite. Porém, eu não consegui comandar o meu corpo e esta foi uma sensação que eu não estava pronta para enfrentar naquele momento. Ao final de aproximadamente 2 meses de aula, no ano de 2010, eu abandonei o curso, insatisfeita com as dificuldades que meu corpo havia encontrado.

Em 2012, já oficialmente no Programa de Mestrado, a oportunidade de viver a prática estando imersa no ambiente acadêmico despertou minha sensibilidade intelectual tanto quanto a corporal. Assim como a consciência abria-se para receber uma nova estética, ela também se abria para questionar e refletir a partir dos conhecimentos teóricos que tive contato durante esta jornada.

Como relatamos esta pesquisa iniciou-se no segundo semestre de 2012 quando decidimos elaborar um novo projeto de pesquisa por meio da prática. Na disciplina "Corpo e Voz IV"<sup>58</sup> realizamos leituras importantes mas o que mais me inspirou foram as práticas. A professora Suzi, (assim chamada por seus alunos), bailarina experiente, conduz a aula generosamente com práticas em Laban, Bartenieff e técnicas somáticas a fim de preparar o corpo dos alunos artistas. Isto me possibilitou rever alguns dos movimentos ministrados nas aulas de Eva que eram provenientes das técnicas Laban, Alwin Nikolais entre outros. Ao final desta disciplina, alguns movimentos já não pareciam tão estranhos e meu corpo, aos poucos, descobria novos caminhos.

Em maio de 2012, me inscrevi em um curso de contato improvisação com um canadense que estaria na cidade ministrando um intensivo na Casa de Cultura Mário Quintana. Andrew Harwood é professor e bailarino de Contato Improvisação (CI) no Canadá, atuante desde a primeira geração deste estilo.

A dança do ventre, em sua forma mais clássica, é uma dança solo de improviso (SHAY; SELLERS-YOUNG; 2005, 2003). Nesta época eu cogitava estudar algo sobre a improvisação como forma de composição coreográfica e o curso me pareceu ser um bom começo. Lá estava eu acreditando que sabia muito sobre

---

<sup>58</sup> Participei como ouvinte desta disciplina que é ministrada na Graduação em Teatro da UFRGS em 2012/1.

improvisação diante de um homem que ministra e domina a arte do Contato Improvisação há 37 anos.

Você já conheceu algum "contateiro"<sup>59</sup>? Vou descrever para você - eles são tranquilos, mais livres de preconceito do que costuma ser comum entre as pessoas, te olham e te decifram sem te julgar de forma aparente. Depois chegam mais perto e te estudam, procurando por onde podem se encaixar. Sentem o teu corpo sem nem mesmo te tocar. Em detalhes mínimos: eles balançam o corpo em um fluxo lânguido procurando pelo lugar onde podem ser acolhidos e o lugar por onde te acolher. Agora te descrevo a dançarina do ventre: ela dança solo, quando está em grupo, ainda está sozinha, procurando por espaços no ambiente por onde continuar sozinha e em *destaque*. Quanto a mim, uma pessoa um pouco reservada, não muito acostumada a dividir minha kinesfera em cena.

Nossa primeira prática consistia em caminhar pela sala, (estou indo bem...), depois olhar nos olhos das pessoas que passam próximo, (vamos lá...), agora continuar caminhando e tocar suavemente o corpo de alguém sem parar para isso, receber o toque, conceder o toque com gentileza, (as mãos já suando...) e assim o exercício evoluiu lentamente até que estávamos todos rolando como massas de pão em uma esteira. Aquele exercício foi demais para mim, mas eu estava determinada a não desistir, levantei, caminhei com meu caderninho e me sentei para anotar (não, eu não desisti, só estou anotando...).

Andrew, muito sensível (como um bom contateiro), percebeu meu desconforto e falou elegantemente sem dirigir o olhar para mim, explicando que devemos manter a respiração constante e os olhos abertos enquanto giramos (ou rolamos como pães em esteiras). O guia<sup>60</sup> mantinha-se atento às nossas dificuldades e suas palavras eram meu esteio em meio a alguns exercícios verdadeiramente desafiantes para uma solista. "Escute seu corpo, não o force a tocar alguém que ele quer rejeitar", ou ainda: - "Seja gentil, fique atento ao peso do seu corpo em relação ao outro, não deve ser um sacrifício para você nem para seu

---

<sup>59</sup> Termo utilizado entre os bailarinos de contato improvisação. "Capturei-o" do cartaz da aluna Juliana Vicari que divulgava sua oficina ministrada em 2012 para sua pesquisa de mestrado no PPGAC UFRGS.

<sup>60</sup> Andrew prefere ser chamado de guia porque disse não ensinar nada, apenas mostrar o caminho para que o próprio bailarino desenvolva suas habilidades poéticas.

parceiro "(informação verbal).<sup>61</sup> Nos últimos momentos das aulas, uma grande roda era feita para que pudéssemos compartilhar as experiências. No último dia dividi com eles, no intuito de agradecer o apoio recebido, a dificuldade que encontrei enquanto bailarina solista, por vivenciar todas aquelas novas experiências de percepção do espaço e de si através do outro. Um choque cultural, emocional e corporal para mim. Nestes dias estive diante, pela primeira vez, de uma abordagem para o corpo, um discurso que não fala sozinho, que compartilha o espaço com o outro e necessita abrir a consciência para o outro e para as potencialidades que o criar em conjunto pode oferecer. Na despedida da turma, naquela sala, dentro de um forte e fraterno abraço daquele grande guia, eu despi mais um véu.

Muito do que uma bailarina de dança do ventre tem que dominar são as música árabes, seus ritmos e dinâmicas, se folclórica, moderna, pop ou clássica. Só a partir de então será possível desenvolver uma coreografia: - conhecendo a música e dominando a técnica de movimentos, no mínimo os movimentos básicos. Na dança do ventre, a composição por improvisação parte da música, o que chamamos de *Taksin*.

Após o curso com Andrew e as experiências em improvisação nas aulas da professora Suzi, eu percebi que a improvisação contemporânea e pós-moderna não é o mesmo que *taksin*, isto porque a dança do ventre é muito dependente da música. O *taksin*, quando acontece no Oriente, onde os locais que apresentam show de dança sempre tem uma banda contendo no mínimo 5 ou 6 músicos, pode ocorrer ainda hoje de forma comandada pelo movimento: onde há um diálogo entre o músico solista *do taksin* e a bailarina. Em Porto Alegre, onde temos apenas uma banda<sup>62</sup>, não temos a oportunidade de desenvolver um *taksin* como ele fora comum antigamente no Egito.

Originalmente no *taksin*, era o músico que deveria seguir a bailarina ao vivo. Se ela realizasse um movimento longo, ele tocava um fundo musical lento, se ela passasse a realizar *shimmyes*, o percussionista produziria o som de *rush*<sup>63</sup> em seu instrumento, quando ela girasse, anunciaria seu final e ele produziria um ritmo 2/2 e

---

<sup>61</sup> Em curso realizado na Casa de Cultura Mário Quintana 19 de maio de 2012.

<sup>62</sup> Banda "Oriental Beat"

<sup>63</sup> *Shimmyes* - vibrações no corpo, *rush* - vibrações no instrumento para produzir um som com pulsos curtos.

esperaria a parada em pose para seu último "Dum"<sup>64</sup>. A bailarina deveria tornar-se a própria música em cena, improvisando e sendo seguida pelo músico.

Eu entendo que a composição da coreografia "Caos Organizado" assemelha-se a um *taksin* porque eu busquei primeiro a música e dei a ela importância primordial na composição. Acreditei que se encontrasse uma música que fosse "híbrida", uma fusão, como é "*Organized Chaos*": uma fusão de jazz com música oriental -, eu estaria com a criação encaminhada.

O diferente na composição do músico libanês Ziad Ahmadié, é que na música árabe é comum ter uma percussão, o que não é o caso de "*Organized Chaos*". Outro aspecto é a presença do sax com os arranjos próprios do *jazz*, algo nada comum para a música árabe, mesmo as modernas. Os instrumentos de sopro mais comuns e tradicionais na música árabe são o *mizmar*<sup>65</sup> e o *nay*<sup>66</sup>. Buscando mais informações sobre esta obra tão diferente de tudo o que eu havia trabalhado, encontrei o contato do músico e enviei-lhe um e-mail solicitando mais informações, as quais foram respondidas pelo artista generosamente:

Tentei neste terceiro álbum, dar ao meu instrumento um diálogo com outras culturas e ao mesmo tempo manter o seu caráter intocado. Mais, eu tentei descobrir um novo espaço com o alaúde e ao mesmo tempo, tocar tradicionalmente. Também decidi excluir qualquer percussão no álbum, porque eu queria que as vibrações do Alaúde fossem claras e dessem este som calmo e sonhador, ao mesmo tempo, no mundo árabe e em toda parte do mundo, toda a música está indo muito ritmada, dependendo de bateria, percussão e ruídos e sons altos. Meu álbum é uma resposta a todo esse barulho...(AHMADIE, dezembro de 2012 por e-mail)<sup>67</sup>

A inspiração para a composição se deu por meio do encontro com a música, assistindo ao vídeo *clip* mostrando os músicos em meio a ruínas no qual o artista pareceu-me demonstrar sua vontade de produzir a calma e o belo em meio ao caos. Faltavam apenas duas semanas para a apresentação na disciplina quando encontrei a música. Minha primeira preocupação foi entender a música e seu "estado".

<sup>64</sup> Dum é o som grave produzido pelo instrumento de percussão árabe, o *derbak*.

<sup>65</sup> Ouça um *taksin* de *mizmar* em [https://www.youtube.com/watch?v=-fLmv4Ph\\_BA](https://www.youtube.com/watch?v=-fLmv4Ph_BA)

<sup>66</sup> Ouça um *taksin* de *nay* em <https://www.youtube.com/watch?v=wgFdiKSJoLU>

<sup>67</sup> AHMADIE, Ziad El. Título da mensagem [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <munazaki@gmail.com> em dez. 2012.

Procurei encantar-me com a música e senti-la em sua completude, ouvindo instrumento por instrumento, muitas e muitas vezes, ao ponto de decorar sua contagem melódica. A ideia não foi criar uma história, uma personagem, e sim incorporar a música e expressar-me em movimentos através dos movimentos da dança do ventre borrados pelo fluxo-livre da dança contemporânea de Eva que começava, timidamente, a emergir em mim.

Na música "*Organized Chaos*", quando há o *taksin* de alaúde, considerando que o instrumento de cordas produz sons vibratórios ao mesmo tempo que melódicas, pensei que deveria executar ondulações com *shimmy*. As vezes o alaúde e o sax reproduziam um jogo que funciona como "pergunta e resposta", então senti que deveria ondular e vibrar de acordo com as mudanças da música. Como em uma composição de *taksin* tradicional, minha busca foi reproduzir a energia da música em meu corpo. O alaúde também produziu sons longos, como no dedilhado lento do início da música. A energia produzida pelas cordas do instrumento não vibra, neste caso, por isso não senti a necessidade de realizar a vibração, ou *shimmy*, como chamamos.

No *taksin* de sax, que é um instrumento de sopro, há as pausas onde o saxofonista retoma o fôlego. Nos momentos de silêncio, eu poderia ficar imóvel ou terminar o movimento muito lentamente. Como o *taksin* tradicional inicialmente era executado com música ao vivo e com a improvisação de movimentos realizada também ao vivo, bailarina e músico mostravam sua habilidade, e a expressão da bailarina tinha uma tendência a ser grave, por isso a expressão no *taksin* ainda hoje é mais introspectiva. Por isso acreditei que a música escolhida também favorecia uma expressão mais "neutra", e era o distanciamento que eu buscava para tentar negar a feminilidade subserviente da dança do ventre.

Com o início de *taksin* de alaúde (00:48) a questão mudou, já não era mais uma música tão exógena, era uma música mais próxima do seu estilo oriental e isto me limitou bastante. Foi muito difícil "hibridar" as danças se o apelo auditivo era muito próximo à música árabe, não fosse a ausência de percussão. O alaúde apresenta, neste momento da música, as pausas e pulsos bem marcados característicos da música árabe, o que me induziu a desenvolver o "solfejo

corporal"<sup>68</sup> como faço em uma composição tradicional de dança do ventre, sem a preocupação com o fluxo livre. Durante este *taksin* de sax da música, eu busquei respeitar as pausas e os movimentos de subida e descida de tom em intervalos curtos, produzindo ondulações curtas sem deslocamento. Acredito que isto poderia aproximar-se da ideia de repetição e de movimentos cotidianos, triviais comuns na dança contemporânea em geral. Eu queria retirar os artifícios até mesmo coreográficos da composição usual de dança do ventre. Mas a utilização de movimentos triviais e muito repetitivos também não me parece comum na poética de Eva Schul.

Para se aprender os ritmos árabes, precisamos ter aulas de ritmos com músicos especializados. Aprendi, certa vez, que solfejar o ritmo, a música, era uma forma importante para memorizá-lo. Assim eu gosto de pensar que executar um *taksin* é como um solfejo corporal, reproduzindo a energia da música, transformando a música em movimentos diretamente proporcionais ao seu tom melódico.

Desta forma vejo que a coreografia "Caos Organizado" assemelhou-se a uma composição de solfejo corporal como em um *taksin*: muito ligada à música no que diz respeito ao fluxo livre, atrelado à duração das frases melódicas, o que não deixava o fluxo "tão" livre quanto deveria e a repetição de movimentos ligada a repetição das frases musicais. A preocupação com a música e sua "hierarquia" afastou-me do objetivo da *composição contemporânea a partir da poética de Eva Schul e da matriz de movimentos de dança do ventre*. A poética que eu utilizei para a composição fora a da dança do ventre (*taksin*) e não a de Eva.

Eva Schul diria que é o movimento que dá o ritmo ao corpo, não a música. Eva Schul utiliza a música de uma forma específica:

Trata-se, em primeiro lugar, de recolher informações pertinentes sobre o assunto. Logo em seguida, ou quase ao mesmo tempo, começam a ser definidos os temas para improvisação. Os bailarinos trabalham sós, em duplas ou em pequenos grupos e selecionam material para apresentar à coreógrafa. As sequências coreográficas, cenas, ambientes vão se organizando. Concomitantemente, vai se esmiuçando a ideia musical, em colaboração com o compositor; e o desenho de luz, com um de seus parceiros iluminadores. (DANTAS, 2013, p.10)

---

<sup>68</sup> Cada mudança de som da música suscita mudanças no corpo: pausas, movimentos diretos, indiretos, rápidos, lentos, leve ou pesado, e assim por diante.

Para Eva o ritmo do bailarino é o de seu batimento cardíaco (informação verbal<sup>69</sup>), se ele se move mais rápido do que seu batimento, seu ritmo é acelerado, caso contrário seu ritmo é lento. Para a artista, o que importa é o movimento, a música é mais um elemento a somar à sua poética, que fala primeiramente de movimento. Assim, é a música que está a serviço da dança e não a dança que segue as regras ditadas pela música. Em aula Eva adverte-nos:

O tempo pode ser muito lento e muito rápido e vocês tendem a estar sempre no mediano. Comecem a pensar e a prestar atenção quando vocês criam movimento como isto é importante. O movimento valoriza muito! Vocês percebem ali nas frases [sobre exercício que havíamos feito] como elas se transformam, elas ficam mais musicais. Quando o corpo começa a fazer música - ele está dançado -. Na verdade a gente não precisa de música externa para o corpo dançar, a gente precisa de música do movimento, música do corpo, é muito mais rico, a música então pode até ser ambiental. (SCHUL, informação verbal,)<sup>70</sup>.

O corpo pode ser produtor de som, dançar contra a música, como Eva sugeriu-nos em aula. Dançar fora do ritmo ou sem música, em dança do ventre, foge totalmente de seus princípios, uma vez que a bailarina deve tornar-se música em cena. Nas aulas de dança contemporânea de Eva, era o comum o uso de músicas chamadas de "paisagens sonoras", que não *induzem* a uma composição, quando muito sugerem um ritmo.

Uma das obras coreográficas de Eva Schul mais impactantes que tive oportunidade de assistir é "Ser Animal", executada pelo bailarino Eduardo Severino. Na coreografia, Eduardo Severino transforma seu corpo e seus movimentos em diversos estímulos animais. Seus saltos coincidem com os sons explosivos do fundo musical neutro da trilha, produzindo "*wow-effect*", efeitos surpresa que não deixam de ser espetaculares tanto pela surpresa quanto pela capacidade de metamorfose corporal do bailarino em cena. Perguntei à Eduardo como fora composta a trilha desta obra, ele me explicou que começou com o movimento. O compositor Antônio Villeroy assistiu à alguns ensaios e tocou ao vivo na noite de estreia, gravando a

---

<sup>69</sup> Em curso intensivo de Composição por Improvisação ministrado por Eva Schul em janeiro de 2013 na Usina do Gasômetro.

<sup>70</sup> SOARES, Andréa C.M. Diário de Campo. Material não publicado. 2013

música e os efeitos posteriormente (informação verbal<sup>71</sup>). Eva Schul prefere trabalhar em colaboração com os músicos para compor suas músicas especialmente para cada peça que cria. Assim como "Ser Animal", em "Um berro gaúcho" (1970) a música foi uma composta especialmente para a obra por Toneco e Carlinhos Hartlieb, em "Catch, ou como segurar um instante" (2002), a composição musical foi de Celau Moreira. Isto torna claro que, para Eva, o movimento toma à frente na sua poética.

A partir da ideia dada, como por exemplo a ideia do abuso em "Vestido como parece", Eva dividiu os bailarinos em duas duplas, dava-lhes tarefas de improvisação como estar preso em um lugar muito apertado e tentar sair enquanto, o homem deve intervir em seu sofrimento com o toque de seu corpo, ou ações como "arrastar", "caminhar em lama", etc. Todas as tarefas devem ser experimentadas pelos bailarinos sem que eles percam a ideia ao longo do processo de improvisação. Depois de um tempo os bailarinos mostram à coreógrafa o material selecionado, ou seja, uma sequência que eles chegaram por meio das experimentações dadas nestes ensaios. Eva entrevistou no material que lhe fora demonstrado e então, os bailarinos apresentaram parte de seu processo, buscando uma certa narrativa, para depois tornar os movimentos dançados mais elaborados.

Entendo que cada obra necessita um "fazer" poético singular (PAREYSON, 1993), por isso esta particularidade da busca da narrativa anteriormente a composição dos movimentos de dança não devem ser entendidos como uma práxis de Eva Schul. Muitas vezes a composição e a narrativa acontecem simultaneamente. Desta vez, o que os bailarinos mostraram no processo foram movimentos mais ligados à ideia da narrativa, se por um lado menos virtuosos, não deixaram de ser dançados, nem tão pouco foram miméticos. A busca de Eva era o sentido, a ideia a partir do movimento. Em busca de compreender como Eva desenvolve o sentido de sua ideia ou narrativa em suas coreografias recorro a Dantas:

Em dança, os possíveis sentidos vão-se instaurando num contexto coreográfico, fundado, principalmente, nos movimentos e gestos dos corpos que dançam. [...] A repetição de determinados movimentos ou

---

<sup>71</sup> Em ensaio para apresentação de temporada do espetáculo de sua companhia de dança na Bahia em janeiro de 2014.

sequência de movimentos, a alternância de dinâmicas, as variações no modo de realizar uma ação (diferentes maneiras de correr, por exemplo) vão criando sentidos próprios a esta coreografia que podem ser percebidos pela assistência. (DANTAS, 1999, p.71)

Passar a ideia, comunicar-se com o espectador por meio do discurso corporal é parte determinante da poética de Eva Schul e para isso o movimento deve preceder a música, e não o contrário.

Na dança do ventre, Soheir Zaki<sup>72</sup> foi uma de minhas grandes musas inspiradoras, tanto que escolhi seu sobrenome para compor meu nome artístico. Ela representa todos os valores do nacionalismo egípcio - era uma bailarina *balady* por ter aprendido a dançar sem influências tecnicistas do ensino ocidental do balé ou dança moderna. Em entrevista à bailarina Yasmina para a revista americana "Habib", com o título "O corpo que canta" a chamada anunciava Soheir Zaki, a estrela a ser entrevistada:

Anwar Sadat uma vez disse à ela: "Você é a Um Kulsoum [lendária cantora nacionalista egípcia] da dança. Assim como ela canta com a voz, você canta com o seu corpo". O presidente Nixon chamou-a "Zagreeta", quando ele aprendeu que a palavra refere-se a uma expressão de alegria. Ela recebeu elogios e medalhas do Xá do Irã, o presidente Tunisiano e de Gamal Abdel Nasser [cantor egípcio]. Este verão, [2001] depois de muitos anos de afastamento, Soheir dançou novamente, desta vez para um público de estudantes admiradoras no Festival Internacional de Dança Oriental no Cairo.<sup>73</sup> (SULLIVAN, 2002, tradução nossa)

---

<sup>72</sup> Soheir vive no Cairo, porém ela abandonou a carreira de bailarina em protesto à ousadia das bailarinas estrangeiras e à proibição da dança do ventre aparecer em programas de tv em seu país. Abandonou também a carreira de professora pouco tempo após esta entrevista, vestindo o véu islâmico (informação verbal da bailarina Nour, residente do Egito, em 2010 durante a Feira Harem).

<sup>73</sup> "Anwar Sadat once said to her "You are the Um Kulsoum of dance. As she sings with her voice, you sing with your body." President Nixon named her "Zagreeta," when he learned that the word referred to an expression of joy. She received accolades and medals from the Shah of Iran, the Tunisian President and Gamal Abdel Nasser. This summer, after many years of retirement, Soheir danced again, this time for a crowd of adoring students at Cairo's International Oriental Dance Festival."



**Figura 12 - Soheir Zaki: um corpo que canta**

Foi estudando Soheir que aprendi a ouvir a música e interpretá-la com o corpo. A partir dela que desenvolvi a composição por solfejo corporal, por isso considero-a como uma das referências mais significativas em meu desenvolvimento na dança oriental e na forma que desenvolvia minhas composições coreográficas até então: a partir da música.

Se em "Caos Organizado" a ideia de "hibridar" não foi totalmente atingida porque estive muito limitada à música, percebi que para alcançar uma composição contemporânea, a poética da dança do ventre atrelada aos seus movimentos borrados pelo fluxo livre à maneira Eva Schul, não seria suficiente. Devido a isso foi muito importante compreender a poética de Eva e escolher, como propõe Canclini (2011), o que desta poderia ser hibridado e o que da dança do ventre, deveria ser mantido. Se o sentido na dança contemporânea de Eva Schul se dá a partir da ideia que potencializa o movimento, na dança do ventre o sentido do movimento é potencializado pela música, ainda que em ambos estilos os movimentos sejam abstratos, por não conter uma mensagem codificada como os *mudrás* da dança indiana por exemplo.

Em "Caos Organizado" a *hibridação restrita* aconteceu porque não segui a estética de composição de Eva Schul e sim, a forma de composição clássica da

dança do ventre. "Incorporo sua música, mas que não se case com minha filha" (CANCLINI, 2011, p.XXXIII), ou seja, incorporo seu fluxo, mas não mudo minha forma de coreografar. O apelo sonoro é algo muito forte para mim, e nesta etapa da pesquisa, ainda não foi possível abster-me do som, nem elaborar um novo discurso.

Sendo o movimento fator principal para dar sentido à obra coreográfica, analiso a seguir alguns aspectos do movimento na poética de Eva Schul, da dança do ventre e do meu próprio trabalho.

## 2.2 EXPULSÃO DO PARAÍSO

Se o orientalismo, enquanto imaginário romântico sobre o Oriente, foi o que me chamou a conhecer a dança do ventre, seu movimento foi o que me fez permanecer. Algumas vezes fico desanimada por saber que o mercado da dança espera ver em uma apresentação mais o figurino e a representação do estereótipo exótico, a beleza clássica, do que a dança. Para mim, uma bailarina deve ser, antes de tudo, uma artista que dança, e o que ela representa em cena deveria ser sempre, o gesto movente.

Compreendendo mais sobre a dança contemporânea por meio das disciplinas do mestrado, e participando das aulas de Eva Schul, busquei transformar a composição "Caos Organizado" a partir da estética contemporânea. Apreender a técnica de movimento de Eva Schul, para mim, foi o que me fez sentir uma certa instabilidade. Nos primeiros momentos: resistência, insegurança até que uma permeabilidade gradual foi se dando no corpo e a resistência cedeu para a complacência, e a insegurança rendeu-se à força de vontade.

Mas este "choque" corporal que vivi, mais forte e intensivamente no curso de C.I. com Andrew, vivi de forma progressiva e extensiva nas aulas de Eva. Porém, utilizei este "estranhamento" vivido com um dado importante da pesquisa, pois foi desta forma que percebi a diferença entre uma matriz de movimento e outra. Nem todas estas diferenças foram difíceis de encontrar. O fluxo do movimento é algo que ainda me encanta, e um dos fatores que talvez me faça ser uma eterna aluna de Eva Schul.

É válido lembrar que Eva parte de uma ideia para realizar sua criação coreográfica e é o movimento, que segundo Dantas (1999), o que dá sentido à coreografia. Tanto é verdade que Eva chama de "discurso corporal" é uma forma de criação na dança de Eva na qual o movimento deve estar atrelado à ideia.

### 2.2.1 A serpente arrasta seu ventre: o movimento no discurso corporal

Percebi nas sequências dadas em aula e nas coreografias de Eva, uma tendência em utilizar-se de movimentos fluídos. O fluxo de energia de um movimento, geralmente, é utilizado para começar um novo movimento. O movimento sempre em movimento. Eva descreve sua técnica como sendo:

[...] o trabalho de movimentos fluídos com uso de mínimo esforço, aliada ao conceito de *Gestalt*<sup>74</sup> e à técnica de improvisação por contato, onde os encaixes dos apoios dos corpos possibilitem a eliminação desses esforços desnecessários, e na improvisação como base da composição coreográfica. (SCHUL apud DANTAS; SCHUL, 2012, p.111)

O "mínimo esforço" a que se refere Eva, não significa ausência de esforço e sim um domínio do movimento, onde o corpo conhece o caminho para realizá-lo de maneira que economize energia. Segundo Laban (1978, p.26), "a grande economia de esforço que caracteriza a habilidade é comum ao artesão e ao virtuose. Quanto maior a economia de esforço, menos aparente é a fadiga".

Utilizando o termo fluência como um fator de movimento do sistema Laban, pode-se pensar na fluência como livre ou controlada. Neste caso a característica da técnica de Eva privilegia o fator fluído com fluxo livre, o que dá uma sensação ao intérprete e ao espectador, de fluidez de movimento:

O elemento de esforço de fluência "livre" consiste num fluxo *libertado* e na sensação e *fluidez* do movimento. Esta sensação é uma expressão de esforço

---

<sup>74</sup> "O pensamento fenomenológico parte da ideia de que toda a experiência fenomenal e perceptiva possui uma forma ou Gestalt que reúne alguns todos organizados e delimitados que se destacam sobre um fundo. A percepção do espectador tende a buscar a forma mais equilibrada, simples e regular, a distinguir conjuntos com contornos nitidamente desenhados, hierarquizados uns em relação aos outros, mas percebidos globalmente pelo olho e entendimento humanos." (PAVIS, 2003, p.24).

ativada pela libertação do fluxo, que, dotado de uma capacidade emissora, auxilia o fluir para fora, ou seja, progressivo, característica da fluência livre. (LABAN, 1978, p.125, grifo do autor).

Na composição "Caos Organizado", conforme o sax baixava seu tom, logo após os movimentos em oito realizados em posição de "mesa" eu baixo o quadril de plano, sentando de lado para então ficar apoiada sobre um braço só, esticando uma das pernas e apoiando-me sobre a outra, realizando ondulações com a coluna e círculos com o peito, sempre obedecendo as pausas e pulsos do sax. Esta posição também é bem típica na dança do ventre, porém o quadril costuma estar apoiado no chão e a bailarina a fitar seu público. Eu elevei o quadril para realizar as ondulações e olhei para o chão. (Diário de Campo, 2013)<sup>75</sup>

Em um ensaio que a orientadora acompanhava ela me explicou que eu poderia aproveitar a energia da descida do quadril para lançar o braço no ar e girá-lo no fluxo desta energia. Ela me mostrou o movimento em seu corpo. O movimento adquiriu o fluxo que eu buscava, a questão que surgiu aqui é que o corpo dançante da dança do ventre não sabia como resolver a mudança de posição pelo fluxo livre, foi preciso ver em um corpo fluente na técnica de Eva Schul para ver como este corpo operaria o fluxo livre para resolver aquela equação de movimento.

A experiência corporal de explorar a sensação de fluência livre foi algo novo para meu corpo. Apesar de estar "engatinhando" na dança contemporânea, esta sensação corporal foi tão prazerosa que foi até mais forte do que a sensação do "patinho feio" que me acompanhou nos primeiros meses de prática nas aulas de Eva. Mesmo sabendo que não estava tão certo nem tão bom eu queria fazer, e fazer e fazer a sequência.

É preciso muita força abdominal para o domínio do equilíbrio, já que lançar seu corpo no ar, ou pelos braços, pernas, cabeça, quadril, tende a aumentar seu peso e a velocidade. Tirar os pés do chão enquanto lance seu corpo no ar, como fazem os bailarinos de Eva, é algo que uma bailarina "do ventre", que tem os pés sempre firmes no chão, talvez precise de mais uma vida para conseguir!

O uso de movimentos em fluxo livre também não é algo comum à dança contemporânea em geral. No primeiro ano desta pesquisa, realmente achei que tudo

---

<sup>75</sup> SOARES, Andréa C.M. Diário de Campo. Material não publicado. 2013

o que conhecia sobre Eva aplicava-se à dança contemporânea em geral. Foi preciso assistir a espetáculos e vídeos de dança contemporânea para compreender as particularidades de sua poética, o que compõe sua estética. O uso da fluência livre é uma destas particularidades.

No meu modo de mover na dança do ventre, utilizo a fluência controlada. A música árabe privilegia este tipo de movimentação - paradas na música, acentos bem marcados, pergunta e resposta:

O elemento de esforço de fluência "controlada" ou obstruída, consiste na prontidão para se interromper o fluxo normal e na sensação de movimento em pausa. [...] Fluência controlada, portanto, quando associada a outros elementos do esforço, tais como forte e direto, confere ao movimento qualidade de restringir. (LABAN, 1978, p.125)

A primeira vez que vi uma apresentação de dança do ventre ao vivo<sup>76</sup> eu senti que era desta forma que eu queria me mover. Movimentos inesperados, pequenos, interpretados de uma forma leve e divertida, às vezes sensual, o mover de maneiras misteriosas:

*She's the wave, she turns the tide  
She sees the man inside the child.  
It's alright, it's alright, alright.  
She moves in mysterious ways.  
It's alright, it's alright, alright.  
She moves in mysterious ways, yeah, oh, ah.*

*Move you, spirits move you  
Move, spirits 'its move you, oh yeah.  
Does it move you?  
She moves with it.  
Lift my days, and light up my nights, oh.<sup>77</sup>*

"Ela é a onda, ela torna-se maré. Ela enxerga o homem dentro da criança. Esta tudo bem, ela se move de maneira misteriosa! Movam você, espíritos movam você. Mova, espíritos movem você. Isto move você? Ela move-se com isso. Levante meus dias e ascenda minhas noites!"<sup>78</sup> [É a bailarina que move-se em espírito, ou ela move os espíritos?] Esta música embalou meus sonhos de dança do ventre

<sup>76</sup> Alessandra Forte no restaurante Lubnan em 1995.

<sup>77</sup> VOX, Bono. Mysterious Ways. U2, **Achtung Baby**: 1991. CD, Faixa 8.

<sup>78</sup> Tradução nossa.

ainda antes de eu encontrá-la em Porto Alegre. Ela descreve a força que uma dança do ventre bem executada pode causar em um espectador. O movimento... foi o movimento da dança do ventre que me cativou, mais do que o figurino, a maquiagem e até a música.

No clipe da música "*Mysterious Ways*" (1991) e no show ao vivo, uma bailarina de dança do ventre apresenta-se para Bono Vox. Voltar e visitar este vídeo *clip* é algo que faço algumas vezes quando estou desenvolvendo um novo trabalho, pois sinto que preciso ver sempre minha inspiração primeira para saber onde quero ir.

No vídeo a bailarina realiza oitos horizontais e verticais com acentos em *twist*, que são torções rápidas do tronco. Ela brinca com os contrastes lento e rápido, forte e fraco, criando vários momentos interessantes. Seus braços movem-se energicamente, algo um tanto inusitado na dança do ventre egípcia, ou mesmo brasileira. Normalmente, os braços são utilizados para emoldurar os movimentos do quadril ou privilegiá-lo. Na dança do ventre é comum o uso dos braços em "molduras", enfatizando o movimento conforme o interesse da bailarina, (como bem o fazia Soheir Zaki). Há uma preocupação em dirigir o olhar do espectador e neste caso, a moldura serve de apoio para este propósito. A moldura seria uma outra forma de mover-se no fluxo controlado, pois se há movimento nos quadris, pode haver pausa nos braços.

A dança do ventre necessita de vários artifícios para ampliar os movimentos pequenos que o corpo realiza, e um deles é manter os braços em poses estáticas a fim de mostrar somente uma parte do corpo em movimento por vez, (as molduras que Soheir desenvolvera) . Na dança contemporânea de Eva esta regra não se aplica. É preciso experimentar, explorar diferentes partes do corpo, direções opostas, homólogas, tudo pode ser material para a poética de Eva Schul.

Ainda que eu utilizasse da fluência livre, eu sabia produzir efeitos, ou momentos surpresa na dança por meio da fluência controlada, por meio das pausas e dos acentos<sup>79</sup>, dos contrastes. Até então eu não utilizava movimentos de fluência

---

<sup>79</sup> As "bailarinas do ventre" chamam acentos os movimentos fortes com fluxo direto forte, ou pesado direto.

livre com tanta destreza para produzir o mesmo efeito surpresa, não conhecia sua força de fruição , o mesmo efeito surpreendente, o que Eva chama de *wow-effect*.<sup>80</sup>

*Wow-effect*, grandes surpresas e momentos inesperados na dança, como o que Nadia Gamal era capaz de fazer com seu corpo, movendo-se no fluxo livre e partindo bruscamente para o controlado, com movimentos virtuosos dotados de grande flexibilidade e sensualidade.



**Figura 13 - Nadia Gamal: Uma explosão de emoção**

Nadia Gamal (1937-1990) era egípcia, mas dedicou sua vida e sua dança ao Líbano. Bailarina adorada do povo libanês, ela possuía uma presença fortíssima em cena. Suas coreografias ao mesmo tempo que transpunham sua musicalidade, privilegiavam movimentos virtuosos dotados de uma flexibilidade rara, onde giros horizontais do tronco e movimentos em *cambrês* no solo ainda podiam ser admirados por seu público até por volta de seus 50 anos. Sua dança para o filme indiano *Prem Pujari* (1970)<sup>81</sup> é uma obra que revisito com frequência por considerá-la a esta e a obra de Nayma Akef para o filme *Ahabek Ya Hassan*<sup>82</sup> como as obras coreográficas mais belas da dança do ventre árabe. Nestas obras é possível identificar os efeitos-surpresa com o qual o movimento em fluxo controlado podem colocar em evidência por meio dos acentos e movimentos virtuosos.

<sup>80</sup> O que ela chama de efeito surpresa, quando a dança toma um rumo diferente do esperado.

<sup>81</sup> Disponível em [http://www.youtube.com/watch?v=GDdguL56i\\_Y](http://www.youtube.com/watch?v=GDdguL56i_Y)

<sup>82</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=B8WELnkdWaU>

Em "Caos Organizado" busquei em vários momentos a fluência livre: - lançando os braços no ar para girar, lançando o peso do corpo projetando o quadril e girando a partir deles. Nas aulas de improvisação que tive com Eva, ela percebeu como os movimentos ondulantes dos braços e mãos influenciam em uma percepção orientalista do movimento. Assim, o lançar os braços no fluxo livre, senti-lo pesado e solto contra o ar foi uma maneira de retirar o orientalismo dos movimentos da dança do ventre.

A coreografia oscilou entre a fluência livre para giros e deslocamentos, e a controlada nas ondulações. Tive como referência também os braços utilizados por Randa Kamel, bailarina egípcia que alterou a posição e o uso dos braços na dança do ventre, inserindo giros a partir do braço em fluxo livre, também utilizado em algumas coreografias de Mahmoud Heda<sup>83</sup>, ambos professores com quem já tive aula.

Em março de 2013 na disciplina "Estudos Contemporâneos em Dança I" da professora Mônica Dantas na Graduação de Dança da UFRGS, participei como aluna e colaboradora. No dia 11 de março tivemos uma dinâmica com o convidado Frey Faust, fundador da técnica "Axis Syllabus", sistema de ensino de movimento. Na dinâmica, Faust explicou sua ideia sobre movimento espiral. Ele explicou que as fâscias<sup>84</sup> são invólucros que envolvem os músculos em espirais, tornando o movimento em espiral mais propício ao corpo.

Argumentou, ainda que as danças que isolam certas partes do corpo para movimentar outras, como é a dança do ventre, restringem a respiração e desenvolvem movimentos não anatômicos. Também na aula de Suzi Webber, na aula de Sayonara Pereira, na aula técnica de Eva, os movimentos em espiral são uma constante na técnica contemporânea.

Na dança do ventre existem movimentos em *twist*, as pequenas torções, os movimentos em "S" com o tronco, onde sempre envolvem um isolamento de uma região enquanto a outra se movimenta: se *twist* no quadril, isola-se o movimento da costela, se *twist* no ombro, isola-se o movimento do quadril. No trabalho em espiral

---

<sup>83</sup> Coreógrafo egípcio que esteve a frente da pesquisa folclórica do movimento nacionalista egípcio dos anos 1950.

<sup>84</sup> "É o tecido conjuntivo que envolve tecidos especializados - como o muscular. Reveste e separa os músculos entre si." (MIRANDA, 2001, p. 261)

da dança contemporânea o corpo torce em etapas simultâneas, e esta era outra novidade que eu poderia mesclar aos movimentos da dança do ventre.

Em "Caos Organizado" o trabalho de espiral foi explorado principalmente no final da coreografia. Buscando o fluxo livre, com a ideia de um véu que se movimenta em rajadas de vento, torci meu corpo enroscando os braços sobre meu tronco e desenrolava para o outro em meio a um giro que se lançou em fluxo livre, até que o impulso diminuísse e o corpo terminasse torcido para o outro lado. E segui, enrolando e desenrolando desta espiral, até o cessar da música.

Ao fazer aulas de dança sempre ouvi os professores exigirem que se coloque uma "intenção" no movimento. Compreender o que engendra esta intenção é um conhecimento que bailarinos adquirem empiricamente e que agora, tentarei explicar em palavras.

Segundo Merleau-Ponty:

O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora, ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança. Ora, enfim a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele se construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.203).

Se a significação em dança é mais explicada por meio das teorias da fenomenologia é porque o sentido, além de abstrato, não necessita de referentes externos, ele é perceptível,. Mesmo com a ideia de narrativa de Eva Schul, os movimentos não encerram em si um significado, significado fechado em torno de uma ideia que seja única à todos os espectadores, o sentido do movimento é aberto e concretiza-se a partir da ideia que o espectador constrói. A intencionalidade poderia ser, então, uma "significação visada" que se busca atingir pelo movimento. Dentro da ideia de narrativa de Eva, da mesma forma que desenvolvido em "7 véus", o movimento assume um significado para o bailarino que pode não ser alcançado totalmente pelo espectador, mas ele concentra em si uma vontade de comunicar, vontade de significar, eis aqui, talvez, a intenção. Ainda que bailarino e

coreógrafo trabalhem para produzir um sentido, que pode não ser o mesmo atribuído pelo espectador, a dança é capaz de produzir um sentido e só devido a isso então, segundo Eva Schul, a dança cumpre seu papel artístico.

Na dança do ventre a intencionalidade do movimento está ligada a música, a vontade de corresponder e incorporar os acordes do som. A intenção de comunicação está ligada a introspecção ou entretenimento, quando a bailarina dança para si, procurando pelo movimento em seu corpo que corresponda à música (*taksin*), ou quando ela dança para alegrar o público e divertí-lo.

Na dança contemporânea em geral, a estrutura do drama cede lugar a uma forma de deslocamentos, onde um estado e situação é instituído. Se a dança produz uma relação de sentidos perceptivos no espectador, sua ação é imanente, se dá no momento efêmero de seu acontecimento, se dá no processo de organização das energias em movimento no corpo do intérprete.

Estado, situação, dramaturgia do espaço, do corpo, e do potencial dão origem a uma nova forma de ação: uma ação que poderia ser "física", resultante de um conjunto de forças emanando da cena, agindo sobre o espectador e estimulando sua *atividade receptora*. Um deslocamento *físico* se manifestando tanto no corpo do intérprete quanto na energia da representação. (GUHÉRY, 2004, grifo da autora).

No trabalho de Eva Schul, o movimento em fluxo e a ideia desenvolvida na coreografia desenvolvem um "mundo cultural" construído pelos movimentos dos bailarinos carregados de sentidos figurados, dotados de uma intencionalidade de comunicação.

Na coreografia "Caos Organizado" busquei encontrar a significação através do corpo e da dança, em uma abordagem ligada simplesmente ao movimento. Acredito que criar um sentido para o espectador por meio do movimento, é o caminho para livrar o corpo da bailarina de dança do ventre do estigma de corpo fetiche e tornar-se um corpo que opera o sentido através de sua dança.

### **2.2.2 Carne de sua carne: o corpo no discurso corporal**

Se a ideia dá início ao processo de criação de Eva, se o movimento dá sentido à ideia, vimos os aspectos técnicos destes movimentos, mas como eles engendram sentido? Como eles carregam a ideia no corpo e a tornam verdade para o espectador?

A dança do ventre e a dança contemporânea articulam o sentido de maneira diferente, se Eva Schul busca uma intencionalidade do movimento no corpo que comunica uma ideia, a outra reveste-se de artifícios para sobrepor ao corpo e ao movimento uma espetacularidade que lhe é própria. Espetacularidade esta que faz parte do imaginário sobre a dança do ventre. De que forma estes discursos tomam forma no corpo dos bailarinos é o que analiso brevemente a seguir.

Na dança do ventre é importante uma postura que deixe o corpo da bailarina mais espetacular, mostrando sua segurança e grandiosidade. Por este motivo dança-se com o osso externo projetado para fora. Nas aulas de Eva era comum que ela passasse por mim e me fizesse colocar o osso para dentro, fechando minhas costelas e abrindo os meus ombros. A postura que ela ensina é tão "antianatômica" para mim que não consigo sustentá-la por muitos minutos.

Tenho me esforçado para lembrar, mesmo fora da aula, em colocar o externo para dentro, juntamente com a costela abaixo do peito. Esta postura já retira, de certa forma, o aspecto espetacular do bailarino, deixando-o mais próximo do público, mais coloquial, mais humano. Em seu espetáculo "Tão Longe, tão perto" Viviane Lencina e Renata Dilélis dançam em uma casa feita de véus transparentes para o público. O cotidiano de seu dia, conversas, o comer, trocar de roupa, ler um livro e de um momento à outro estar dançando e em seguida não estar mais, era algo que demonstra bem esta postura: a expressividade não necessita de artifícios, não é espetacular, ela é imanente!

Em "Caos Organizado" tentei manter a postura coloquial, evitando a hiper projeção do osso externo, embora acredite que nos momentos que lançava o braço para cima, não tenha alcançado o objetivo pois a tendência era, ao subir o braço, tentar esticar todo o tronco e, por hábito, projetar o externo demasiado para fora.

A postura coloquial, de um corpo que move-se em fluxo livre que quer, com sua energia passar uma ideia ou conceito, são atributos que percebi no corpo dançante da técnica de Eva Schul. Mas como este movimento projeta-se no espaço,

qual o espaço que ocupa para movimentar-se? Esta é uma questão que também coloca a diferença entre uma matriz técnica e outra em evidência.

Na técnica de Eva Schul, o corpo tem um peso utilizado para gerar um fluxo livre de energia que é lançado pelo corpo através do movimento. Por exemplo, balançamos o braço como um pêndulo solto, de um lado ao outro, lançamos ele para iniciar um giro que adquire velocidade de acordo com o peso que o braço obteve ao girar. Na dança do ventre utilizamos o peso do corpo para projetá-lo quando mudamos a base de apoio do corpo de uma perna à outra, assim podemos criar acentos mais marcados no quadril. A troca de peso inicia sendo lançada, mas em fluxo controlado, e é interrompida com a contração muscular durante a projeção. Nas ondulações, a troca de peso se faz sempre em fluxo contínuo, controlando sua força. De qualquer forma, na dança do ventre o lançamento do peso do corpo se faz de maneira sutil, de modo que o percurso do peso não seja visualizado pelo espectador.

Se pensarmos na kinesfera de Laban, no icosaedro (FERNANDES, 2002) que envolve o bailarino e seu movimento, os movimentos da dança contemporânea de Eva Schul ocupam o icosaedro projetando-se no espaço de forma distal, enquanto a dança do ventre tende a ocupar a parte proximal do centro do corpo:

O alcance normal de nossos membros quando se esticam ao máximo para longe de nosso corpo, sem que se altere a posição, determina os limites naturais do espaço pessoal ou *cnesfera*, no seio da qual nos movimentamos. Esta *cnesfera* se mantém constante em relação ao corpo, mesmo quando nos movemos da posição original, viajando com o corpo no espaço geral. Os braços podem estender-se para longe do corpo ou próximo a ele, ou deslocando-se entre perto e longe. São, por vezes, contidos e perto; em outras ocasiões, estendidos e amplos, envolvendo movimentos de todo o tronco, o que provoca da *cnesfera* um encolhimento e um crescimento respectivos. (LABAN, 1978, p.69).

Desta forma percebi que na dança do ventre a kinesfera, ou *cnesfera* é recolhida. Os movimentos utilizam-se de contrações musculares para realizar seus passos mais conhecidos, como as figuras do oito ou o camelo, por exemplo. Se pensarmos ainda, nas danças egípcias que deram origem à dança do ventre, *awalín*, *ghawazee* e *balady*, principalmente este último, compreenderemos que estas eram danças realizadas entre as pessoas, as *awalín* na sala do harem, as *ghawazee* nas

ruas entre as pessoas, e a *balady* entre seus familiares. Nenhuma delas era uma dança que necessitasse uma projeção para ser visualizada ao longe, pois não eram danças cênicas. Quando estas danças foram combinadas à dança moderna, foi justamente no intuito de ampliar sua kinesfera e conferir-lhe uma maior projeção no espaço e visualização de seus movimentos. Um fator que muito auxilia na visualização dos movimentos é o figurino, que através das franjas amplia os movimentos curtos da dança do ventre.

Na coreografia "Caos Organizado", além do fluxo livre, persegui também a ideia de ampliar os movimentos da dança do ventre. Senti que alguns movimentos eu alcancei este objetivo. No oito horizontal de quadril, ao passar o peso da direita para esquerda, (ou o contrário), deixei o fluxo continuar impulsionando o peso do corpo para a esquerda de forma que o corpo iniciasse um no mesmo sentido. O movimento do oito serviu como um impulso para iniciar o giro pelo quadril e aproveitar o fluxo, o que tornou o movimento de oito muito mais amplo do que se realizado de sua maneira clássica.

Por espetacularidade compreendo a capacidade de tornar o bailarino presente em cena, algo que convida o olhar do espectador. A pergunta aqui é como os bailarinos de Eva Schul alcançam a espetacularidade em cena, e como a bailarina de dança do ventre o faz?

Na dança do ventre, a presença da bailarina está relacionada a um ser místico, com poderes de sedução e exotismo. Ela reproduz arquétipos - Salomé despindo seus véus para seduzir Heródes, haréns, odaliscas e todo o imaginário que carrega consigo esta dança. Além de revestir-se destes arquétipos, do qual a bailarina de dança oriental não consegue fugir (SHAY; SELLERS-YOUNG; 2003), os artifícios que utiliza para "espetacularizar-se" a colocam em outra "dimensão ficcional", ainda que dance próxima do público. A bailarina aproxima-se de um ser que transcende a normalidade tanto por seus movimentos sinuosos e frenéticos, quanto pelo plano ficcional que cria em torno de si.

A dança pós-moderna da Judson Church<sup>85</sup>, segundo José Gil, buscava "Corpos reais, despojados de todos os artifícios (técnicas, guarda-roupas, cenários,

---

<sup>85</sup> Cito a Judson Church para exemplificar características da poética de Eva pois, enquanto em Nova Iorque Eva teve a oportunidade de participar de aulas e conviver com estes importantes artistas da dança pós moderna que influenciaram de forma determinante sua poética.

luzes, etc), que os tornavam corpos idealizados". (GIL, 2001. p. 188). Na dança contemporânea de Eva Schul a espetacularidade também não se dá por meio destes artifícios, mas no movimento, a espetacularidade é imanente ao movimento através do virtuosismo de seus bailarinos, ao lidar com qualidades de movimento tais como fluxo livre, projeção da kinesfera, presença cotidiana e habilidade em vivenciar a ideia da obra no corpo.

Eva preocupa-se que suas obras possibilitem a produção de sentido para o espectador. Para tanto o bailarino deve procurar comunicar-se com o espectador pelo movimento, não por uma intenção dramática artificialmente construída. Nas obras de Eva Schul o sentido "brota" do movimento.

Se por um lado a dança do ventre tem buscado uma transcendência pela espetacularidade da presença da bailarina em cena, a dança contemporânea de Eva Schul tem se tornado cada vez menos espetacular e busca desenvolver movimentos cada vez mais coloquiais. Conforme ela afirma em entrevista à Kátia dos Santos:

(...) quanto mais evolui este trabalho de corpo que eu faço, mais ele se aproxima do público, então mais eu necessito de proximidade com a plateia. Essa magia do palco italiano, do distanciamento é uma coisa que só prejudica minha obra.... meu trabalho é cada vez menos espetacular, cada vez mais essencial, mais primordial e mais próximo desta linguagem coloquial que eu quero com o público. (SCHUL apud SANTOS, 2004)

Se nos anos 80 a bailarina libanesa Huayda entrou no palco de seu show vestida com luzes piscantes, Fifi Abdo, egípcia, entrou descendo de um balão. A utilização de véus na entrada da bailarina, entre outros artifícios, é um modo de fazer-se espetacular em cena, um modo de transcender a presença cotidiana. Já a dança contemporânea de Eva Schul busca uma proximidade com o público, tanto no espaço que utiliza para apresentar-se quanto nos movimentos e figurinos que utiliza.

Imanência, qualidade de ser imanente, inseparável do sujeito<sup>86</sup>, diz respeito ao corpo, a um significado que emana do movimento e que só existe devido a sua materialidade livre no espaço-tempo que domina:

---

<sup>86</sup> Dicionário Priberam

(...) muitas das temáticas que tratam da passagem para o dançarino de sua prática cotidiana, ao momento da representação - como fases de pesquisa e criação -, vão ao encontro, singularmente, das preocupações relativas à emergência, ao indeterminismo, à experiência do momento...breve, à imanência mais do que a transcendência.(GUHÉRY, 2004)

Uma vez que na dança contemporânea de Eva a espetacularidade esteja no movimento, o corpo precede a música e precede a interpretação cênica, por isso a vejo como imanente.

A imanência foi outro atributo que busquei desenvolver em "Caos Organizado". Porém, se por um lado busquei desenvolver o fluxo do movimento para alcançá-la, acredito que não tenha acontecido a comunicação com o público de que fala Eva, porque não desenvolvi uma ideia que pudesse ser comunicada ao espectador com a mesma intensidade que fiz em "7 véus".

### 2.3 EVA E A MAÇÃ: INTERPRETANDO O DISCURSO

A dança contemporânea, em geral, busca a abstração do sentido como padrão interpretativo dos bailarinos. Esta sempre foi minha ressalva quanto a este estilo, até conhecer os trabalhos de Eva. Enquanto outros coreógrafos utilizam-se de um padrão interpretativo mais "dramático" (Pina Baush), e outros eu diria "digital" (Cunningham), Eva Schul busca uma interpretação "verdadeira", ainda que abstrata. Para ela, a expressão deve partir do movimento.

Ao longo do ano de 2013 conheci mais alguns trabalhos de Eva Schul e vi que existem danças que contam histórias, conflitos, ações. Em "Vestido como parece" o drama de uma mulher que sofre a violência do companheiro é contada pelo corpo que agride e o que sofre a agressão. O corpo se encolhe, a respiração é alterada, murmúrios e expressão de dor e angústia são ouvidos pelo público.

Nos trabalhos de improvisação que realizamos em aula, Eva sempre nos estimulava a "convencê-la" do que estávamos fazendo. Não se trata de mímese, nem de um discurso "caricato", mas de ações e movimentos que transpõe a emoção do que se crê estar vivendo para o outro. Assim, a interpretação do bailarino não

necessita ter uma dramaticidade muito literal, ela é vivida pelo movimento e seu discurso, o que confere "verdade" à ideia que a coreografia quer comunicar.

Para Sophie Guhéry (2004) "interessa a "verdade" de uma presença, como também agrada interrogar o simulacro desta verdade [...], digamos ainda que frequentemente nos concentramos em fazer brotar do corpo do intérprete várias imagens e sentidos escondidos. O sentido não é levado do exterior, ele surge do interior". Eva Schul utilizou em aula esta mesma palavra para dizer que o bailarino deveria dançar com "verdade" para ser realmente um artista. Para ela, a verdade significa fazer consciente, de seu corpo, de seu movimento, do agora que o cerca e da energia propulsora em seu corpo.

As músicas de Um Kulthum (1904-1975), famosa cantora egípcia que ovacionava o nacionalismo e o tradicionalismo oriental frente a incursão da cultura ocidental no Egito (SALGUEIRO, 2012), devem provocar uma emoção saudosista que as vezes pode chegar às lágrimas em bailarinas egípcias. As brincadeiras com o público, ensaiando o olhar para partes de seu corpo, convidado-o ao olhar também evocam uma preocupação com a construção dramática para além do movimento. A bailarina oriental, ao tornar-se música, interpreta seu estado de espírito, sua intenção emocional. Sua interpretação "brota" da música, não do movimento.

Em "Caos Organizado" a interpretação que busquei foi a de negação: negar a comunicação, negar o fetiche, negar a sedução, negar a mulher submissa, negar a mulher objeto. A interpretação distante que busquei foi consequência da incerteza que eu estava vivendo em relação aos estereótipos da dança do ventre e de sua feminilidade ambivalente.

### **2.3.1 De uma costela de Adão: o feminino no discurso**

Antony Shay e Barbara Sellers-Young descrevem o movimento feminista nos anos 1960 nos EUA e sua ligação com a dança do ventre. Falam da inspiração destas mulheres por textos de Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Kate Millett entre outras que mudavam o conceito de mulheres donas de casa, boas esposas e boas filhas. Estas autoras propunham, segundo eles, "uma imagem das mulheres

possuindo uma força, um poder intelectual capaz de enfrentar as questões sociais e políticas da época."<sup>87</sup> (SHAY; SELLERS-YOUNG; 2005, p.14)

Esta imagem era sustentada por estudos científicos que afirmavam que a maioria das diferenças supostas entre homens e mulheres não eram resultado da biologia e sim da cultura, ao contrário do que se pensava até o momento. Eles contam que a maioria das mulheres que se envolveram no movimento feminista, diziam-se descontentes com a vida de suas mães e pretendiam mudar instituições sociais que afastavam a possibilidade das mulheres tornarem-se indivíduos atualizados. A parte mais importante de sua luta ideológica era o desejo de "[...] expandir o controle de seus corpos e sua expressão sexual, de sua reprodução de ter o direito a métodos contraceptivos e ao aborto [...]".(SHAY; SELLERS-YOUNG; 2005, p.14)

Nesse importante estudo, os autores descrevem a jornada de Daniella Gioseffi, bailarina de dança do ventre e autora do livro "Earth Dancing"<sup>88</sup> que liga a dança do ventre a ideia de liberdade e de poder feminino. Ela fez várias conferências nas Universidades dos Estados Unidos defendendo que a função da mulher na dança, era tornar-se um ser ativo e não um objeto sexual passivo: "Ela incentivou as mulheres a relocarem seus conceitos internalizados Vitorianos da década de 50 de restrita expressão física com uma atitude mais liberada de autoaceitação sexual, exemplificado nos livres movimentos da pelve na dança do ventre."<sup>89</sup> (SHAY;SELLERS-YOUNG; 2005, p.15)

Assim foi para mim a dança do ventre: uma busca pessoal por liberdade de expressão, o direito à feminilidade. Eu não conseguia ver a dança do ventre de outra forma que não esta: o direito a mulher a portar seu corpo de forma lúdica, a ver no corpo da mulher uma arte a partir de sua feminilidade, que a sensualidade da mulher pode ser mais do que apelativa e sedutora. Que a dança pode ser alegria e beleza além da passividade de um corpo objeto de fetiches.

---

<sup>87</sup> tradução nossa do original: " *an image of woman as possessing a strong, powerful intellect capable of tackling the social and political issues of the era* "

<sup>88</sup> GIOSEFFI, Daniela. *Earth Dancing, Mother Nature's Odest Rite*. Stackpole Books, 1980.

<sup>89</sup> Tradução nossa do original: "*She encouraged women to replace their internalized Victorian/1950s conception of restricted physical expression with more liberating attitude of sexual self-acceptance exemplified in free movement of the pelvis in belly dance.*"

Depois que terminei a coreografia "7 véus" e pensei, juntei as peças do orientalismo, a forma com que o Ocidente vê o Oriente e pensei na forma com que certas ideias preconcebidas veem a dança do ventre. Compreendi a insegurança de minha família quando a dança tornou-se algo mais sério para mim e os shows em restaurante tornaram-se rotina, entendi que eu poderia estar sustentando o estereótipo da mulher bonita que dança para seduzir e agradar ao público, compreendi que estava reafirmando as "leis morais" de minha família, contra as quais eu sempre me recusei a empreender, de que a mulher deve estar sempre bela e bem humorada a esperar o seu marido que retorna ao lar, como a bailarina que assim dança para alegrar os homens.

Em reunião com a professora Silvia Balesteri, atriz, psicóloga e professora do PPGAC-UFRGS, ela me aconselhou que eu desse voz ao que mais temo, como ao medo que tive em revelar neste trabalho que nunca tinha ido ao Oriente: - ela me assegurou que era minha maior força! Ali compreendi que meu Oriente é imagético justamente por eu não conhecer o Oriente, e que isto tem um grande valor, por ser este um trabalho artístico acadêmico, não um estudo étnico. Depois desta crise, compreendi que a questão de gênero também deve receber força em meu trabalho, pois acredito que *o que é caro para um artista é o que torna seu trabalho político*, com ideias e valores substanciais, um trabalho conceitual mais do que entretenimento.

Esta crise me afetou de forma muito intensa. Eu não conseguia mais dançar e evitei ao máximo, enviando substitutas para algumas apresentações, pois sentia que estava ferindo meus princípios. Eu pensei em parar de dançar, em parar de dar aulas. Perceber que estava reafirmando um estigma de passividade da mulher foi algo muito intenso e que afetou minha pesquisa com a mesma proporção.

Esta crise marcou muito a concepção e a interpretação que dei à coreografia "Caos Organizado". Mais do que dar voz à descrição de como os instrumentos me suscitavam movimentos segundo à segundo na música, como fiz na qualificação, pensei em *dar voz* à esta crise, para dividir neste estudo o que minha orientadora chama de "honestidade científica", a verdade sobre o estudo, seja ela fácil ou não.

Em "Caos organizado" tentei retirar da dança do ventre seus artifícios: as pedrarias brilhantes, os véus, a atitude voluptuosa... a feminilidade tornou-se

ausência. Não houve comunicação com o público, não houve um olhar que convidasse o espectador, nem o sorriso da odalisca subserviente.

Em "Fenomenologia da Percepção" Merleau-Ponty (1999) contesta Freud explicando que o corpo não é ambíguo, não se pode separar a sexualidade do corpo. Porém, ele vê ambiguidade enquanto "pudor e despudor", enquanto o corpo que se exhibe pode ser tanto objeto como o senhor do escravo que o deseja:

Comumente o homem não mostra seu corpo e, quando o faz, é ora com temor, ora com intenção de fascinar. Parece-lhe que o olhar estranho que percorre seu corpo rouba-o de si mesmo ou que, ao contrário, a exposição de seu corpo vai entregar-lhe o outro sem defesa, e agora é o outro que será reduzido a escravidão. Portanto, o pudor e o despudor têm lugar em uma dialética do eu e do outro que é a do senhor e do escravo: enquanto tenho um corpo, sob o olhar do outro posso ser reduzido a objeto e não contar mais para ele como pessoa, ou então, ao contrário, posso tornar-me seu senhor e por minha vez olhá-lo, mas esse domínio é um impasse, já que, no momento em que meu valor é reconhecido pelo desejo do outro, o outro não é mais a pessoa por quem eu desejava ser reconhecido, ele é um ser fascinado, sem liberdade, e que a esse título não conta mais para mim. Dizer que tenho um corpo é então uma maneira de dizer que posso ser visto como objeto e que procuro ser visto como sujeito, que o outro pode ser ou meu senhor ou meu escravo, de forma que o pudor ou despudor exprimem a dialética da pluralidade das consciências e que eles têm sim uma significação metafísica. (MERLEAU-PONTY, 1999. p. 231)

Segundo Merleau-Ponty, a sexualidade é inerente ao homem e a ambiguidade de um corpo que está à mostra gera uma ambivalência de sentidos perceptivos. Relacionando esta proposição do pudor e despudor do corpo a partir da visão fenomenológica de Merleau-Ponty, acredito que a subserviência da "odalisca", pode não estar no fato de ela mostrar seu corpo ou despertar o fascínio, já que, segundo Merleau-Ponty, *isto é algo inerente a todo o corpo que se expõe ao olhar do outro*, em qualquer outra dança, portanto. A subserviência pode estar no estereótipo, no olhar que vê, no exotismo, no fetiche: - a submissão de uma cultura explorada e inferior, pronta para servir e dispor. O olhar do orientalismo imperialista, no sentido da análise de Edward Said, teria perdurado sobre a dança do ventre condenando-a ao exotismo e a disponibilidade feminina de sua teoria. Minha hipótese sobre este assunto é que este estigma permanece até hoje em Porto Alegre, cidade que iniciou suas atividades de dança do ventre nos anos 1990

(SOARES, 2012), mais de 20 anos depois de cidades como São Paulo, onde a imigração Libanesa é a mais numerosa do Brasil (TRUZZI, 2009).

### **2.3.2 E serão ambos uma carne: a beleza no discurso**

Compreendendo alguns dos princípios que compõem a poética de Eva Schul, entendo que ela não visa o entretenimento, como ela diz "a dança contemporânea é uma arte que busca questionar" (informação verbal)<sup>90</sup>, desta forma, ela não tem o compromisso com a beleza clássica da mesma forma que tem a dança do ventre. No curso intensivo de técnica e improvisação que participei em 2013, Eva explicou que a dança contemporânea não é uma arte que tem a função de ser bela, sua função é a de questionar. Assim, a visão clássica de beleza não se aplica a dança contemporânea porque a dança pode ser muito mais interessante, segundo Eva, quando é grotesca, chocante ou instigante. Ela nos alerta para que tenhamos cuidado com a preocupação dada à plasticidade nas experimentações:

Tudo o que a gente faz porque é divertido, e gostoso, não é bonito. Não é bonito não no sentido clássico de beleza, é bonito no sentido de transmitir alguma sensação, emoção, ideia, o que quiser, mas a coisa é este diálogo. O espectador está ali para conversar com vocês, para ouvir e poder devolver alguma coisa... (SCHUL, informação verbal)<sup>91</sup>

Souza (2009, p.127), esclarece-nos que também a dança moderna "não era apresentada como simples diversão e sim como manifestação reflexiva do intelecto, através do qual se pretende aumentar o nível da experiência e da comunicação do intérprete ou da plateia."

A dança do ventre busca sempre a plasticidade, formas bonitas enfatizando as curvas femininas e sua sensualidade, no sentido clássico de beleza. A dança do ventre tem a função de ser bela e de encantar a plateia, seu compromisso não é

---

<sup>90</sup> Em curso de Composição Coreográfica por improvisação ministrado por Eva Schul em janeiro de 2013 na Usina do Gasômetro.

<sup>91</sup> SOARES, Andréa C.M. Diário de Campo. Material não publicado. 2013

questionar valores, já que sustenta os mesmos estereótipos, como falado anteriormente.



**Figura 14- Samya Gamal**

Samya Gamal<sup>92</sup> (1924-1994) imortalizou a dança do ventre de Badia Masabni. Ela foi uma de suas principais bailarinas no Cassino Ópera, o que iniciou sua carreira de bailarina internacional após uma curta fase no cinema enquanto bailarina, atriz e cantora nos filmes musicais egípcios. Seu sorriso, seu corpo esguio e uma cintura que emoldurava lindos movimentos ondulatórios, conquistaram os Estados Unidos e de lá todo o Ocidente, participando como atriz e bailarina em filmes como "*Ali Baba and forty robbers*" do diretor Jacques Becker - França, 1954. Diferente de Taheya, sua precursora, Samya Gamal dedicara-se mais à dança, participando de festivais internacionais e grandes eventos, foi a bailarina preferida do rei Faruk no Egito e consolidou a visão ocidental acerca da dança do ventre a partir dos anos 50.

Samya ilustra a visão de beleza clássica que compõe o cenário ideológico consolidado da dança do ventre no Ocidente: uma mulher bonita e sensual, vestida

---

<sup>92</sup> Samya foi importante em minha formação como uma referência de estudo por meio de fitas de vídeo VHS entre 1995 até a primeira montagem do espetáculo *Awalin - As estrelas do cinema egípcio* em 2004.

com véus e pedrarias, movimentando-se de forma sinuosa e alegre, entretendo o público com seu sorriso.

Neste estudo estou considerando beleza clássica o cuidado com a simetria em formações no estilo do balé romântico, da proporcionalidade e da busca por uma visão agradável da dança e da bailarina, construindo, compondo harmoniosamente tanto a aparência quanto as formações de figuras coreográficas. O belo na dança contemporânea de Eva parece desenvolver uma outra categoria estética:

A gente sempre tentar ler as coisas a partir do conceito helênico de beleza que não é a questão da arte, a questão da arte é muito mais profunda do que aquela da beleza greco-romana.[...] As vezes é muito mais interessante quando é grotesco, porque nos choca ou porque nos instiga [...] A plasticidade é algo bom é lindo mas não pode ficar só nisso [...]a gente vai vendo formas que se transformam, mas acaba ali o prazer e você não leva nada consigo. Eu acho que hoje é muito importante entender que a questão da arte é fazer sair daqui com algum questionamento, não só prazer, como qualquer espetáculo. (SCHUL, informação verbal)<sup>93</sup>

A dança contemporânea de Eva pode alcançar a beleza por meio de um despojamento, o que apesar de não enquadrar-se em padrões de medidas e modelos institucionalizados, é bela ainda assim por meio de sua espontaneidade, por meio de sua verdade (SOARES, 2013). Para Eva Schul a verdade é a forma com que o bailarino se entrega ao movimento, consciente de seu corpo, do espaço e tempo que o cerca, sem construções de sentidos fora de seu movimento, ainda que atento a ideia, não faz uso da mímica para comunicá-la, e sim de vivenciar a ilusão que o liga à esta ideia.

Este despojamento por vezes, pode aproximar-se de certos ideais da beleza clássica, mas não intencionalmente, se isto acontece é porque o discurso corporal assim o exigiu. Já a dança do ventre busca intencionalmente os padrões de beleza adaptados à cultura de cada lugar. No Egito o figurino que conhecemos como tradicional no Brasil está em desuso, sendo mais comum, vestidos e minissaias. As bailarinas turcas são extremamente magras, enquanto no Egito, as mulheres tem corpos mais largos, por exemplo.

---

<sup>93</sup> Em curso intensivo de Composição por Improvisação ministrado por Eva Schul em janeiro de 2013 na Usina do Gasômetro.

É válido lembrar que a dança do ventre clássica é proveniente do *Raks Sharki* que por sua vez teve origem na poética de Badia Masabni, cujo objetivo era tornar a dança, até então étnica e popular (enquanto praticada por *Ghawazee*, *Awalin* ou *Balady*), em uma dança espetacular.

Na dança do ventre, aprendi que uma bailarina deve sempre movimentar-se elegantemente. As pernas jamais devem estar abertas, sempre cruzadas, semicruzadas ou fechadas. A esta altura eu já achava que as "poses" e preocupações com as formas harmônicas da dança do ventre lembravam a moral da "boa moça" e eu queria negar tudo isso. Por isso na coreografia "Caos Organizado" tentei mudar a posição de realização dos movimentos buscando outras posturas para o oito vertical<sup>94</sup>. Elevei o quadril e realizei os movimentos em oito maia, porém o executei com o quadril elevado, apoiada nas mãos e nos pés como uma "mesa", e com as pernas alinhadas ao quadril, não "escancaradas", mas nem fechadas nem cruzadas. Eu busquei realizar o que Eva Schul nos ensina em sua oficina de improvisação: mudar o ângulo, dinâmica ou tempo de um dado movimento.

#### 2.4 COMEREIS TODAS AS ÁRVORES DO ÉDEN MENOS A DO CONHECIMENTO: HIBRIDAÇÃO RESTRITA

Se em "Caos Organizado" a composição assemelha-se a um *taksin* e a uma criação de solfejo corporal como estou habituada a fazer, entendo que não realizei uma hibridação como vinha buscando e sim uma "hibridação restrita" (CANCLINI, 2011). Na hibridação restrita, somente o compatível é hibridado, ou seja, a composição iniciando pela música e buscando o ritmo e a energia da música para criar a movimentação.

[...] os processos que chamaremos de hibridação restrita obrigam-nos a ser cuidadosos com generalizações. A fluidez das comunicações facilita-nos apropriarmos de elementos de muitas culturas, mas isto não implica que aceitemos indiscriminadamente; como dizia Gustavo Lins Ribeiro, referindo-se à fascinação branca

<sup>94</sup> No oito vertical de quadril não há torção como no oito horizontal. O deslocamento da crista ilíaca é realizado em direção à costela em diagonal, de um lado para o outro, no sentido para dentro (chama-se egípcio), no sentido para fora (chama-se maia).

pelo afro-americano, alguns pensam: "incorporo sua música, mas que não se case com minha filha". [...] É necessário registrar aquilo que, nos entrecruzamentos, permanece diferente. (CANCLINI, 2011. p. XXXIII)

Mesmo que os movimentos que desenvolvi tenham recebido um fluxo diferente, uma interpretação diferente da usual, vejo mais uma justaposição de princípios de um estilo e outro, mais do que a hibridação. Para que a hibridação se desse de forma efetiva, precisaria mais do que contaminar os movimentos com outro fluxo, desta forma entendo que, ainda que a dança dos "7 véus" tenha sido reconhecida entre minhas colegas de dança do ventre como dança do ventre havia mais elementos da poética de Eva Schul nela do que em "Caos Organizado": - por partir de uma ideia que concebeu "verdade" à interpretação, porque o fluxo esteve presente no trabalho com véus e no movimento de chão, e até mesmo porque em alguns momentos de "sofrimento" da personagem, não me preocupei que a figura ficasse em desalinho, quando ao final, caio no chão com os cabelos cobrindo o rosto, como uma *hibridação tolerada*, termo que proponho para explicar, a partir das ideias de Canclini, uma incorporação de alguns elementos estilísticos da dança contemporânea de Eva Schul mas que não subverteu a estrutura da dança do ventre de forma a torná-la outra coisa que não dança do ventre.

Para Canclini (2011, p.XIX), a hibridação "funde estruturas ou práticas discretas para gerar novas estruturas e [ou] práticas." Sendo assim, a mescla entre a dança do ventre clássica e a dança contemporânea de Eva Schul deve criar *um outro* produto cultural, não estabilizado, que não é nem dança do ventre com elementos contemporâneos, como fora os "7 véus", nem dança contemporânea com corporeidade de dança do ventre, como fora "Caos Organizado", ela deve ser um produto novo, algo que não se pode nomear e que requer uma hibridação ainda mais profunda, uma hibridação que acontece na carne...não seria suficiente apenas "saborear" os princípios filosóficos e estéticos de Eva Schul, era preciso "devorar".



### 3 A CARNE DE EVA EM MIM: ANTROPOFAGIA

#### 3.1 DEVORANDO EVA SCHUL

Como a dança do ventre pode ser matriz de movimento para uma composição contemporânea em dança a partir da poética de Eva Schul? *Como?* No capítulo anterior busquei descrever o processo de encontro com a poética de Eva Schul e da dança contemporânea, tão exógena para mim que às vezes me pareceu intransponível, outras, descobri-la foi uma abertura de consciência, uma maturação e uma vibração. *Vibração...* Porque nas obras anteriores a hibridação não fora alcançada totalmente? Será que faltou algo? *Onde?*

Foi então que me dei conta, que tudo estava no lugar certo. Em um estudo que, antes mesmo de compreender-se, já havia iniciado seu processo pela prática, o *como* e o *onde* tem como resposta um só lugar: *o corpo!*

E tudo ligou-se ainda mais: minha surpresa com o encontro de uma outra forma de improvisar, a maturação de enfrentar as primeiras dificuldades e aprender com elas, e então, só então, tendo na memória o espetáculo “Dar Carne”, participar das aulas de Eva e sentir que ali eu poderia saciar minha voracidade por algo novo e exógeno. Era necessário uma vacina: a vacina antropofágica! Por que “O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo” (ANDRADE, 1928). Não bastava compreender a poética de Eva, eu precisava devorá-la, saciar minha fome com sua “carne”.

Pois, foi isso que estava acontecendo, desde setembro de 2012 ao retornar para as aulas de Eva, descobrir o fluxo livre de movimento e querer fazer e fazer o movimento....*vibrar* ao experimentar o fluxo livre no corpo. Por que, segundo Suely Rolnik, era preciso desejar o outro sem medo e ao consumi-lo entrar em

[...]um certo estado do corpo, em que suas cordas nervosas vibram a música dos universos conectados pelo desejo; uma certa sintonia com as modulações afetivas provocadas por esta vibração; uma tolerância à pressão que tais afetos inusitados exercem sobre a subjetividade para que esta os encarne, recriando-se, tornando-se outra. (1999, p.8)

E se “a alegria é a prova dos nove” (ANDRADE, 1928) o prazer em saciar o que se deseja não seria a “alegria” antropofágica? Pode parecer malvadeza, crueldade... porque ligar este encontro, que se iniciou tão poético como o encontro entre o véu e o vento<sup>95</sup>, com o canibalismo? Antropofagia: do grego *anthropos*, "homem" e *phagein*, "comer", um movimento cultural brasileiro de muita importância, tem uma certa crueldade poética. O movimento faz referência ao Brasil indígena que na época da colonização surpreendeu os Jesuítas com o costume dos índios Tupi de devorar os bravos guerreiros inimigos. A partir do consumo de sua carne os índios acreditavam que encarnariam sua força e bravura, sendo os canibais considerados nobres por sua proeza. O movimento Antropofágico assumia a mestiçagem brasileira como potência e reafirmava sua singularidade: “contra a cópia, pela *invenção* e a *surpresa*. Uma nova perspectiva.” (ANDRADE, 1924, grifo do autor).

Não seria esta “não cópia” uma de minhas primeiras preocupações, tentando de alguma maneira encontrar um estudo que explanasse sobre a potência da dança do ventre enquanto matriz de movimento e não enquanto uma cultura a ser preservada e sempre copiada e copiada. Pois como o Manifesto Antropofágico, espero para este trabalho estar “Contra a memória fonte do costume.” (ANDRADE, 1928) e a favor da “experiência pessoal renovada” (ANDRADE, 1928), não seria esta a experiência deste memorial?

Outro entendimento sobre o qual apoia-se este trabalho é proveniente da visão pós-colonialista dos “World Studys” segundo o qual todas as danças são potentes artisticamente (FOSTER, 2009) tal qual a antropofagia que vê todo o material cultural como potente para ser ingerido, para isso, basta que ele siga a ética antropofágica. Sim, também a antropofagia tem ética! Como propõe Suely Rolnik, a “alta antropofagia”

[...]nos permite suportar melhor a falta de sentido que acontece quando misturas de mundo em nosso corpo nos impõem mudanças de linguagem; improvisar mais facilmente linguagens incomuns para expressar tais mudanças; e, sobretudo, usar nesta criação o que tivermos a mão, desde que favoreça a expansão da vida individual e coletiva. (ROLNYK, 1999, p.14)

---

<sup>95</sup> O véu e o vento: um encontro poético entre a dança do ventre clássica e a dança contemporânea de Eva Schul foi o título utilizado na qualificação deste trabalho.

Para Rolnyk, apoiada nos ideais identitários do Movimento Antropofágico, o que move o ato cultural antropofágico é o desejo pelo outro, pelo exógeno, mas é preciso que esta mistura não se converta em uma aculturação, ou seja, que não fortaleça a cultura do outro mais do que a sua própria. Este ideal que o movimento antropofágico sempre alcançou, pois mesmo bebendo de fontes europeias para se recriar, isto só a fortalecia enquanto cultura brasileira que reafirmava sua brasilidade, vide o movimento da “Tropicália”! E, reafirmo: O fato de buscar na dança contemporânea as premissas para a composição de uma coreografia contemporânea com movimentos da dança do ventre não tem o intuito de negar seu valor estético enquanto estilo, pelo contrário, busco reforçar seu potencial criativo enquanto linguagem corporal, e contribuir para a reflexão sobre o quanto os movimentos da dança do ventre podem servir de matriz para uma composição contemporânea. Eis a ética antropofágica!

Da mesma forma que primeiro pensei em utilizar-me de um mestre coreógrafo como Merce Cunningham<sup>96</sup> (1919 - 2009) para mesclar sua poética à dança do ventre e alegrei-me em perceber que poderia ter muito mais com Eva Schul, alegrei-me quando percebi que o estudo encaminhava-se para a antropofagia na dança, como propõe Mônica Dantas. Em seu estudo Dantas entende como corpo antropofágico os corpos dançantes que “ingerem, digerem e incorporam seletivamente uma variedade de experiências para se reorganizarem e engendrarem novas criações.”(DANTAS, 2011, p. 17)

A antropofagia me pareceu muito próxima a tudo que vinha estudando, e uma forma de hibridação que é compatível à dança por sua ligação com a “carne” como metáfora do corpo. Desta forma, não seria na coreografia que a hibridação deveria acontecer, e sim no corpo que dança. A vacina antropofágica se fez e o corpo dançante tornou-se antropofágico.

Eva Schul ensinou-me sua poética, treinou-me em sua técnica e dividiu comigo sua sabedoria. Comi-a. Para sorver seus ensinamentos exógenos à minha matriz de movimento que necessitava contaminar-se mais profundamente, até que a mistura se desse no corpo, o repositório cultural do homem. Caso contrário só o que

---

<sup>96</sup> A primeira versão deste projeto elaborado no primeiro semestre de 2012 previa a hibridação com a poética de Merce Cunningham, famoso coreógrafo contemporâneo americano.

haveria seria uma justaposição de ideias, nada além de uma hibridação restrita, ou até uma hibridação tolerada, superficiais, uma vez que

[...] todas essas misturas são ilusórias na medida em que o corpo do bailarino não for tocado. Como se sabe, não basta articular um gesto emprestado da dança indiana ou da dança barroca, ou combinar uma corporeidade neoclássica com as desestabilizações *à la* Limón (como por exemplo, no trabalho de Forsythe), para que um discurso coreográfico se torne mestiço. Sabemos que este último não se limita apenas à enunciação formal de um “vocabulário” gestual, mas inclui uma filosofia de corpo, um trabalho sobre o tônus corporal, etc. É todo o dispositivo qualitativo do bailarino, tudo o que o constitui em sua relação com o mundo que deveria, na verdade, ser objeto de mutações e de misturas. (LOUPPE, 2000, p.28)

E para ter certeza que eu estava no caminho certo, a natureza mostrou-me uma hibridação real dentro de minha própria casa e confirmou a potência da mistura de um corpo híbrido!



Figura 15: Hibisco de minha casa 19 de novembro de 2013

### 3.1.1 Saciando a fome da técnica de Eva

No primeiro semestre de 2013, a partir do curso intensivo que fiz em janeiro, decidi que faria todas as aulas de Eva Schul que pudesse. Fui uma aluna aplicadíssima, participando das aulas de março à julho das 18h às 20h30 terças e

quintas assistindo à aulas de técnica nível básico e nível intermediário ou, eventualmente, no mínimo a aula de nível intermediário das 12h30 às 14h. Porém, ainda não me sentia saciada e então organizei uma pequena turma de alunas para Eva em minha escola na Sociedade Libanesa, onde tínhamos aula técnica nível básico quartas-feiras das 17h às 18h e de composição por improvisação das 18h às 19h no período de abril à julho de 2013.

Após a apresentação da coreografia “Caos Organizado” na disciplina ministrada por minha orientadora, ficou claro para nós que a música havia sido um fator limitante na composição e ela passou a insistir que eu fizesse uma coreografia sem música.

Sem música? Impossível! Não toco mais no assunto, quem sabe ela esquece e tem outra ideia...mas ela não esquecia...pensei em jogar sementinhas no chão e dançar os barulhinhos e disse minha amiga e parceira de longa data Roberta Malheiros: “você está querendo obedecer o som de novo, esqueça!”. Eva, que estava ministrando aula para nós no Harem sorriu maliciosa, concordando. Foi ali que me rendi.

Como se começa uma coreografia sem a música? Eu que sempre comecei com a música, salvo os “7 véus”. Eva conversou comigo sobre sua forma de coreografar. Me disse que quando ela coreografa primeiro pensa no que ela quer dizer. Me deu o exemplo da coreografia que está compondo, onde uma mulher vendada dança com um homem que é agressivo com ela e então ela reluta em continuar a dança e tira a venda, o abandonando a partir deste momento e é ele então que fica vendado (informação verbal<sup>97</sup>). Disse-me que a música não é importante (*como assim, pensei??*) senão eu estarei só dançando por dançar, como qualquer pessoa o faz em uma boate, dançando para se divertir. Falou mais! Me disse que modernizar ou hibridar a dança do ventre é introduzir um conceito e por isso primeiro eu deveria pensar no que quero falar: se é da questão do feminino, se é comicidade, drama, enfim. E por fim me disse que assim como eu estava pensando e estudando para escrever o trabalho, eu deveria fazer o mesmo para conceber a coreografia.

---

<sup>97</sup> Proferida dia 12 de abril de 2013 na Usina do Gasômetro. Aqui o primeiro indício de narrativa na poética de Eva, mas se Lehman e Guhéry afirmavam que a dança contemporânea não formula narrativa, quem sou para dizer o contrário. Por isso foi preciso ver esta mesma obra em processo de composição para acreditar que eu poderia afirmar tal coisa, e também confirmar com Eva Schul.

Nossa! Ela disse tudo! Estava pronta a questão! Agora era só fazer! Só... Bem, o fato é que depois de falar com Eva compreendi que se houver uma questão que a dança desenvolva, ela deve ser mais do que movimentos soltos no espaço, ela deve ser dançada com verdade. Desta forma a dança do ventre poderia deixar de servir somente para entretenimento e a mulher que a dança deixaria de ser somente um bonito objeto sensual e exótico. A dança teria um conceito, uma ideia. Mas o que eu quero dizer? E como dizer dançando? E como dizer dançando e hibridando?

E então de novo eu fiz como tudo começou neste trabalho, na dúvida, eu sigo dançando. Observava, fazendo, as aulas de Eva e pensava em como hibridar tudo aquilo. O fato é que as aulas de Eva Schul são outra particularidade de sua poética:

Um aspecto importante da poética, [de] Eva Schul refere-se, justamente às aulas de dança ministradas por ela. Desde o início da sua trajetória, os trabalhos como professora e como coreógrafa são complementares e as suas aulas são uma importante referência durante os processos de criação coreográfica, pois tornam-se parte do repertório técnico dos bailarinos, estabelecendo um terreno em comum para as improvisações e composições de movimento realizadas pelos intérpretes. (DANTAS, 2012, p. 13)

A partir das leituras que realizei sobre a dança contemporânea, assistindo a apresentações de coreógrafos que criam mas não treinam seus bailarinos em sua poética, percebi que as aulas de Eva potencializam a corporeidade do bailarino sem que ele torne-se automatizado em sua linguagem, a ponto de não saber se expressar fora dos exercícios que pratica. Isto pode parecer uma contradição, já que suas aulas são compostas por uma sequência de exercícios iguais, uma composição para o nível básico e outra para o intermediário. Porém a própria Eva em 2004 já havia declarado em entrevista que...

[...] o fato de ter sempre alimentado essa participação dos bailarinos fez com que eles aprendessem a ser criadores. Fez com que eles aprendessem que criar não é repetir aquilo que eles conhecem.[...] Faz muita diferença que cada um desses coreógrafos [seus alunos] esteja caminhando com suas próprias pernas em busca de algo

muito mais inovador do que aquilo que aprendeu comigo. (SCHUL apud Santos 2004)

Eva precisa que seus bailarinos tenham habilidade para passar o discurso corporal a partir de movimentos dotados do fluxo livre, e para isso a compreensão de sua estética precisa partir de uma compreensão corporal. Explicando como uma datilógrafa sabe o local onde se encontra determinada tecla, Merleau-Ponty (1999, p.199) explica: “Se o hábito não é nem um conhecimento nem um automatismo, o que é então? Trata-se de um saber que está nas mãos [da datilógrafa], que só se entrega ao esforço corporal e que não se pode traduzir por uma designação objetiva”. Sobre o hábito, completa:

Mas justamente o fenômeno do hábito convida-nos a remanejar nossa noção do “compreender” e nossa noção de corpo. Compreender é experimentar o acordo entre aquilo que visamos e aquilo que é dado, entre a intenção e a efetuação - e o corpo é nosso ancoradouro em um mundo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 200)

Entendo assim que a aula técnica de Eva Schul visa desenvolver a compreensão dos bailarinos e criar habilidades para uma maior flexibilidade da coluna, desenvolvimento do fluxo livre em movimentos de rotação do tronco, dos braços, de rolar o corpo, soltura e compreensão do peso do corpo, movimentos em espiral, etc. Os movimentos, porém, não apresentam uma sequência que tenha um propósito coreográfico, são realizados com música mas não a seguem como em uma composição, apenas para delimitar seu tempo de realização e o fluxo livre atrelado ao compasso forte da música. Como diz Oswald de Andrade, “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. É preciso ver com olhos livres” (ANDRADE, 1928). Sem dar forma coreográfica aos exercícios, Eva não ensina seus alunos uma “fórmula” fixa, mas os ensina a “ver com olhos livres” as diversas possibilidades que a técnica unida à subjetividade de seus alunos, pode criar.

Devido a isso, nas aulas de nível intermediário são realizadas sequências de movimentos em pequenas formas coreográficas abstratas. Na próxima aula, Eva acrescenta um ou dois movimentos a mais, na próxima mais alguns, sendo que sua repetição não ultrapasse duas semanas. Acredito que isto possibilita ao aluno

desenvolver a compreensão de unir um movimento ao outro de forma fluída, sem que a professora automatize seus bailarinos em uma estética rígida.

Posso dizer que foi só em setembro de 2013, com um ano de prática, que consegui realizar uma sequência destas inteira. Eu já não era uma aluna tão assídua, preocupada com a escrita do memorial, e as aulas de improvisação de Eva me faziam falta. Apesar de ter conseguido executar toda a sequência, a junção dos movimentos nesta me pareceu “craquelada”, como um movimento separado do outro. O fato é que craquelada ou não, eu havia feito, e eu e Eva comemoramos, pois quando um aluno conquista, aluno e professor tem o mérito!

Entendi que meu movimento estava craquelado porque meu corpo precisava um pouco mais de treinamento para compreender o caminho. Quando falo caminho do movimento penso em quando “marcamos” um movimento. Antes de realizar no tempo certo, muitos bailarinos repassam o movimento verbalizando ou memorizando o caminho: colocar o pé direito ao chão ao mesmo tempo que recolhe o braço esquerdo e quando pisa com o pé esquerdo lança o braço esquerdo por trás do corpo para girar o corpo e no momento que, o fluxo deste giro começa a perder velocidade, a cabeça pende para o lado direito iniciando uma meia volta pela frente para dar mais impulso, de modo a terminar o movimento, por exemplo. Eu precisava do hábito de sua técnica para obter a compreensão do fluxo dos movimentos no corpo.

Se por um lado a técnica de Eva Schul constrói um repertório técnico em comum entre os bailarinos e alunos, lhes dá autonomia para misturar este repertório às suas demais experiências e, desta forma, não os automatiza. Assim, sua técnica não limita criações, mas potencializa inovações. Devido a isto é que a ética antropofágica deste experimento estava encaminhada.

A partir desta percepção decidi que iria tentar criar uma sequência a partir da sequência de Eva para poder criar o hábito do movimento da dança do ventre com outro fluxo, dinâmica, direção, etc. Passei a sequência para meu grupo nos ensaios que tínhamos no sábado, assim utilizei o corpo delas como meu “tubo de ensaio” de teste. Gosto de ver os movimentos ou composições que crio em outro corpo para observá-lo “de fora” de mim. As meninas de meu grupo foram importantes colaboradoras para o estudo, neste sentido.

Minha sequência era quase toda realizada no chão, assim como as aulas de Eva. Ondulando os braços no chão percebi que é possível ter uma consciência da linha de um braço e outro, se os ombros estão alinhados de forma que as ondas realizem-se no mesmo ângulo de abertura. Percebi que ao realizarmos os movimentos em oito horizontal, toda a coluna fica no chão e assim é possível isolar o movimento de torção, já que há a resistência do chão, e perceber se há o isolamento da parte superior do tronco, mantendo a consciência nas escápulas firmes ao solo. Percebi que as ondulações de camelo<sup>98</sup> também poderiam ser realizadas no chão e proporcionavam uma maior consciência da elevação da coluna de forma simultânea: o camelo para fora iniciando-se com a elevação do cóccix do chão e retirando vértebra por vértebra do chão e, assim que o quadril alcançasse sua amplitude máxima a descida deveria iniciar pelo púbis e então as vértebras descem sucessivamente, de modo que o quadril e as vértebras torácicas nunca alinhem-se, produzindo uma onda da coluna paralela ao chão.

Vários destes movimentos que coloquei na sequência tornaram-se vocabulário para a composição sem música que eu estava na iminência de começar...sempre na iminência. Eu não estava conseguindo pensar em uma ideia que me motivasse a iniciar. Sabia, no entanto, que não queria falar de drama como falei em “7 véus”. Achei que seria interessante uma ideia cômica, talvez uma paródia da dança do ventre...Porém a paródia não me pareceu bom porque isto faria com que o trabalho ridicularizasse a dança do ventre e a “ética canibal” não comportaria isso. Corri para Eva novamente e pedi-lhe uma luz. Ela me sugeriu que eu dançasse “uma mulher que não consegue controlar seu quadril, porque ele se move como se tivesse vida própria” (informação verbal<sup>99</sup>). Eu gostei muito da ideia, pois lembrava minhas “frustrações” no balé e na ginástica rítmica, quando as professoras reclamavam de meu quadril inquieto<sup>100</sup>. Mas *como* eu ainda não sabia...Então escrevi em meu diário de campo no dia 20 de abril:

---

<sup>98</sup> Camelo é um movimento básico da dança do ventre onde realiza-se uma ondulação da coluna a partir da retroversão e anteversão da pelve.

<sup>99</sup> Proferida por Eva Schul em aula na Usina do Gasômetro dia 20 de abril de 2013.

<sup>100</sup> A professora Carmem Souza do grupo de Ginástica Rítmica do Colégio Glória me incentivou, no início dos anos 1990, a procurar a dança do ventre para tentar disciplinar um pouco meu quadril.

Enquanto eu não sei eu penso em como estes movimentos podem transformar-se com a dança contemporânea: os braços soltos que cortam o espaço com seu peso me parecem transformar o exotismo da dança do ventre em algo mais atual e real. (Diário de Campo, 2013)<sup>101</sup>

E segui dançando, praticando, observando e experimentando.

### 3.1.2 Experimentando a Improvisação corporal

Na aula de improvisação de Eva realizada no Harem, ela nos deu a tarefa de pensarmos em nosso corpo vazio onde uma bola de energia dá vida e movimento por onde passa. Disse-nos que a bola não poderia surgir de repente de um lugar ao outro, mas percorrer o corpo de forma que Eva pudesse sempre visualizar o caminho que estávamos simulando. Depois que eu o realizei Eva disse, “agora faça sem mover os braços.” Depois de eu ter repetido ela disse-me que a sequência tinha ganhado outra dinâmica, outro significado, pois os braços deixavam tudo “muito dança do ventre”. Ali ficou confirmado que os braços ondulantes carregam um estereótipo orientalista de forma muito marcante.

Lembro-me da primeira experiência em composição por improvisação na aula da professora Susane Weber<sup>102</sup>. Quando ela deu uma tarefa na sala de aula aos seus alunos de teatro e todos começaram a se mover com uma linguagem própria...me lembro como se fosse uma cena de um filme: como se eu fosse um planeta parado no centro de uma galáxia onde todos os outros planetas se moviam de forma livre e independente. Como eu deveria me mover? Isto aconteceu em abril de 2012, fora a primeira aula prática de que participei enquanto mestranda. Durante a banca de qualificação a professora Susane confessou que também ficou apreensiva em pensar de que maneira eu iria me mover em suas aulas.

De que maneira? Vou ondular os braços e realizar oitos de quadril olhando para a parede, ou talvez segurar os cabelos em pose e fazer um redondo provocante como a bailarina egípcia Dina Talaat? Bem, o que eu fiz foi basicamente caminhar e hora ou outra jogar um braço ou copiar disfarçadamente algo de meus

---

<sup>101</sup> SOARES, Andréa C.M. Diário de Campo. Material não publicado. 2013

<sup>102</sup> Disciplina Corpo e Voz IV do Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS 2012/1.

colegas. Eu havia prometido a mim mesma que não ia dançar “o ventre” ali, pois me parecia totalmente incompatível com a proposta.

Mais tarde ao me deparar com as dinâmicas de improvisação do curso de composição por improvisação de Eva Schul em 2013, senti que elas não eram nada prazerosas para mim. Quando Eva passava-nos uma tarefa, ela saía da sala e deixava-nos explorando nosso corpo de acordo com a tarefa que propunha por mais de 15 minutos. Para mim, parecia castigo. O tempo não passa e eu não sei o que mais posso fazer com meus cotovelos e pulsos... pensava. O tempo não passava... então não me restava outra coisa senão me resignar e continuar tentando. Nas últimas aulas chegávamos a ficar quase 30 minutos em um exercício de exploração e o sentimento já não era mais de angústia. Descobri que nos primeiros minutos da exploração, só o que um intérprete descobre é o óbvio. Para descobrir algo realmente original, é preciso ir a uma camada mais profunda, arriscar-se sem julgamentos.

Em janeiro de 2014 novamente participei do curso de composição por improvisação de Eva Schul e qual não foi a minha surpresa ao perceber que eu fora a última a terminar um exercício. A professora havia orientado os alunos a sentarem-se quando estivessem satisfeitos com seu exercício e agora eu, *eu* era o único planeta que se movia naquela galáxia! "Do axioma eu parte do *Cosmos* ao axioma *Cosmos* parte do eu. Subsistência" (ANDRADE, 1924) Eu sorri por dentro, e dei pulos de alegria (por dentro). Só eu e talvez Eva sabíamos a vitória que significava para nós. Além de tudo, eu havia me divertido muito! Devido a isso peço desculpas por não poder precisar o tempo que fiquei empenhada em criar uma sequência com meus ombros. E pensar que antes 15 minutos parecia um castigo!

Mas isso foi muito depois da qualificação. Registrei em meu diário do dia 15 de maio de 2013 meu primeiro “progresso” com a composição sem música. Isto graças a ameaça iminente de que eu deveria mostrar para Eva e para a orientadora algo de minha composição sem música. Eu expliquei que eu não tinha nada, mesmo assim, ela marcou a data que eu deveria mostrar alguma coisa: *amanhã* ...disse ela. Fui para minha sala de dança e comecei a me mover aleatoriamente, sem nenhum propósito, ou ideia, apenas buscando um fluxo no corpo a partir dos movimentos da dança do ventre. Porém, determinada a realizar o redondo grande de quadril com o

fluxo livre eu coloquei uma música para tentar deixar o movimento ritmado, cadenciado, dinâmico (mas foi só neste movimento!). Achei que poderia treinar com a música e executar sem ela, lembrando de como havia feito com a música. Mas não foi bem assim que aconteceu.

Dia 16 de maio, um dia após o meu “sucesso” em montar uma pequena composição, eu mostrei para Eva e para a orientadora minha sequência de movimentos que estava treinando e por fim, a “composição”. Senti um olhar de preocupação em minhas professoras. Eva então despejou sobre mim aquela frase como uma onda de um *tsunami* que engole uma formiga: “Sua composição está sem ritmo”. Para tudo, pensei... ritmo? Como alguém dá ritmo a algo sem música? Eu estava contando! Novamente Eva fala e transforma o *tsunami* em um caminho aberto mar à dentro: “Faça sons para seus movimentos, assim eles terão ritmo, é o movimento que faz a música!”

Ah! E então eu lembrei do curso de Andrew e dos colegas “contateiros” que faziam sons estranhos quando se moviam pelo meu corpo. Achei tudo aquilo muito esquisito e as vezes pensava que estava dentro do filme “*Hair*” com vários *hippies* felizes dançando. Ou então como achei estranho os suspiros altos que alguns colegas dão na sala de aula de Eva durante alguns exercícios. A primeira vez que ouvi, em 2010, me lembro de ter olhado para o lado e, como ninguém mais estava achando engraçado, imaginei que deveria ser alguma técnica que eu ainda não entendia. Foi preciso que três anos se passassem para eu compreender de que se tratava esta técnica.

O lado positivo é que elas haviam gostado de alguns dos movimentos que eu mostrara na sequência. Elas disseram-me de sua percepção para com os movimentos de chão que, mesmo sendo movimentos tradicionais da dança do ventre (já que Nadia Gamal já os realizava nos anos 1950), não eram tão comuns de serem vistos em Porto Alegre e pareciam se assemelhar a técnica de Eva que propõe muitos movimentos no chão.

Neste dia a orientadora pediu que eu mostrasse também os vídeos dos ensaios e eu mostrei “só um onde filmei tudo o que gostei” e ela me explicou algo que foi muito definitivo: “é preciso que todo o processo de exploração seja filmado!” Então pensei que é verdade que quando se está criando algo novo, que você nunca

viu ninguém fazer, parece que você está dançando no escuro, como se não pudesse olhar o seu corpo, pois se olhar acha muito estranho, e as mensagens cinestésicas também te enganam pois, a postura certa era desconfortável, e fazer o que o corpo está acostumado não era permitido. Por isso era importante filmar tudo, não só o que achei “bonito” ou certo. E ainda, concordando com ela, como preciso olhar “de fora de mim” para saber se gostei de um movimento ou não, as vezes sentia que não estava bom, mas ao olhar para a filmagem eu gostava.

O fato é que minha qualificação seria para dali há dois meses e eu ainda não tinha o que mostrar, nada além dos “7 véus” e de “Caos Organizado”. Eu queria muito aproveitar a qualificação para ter a crítica dos professores para meu trabalho. Se eu estivesse errada, este era o momento limite, precisava arriscar. Eu ainda me sentia muito insegura com o novo tipo de improvisação que eu havia conhecido, sabia que precisava de mais apoio neste sentido e por isso as aulas de Eva no Harem foram fundamentais.

Numa destas aulas, Eva pede-nos que uma brinque com o corpo da outra, empurrando partes do corpo e comandando com as mãos, empurrando ou tocando e tínhamos que responder aos estímulos com a direção e intensidades certas. Ali brincamos com os isolamentos da dança do ventre que dominávamos e criamos momentos interessantes e divertidos, apesar da professora nos dizer que não estávamos sendo comandadas a todo o tempo, como o exercício pedia. Cada exercício que ela nos passava tinha um objetivo claro de desenvolvimento corporal. Os temas das tarefas eram abstratos, não como ela faz em sua composição coreográfica, onde desenvolve a narrativa. É pela abstração do movimento, no entanto, que ela prepara seus bailarinos para buscarem o tema. Mais uma pista, talvez, para compreender de que forma seu treinamento não os automatiza: "A síntese. O equilíbrio. O acabamento de *carrosserie*. A invenção. A surpresa. Uma nova perspectiva. Uma nova escala. Qualquer esforço natural neste sentido será bom." (ANDRADE, 1924)

Neste exercício, lembrei-me de uma coreografia que eu e Roberta Malheiros dançamos juntas<sup>103</sup> onde ela propôs uma sequência de movimentos que havia aprendido com a bailarina argentina Saida Helou. A ideia era empurrarmos partes de

---

<sup>103</sup> Coreografia “O duelo” apresentada no espetáculo “Cairo Café” em 2007 no teatro Dante Barone, Porto Alegre.

nosso corpo e a movermos para fora, para dentro, de um lado ao outro, produzindo os isolamentos e dissociações de corpo comuns à dança do ventre, mas de uma forma que parecesse ao público que esta dissociação acontecesse por esta manipulação, e não pelas tensões musculares. Ensaio sozinha na sala de dança e pensando na ideia de Eva - a mulher com o quadril incontrolável -, eu caminhava na sala e parava em determinado lugar e começava a manipular partes de meu corpo. Depois começava a realizar redondos com o quadril, lembrando do exercício que havíamos feito em aula. Olhando a gravação eu gostei bastante e vi que ali existia algo que eu poderia usar sem a música.

## 3.2 A ÉTICA E A ESTÉTICA ANTROPOFÁGICA

### 3.2.1 A antropofagia corporal e seu dilema

Na disciplina Cultura e Prática teatral que cursei no segundo semestre de 2012, tínhamos que realizar análise de uma crítica de obra de Artes Cênicas. Procurando no site da pesquisadora e crítica de dança Helena Katz, digitei no campo “busca” de seu site a palavra “Oriente”, para tentar achar algum texto que auxiliasse meu trabalho. O resultado para esta busca foi “Um certo Oriente” publicado em 17 de outubro de 2011. A partir desta matéria que conheci Akram Khan.

Em sua crítica, Helena Katz introduz Akram Khan<sup>104</sup> como um artista talentoso que se utilizaria do orientalismo para comercializar suas obras nos palcos do Ocidente:

O que Akram Khan faz cabe no que Edward Said explicou em 1979, em seu livro *Orientalismo* traduzido para 36 línguas (para o português em 2003), e considerado o impulso para a bibliografia pós-colonial que o sucedeu: o Oriente do qual falamos é uma invenção nossa, do Ocidente. Akram Khan cultiva este “orientalismo” com as imagens que produz. Tanto nos trabalhos que cria para outros corpos quanto nos seus solos, nos quais a elegância e precisão do

---

<sup>104</sup> <sup>104</sup> Akram Khan tem origem Indiana e é bailarino em Londres. Possui formação técnica de Kathak, dança clássica da Índia e dança contemporânea. Seus espetáculos mesclam seu pertencimento mútuo ao mundo oriental e ocidental.

seu treinamento em Kathak continua cativando todas as plateias. (KATZ, 2011, grifo do autor).

Ao ler tais linhas ficou claro para mim que eu estava certa, apesar de ser uma estudante de mestrado do sul do Brasil, estar realizando um trabalho experimental com a dança do ventre, eu tinha razão em acreditar que o orientalismo é uma poética potente, Akram Khan já o sabia e é reconhecido por isto.

A partir de então assisti alguns vídeos de Akram Khan na internet e comprei 2 DVDs, que só chegaram após a banca de qualificação, o que na época lamentei, mas depois fiquei aliviada. Isto porque tenho uma certa obsessão em fazer o que os outros não fazem. Não gosto de copiar, vestir o que todos usam, gostar das músicas da moda, e copiar coreografias ou estilos de dança. Prefiro errar inventando do que acertar copiando. O fato é que depois de assistir Akram Khan, muitas das coisas que havia descoberto nas experimentações durante as aulas de Eva Schul no Harem estavam lá. E se eu visse antes da qualificação, talvez ficasse tentada a buscar outro caminho.

Em uma aula de improvisação ,Eva pediu-nos que inventássemos uma sequência onde um movimento nascia pequeno e lento e evoluía para grande e rápido. Existe um movimento com as mãos chamado “Flor de Lótus” em que se realiza um giro invertido com os pulsos grudados. Eu experimentei realizar este movimento. Da Flor de Lótus, os movimentos evoluíam para uma dinâmica semelhante a que dançamos com taças porém, com elas realizamos de forma lenta, pois dentro das taças usamos velas acesas.

Pois em um dos vídeos de Akram Khan que encontrei na internet, ele simula segurar e brincar com uma bola nas mãos enquanto o menino tenta “tira-la” das mãos dele. A coreografia em questão foi apresentada na abertura das Olimpíadas de Londres em 2012.<sup>105</sup> Nela Akram Khan simula esconder uma bola de um menino que interage com ele em meio a coreografia. O movimento que fazia com as mãos simulando a bola era muito parecido à dinâmica da Flor de Lótus que eu havia desenvolvido.

Acostumada e estudar dança por meio de vídeos, assisti várias vezes ao DVD "*Sacred Monsters*" (KHAN, 2009), tanto que consegui identificar uma certa

---

<sup>105</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jj2LqGvKsLw> Acesso em: 22/02/2014

claudicação no movimento de Akram Khan em relação ao movimento de Sylvie Guillem. Em determinados momentos que dançavam juntos, principalmente quando interagem em um duo onde há dinâmicas próprias da técnica de improvisação por contato, senti que ele hesitou, que não estava seguro da mesma forma em que estivera ao dançar o *kathak*. Hesitar frente a uma nova técnica, a algo que ainda não está estabilizado em seu corpo, é um dilema próprio da antropofagia na dança, que demonstra este corpo monstruoso e deformando, em transformação e sem forma definida.

O dilema de viver a antropofagia no corpo e claudicar, hesitar, também experimentei. As tarefas que Eva propunha em nossos encontros nas aulas de improvisação me pareciam sempre inatingíveis. No entanto, ao observar as dinâmicas de minha colega Roberta Malheiros na aula de Eva me deixava encantada, ela sempre conseguia realizar a tarefa. Formada em dança pela UERGS, e também especialista em Dança pela PUCRS, ela já conhecia o trabalho de improvisação. Sabia evoluir do ritmo lento ao rápido com precisão. Ela realizou uma pesquisa corporal buscando uma nova abordagem para a dança do ventre<sup>106</sup> a partir do sistema Laban. No entanto, não era onde ela chegou que eu gostaria de chegar, pois não eram somente os movimentos que eu gostaria de repensar...

Comentei para Eva minha insegurança e ela me disse que eu estava “improvisando lindamente”. Lindamente! Nossa, esta é uma palavra e tanto para uma desbravadora!<sup>107</sup> Como eu não havia filmado a aula, eu não sabia que a dinâmica da “flor de lótus” havia funcionado, até que Eva me disse. Dito isso fui novamente para a sala de dança testar a “Flor de Lótus” e o que mais pudesse advir dela. A partir desta dinâmica, criei várias movimentações passando o corpo por baixo dos braços, desviando deles, assim como Akram Khan havia feito para “esconder a bola” imaginária do menino. Vi que naquela dinâmica havia conseguido encontrar “um certo” fluxo livre durante o movimento, e ainda brincar com o lento e rápido que Eva havia solicitado em aula.

---

<sup>106</sup>Ver MALHEIROS, 2006.

<sup>107</sup> Passo, a partir do momento da qualificação, a chamar-me desbravadora e não mais iniciante em dança contemporânea, mas insisto em não dizer que domino o assunto totalmente pois não seria ético. Ninguém pode dominar uma técnica de dança exógena com 1 ano de prática, e isso é algo muito importante que quero seguir dizendo neste trabalho.

Nos ensaios para a qualificação eu dançava as coreografias “7 véus”, “Caos Organizado” e começava a sequência sem música com a caminhada do “quadril incontrolável” e dali para a “flor de lótus”. Eu continuava lendo e assistindo vídeos de Akram Khan, buscando uma ideia a mais. Segundo a matéria de Katz, Akram Khan descobriu a potência da mistura da dança contemporânea com o *kathak* ouvindo o conselho do ex bailarino do Royal Ballet, Jonathan Burrows. Katz afirma que é esta mistura, que ele prefere chamar de “confusão” do que fusão, o consagrou. Neste trecho de artigo sobre Akram Khan a autora Lorna Sanders dá mais informações a respeito:

Seus interesses estão em investigar a linguagem do movimento. Ele traça os antecedentes deste; um estilo alienígena, a dança contemporânea foi imposta o que levou a confusão nos músculos. Jonathan Burrows ajudou a esclarecer o seu pensamento, tendo apontado para a mistura de informações no corpo. Então, é uma nova linguagem? "Para mim é," Khan responde. Ele não gosta do termo fusão ("implica falta de força, deliberação e profundidade"). Seu estilo "não foi uma decisão intelectual, era orgânica" devido à mistura subconsciente dos processos de aprendizagem de *kathak* e contemporâneo. (SANDERS, 2003)

Ficou claro, para mim, que Akram Khan também viveu a crise ética da antropofagia, quando uma técnica exógena se prende na carne e o ser se vê uma “aberração”, já não mais um clássico, nem tão pouco contemporâneo, um ser mutante em processo de hibridação. A crise que se dá no corpo sempre acompanha uma crise espiritual. Em meu caso, não se ver como uma “fêmea fatal” e subserviente, como o estereótipo da bailarina de dança do ventre transparece, foi um de meus dilemas. No DVD “*Sacred Monsters*” Akram Khan (2009) explica seu dilema:

Então eu me lembro estar em um dilema, porque, bem, foi a primeira vez que eu estava começando a interpretar um personagem. E para mim há uma diferença no sentido de que você tem uma escolha. Tudo é sobre escolhas. E para mim havia também. Uma escolha foi, eu tento me retratar como Krishna? [...] E a outra foi, eu poderia encontrar? Eu poderia dançar Krishna, encontrando Krishna dentro de mim? Então eu vou para a imagem como as pessoas imaginam ser Krishna, ou eu vou para dentro de mim para encontrar Krishna? E depois de lutar durante tantos anos percebi que, você sabe, eu nunca poderia ser tão bonito como a imagem mais clássica de

Krishna. Eu decidi ser ... bem, eu senti que estava me tornando um monstro, então eu fui por outro caminho. Mas para ser honesto com vocês, acho que o que eu considerava ser um monstro é a própria essência, na verdade do que é Krishna. Então, para mim, Krishna está dentro de mim, o anjo e o monstro dentro de mim. [E Sylvie Guillem fala] "Você é um lindo Krishna careca!"<sup>108</sup>

O dilema de Akram Khan foi perceber que sua aparência não se adequava às imagens tradicionais de Krishna e dos bailarinos que o retratam. Ele percebeu que mesmo tendo o domínio e o virtuosismo da técnica *kathak*, ele nunca seria um bom bailarino deste estilo devido a sua aparência e então buscou na dança contemporânea, ou, na hibridação coma a dança contemporânea, um caminho para continuar dançando o *kathak*, mas a partir de uma perspectiva atual e moderna. Akram Khan bem poderia resolver seu dilema em Oswald de Andrade! "Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua." (ANDRADE, 1924). Tudo isso pode ser visto em "*Sacred Monsters*".

No DVD "*Homeland: the making of Desh*", Akram (2012) demonstra seu interesse em seguir ministrando aulas de dança, em desenvolver a técnica de seus bailarinos e de seguir seus estudos de *Kathak* com seu *Guru*. Seus bailarinos possuem uma certa uniformidade de movimentos na dança. Akram realiza trabalhos em colaboração com artistas de dança com outras formações técnicas, investindo na criação de espetáculos que venham a surgir destes encontros inusitados. Estas informações demonstram sua poética de explorar a hibridação na dança.

Em Akram Khan obtive a resposta de como um corpo de uma matriz técnica oriental se comporta ao encontrar a dança contemporânea. Onde há a perda, onde há a mistura. E entendi sua confusão: sentir que está fazendo algo errado, ir contra o clássico, estar "se desculpando" por estar inovando, como foi falado na qualificação sobre o meu texto. O primeiro título para este trabalho foi "Licença

<sup>108</sup> "So I remember be in a dilemma because, well it was the first time I was starting to play a character. And for me there's a difference in the sense that you have a choice. Everything is about choices. And for me there were also two choices. The choice was, do I try to portray myself as Krishna? [...] and the other was could I find? Could I play Krishna by finding Krishna within me? So do I go towards the image that people imagine Krishna to be, or do I go into myself to find Krishna? And after struggling for so many years and realising that, you know, I could never be that beautiful image the most classical image of Krishna. I decided to be...well, I felt I was going to be a monster, so I went another way. But to be honest with you. I think what I considered to be a monster is the very essence of actually Krishna is about. So for me, Krishna is within, the angel and the monster within me. E Sylvie says "You are beautiful bald Krishna"

poética a uma tradição”. Depois entendemos que o que chamamos de tradição é um estereótipo que tornou-se a forma clássica da dança do ventre. Entendemos também que não é preciso pedir licença para inovar, nem tão pouco se desculpar por isso. Pois, reafirmo, o clássico sempre irá existir para formar a base sobre a qual será possível subverter e inventar. Mas descobrir-se híbrido é sim, desestabilizador!

A etimologia da palavra híbrido é *hybris*, do latim que significa “um ultraje”, o filho de um híbrido seria o “bastardo” ou “filho de um ultraje”, o cruzamento entre seres incompatíveis. Para Laurence Louppe a hibridação “pode criar uma relação não entre raças, mas entre “espécies” incompatíveis, dando origens a criaturas aberrantes, destacadas às margens das comunidades vivas.” (LOUPPE, 2000, p.30) Para Akram Khan, o fato de não ter cabelos o impedia de retratar Krishna, para mim, ter um posicionamento político em relação ao papel do feminino é imprescindível, a dança que esvazia a força da mulher considerando-a somente objeto sensual é incompatível com minha convicção ideológica.

Seguindo a proposição de Dantas (2011), corpos dançantes como corpos antropofágicos, entendo que Akram Khan já era híbrido, tendo diversas referências de técnicas corporais em seu corpo como balé clássico e trabalhos artísticos inclusive como ator em filmes de Peter Brook<sup>109</sup>. O dilema estava não em tornar-se híbrido, mas em tomar consciência disso. Para mim, da mesma forma, tendo praticado balé, jazz e ginástica rítmica antes de iniciar os estudos em dança do ventre. Estas referências sempre estiveram em mim e já se confundiam em meus interesses coreográficos, mas foi através dos estudos de mestrado que compreendi e assumi o hibridismo em mim. Entendi que poderia inovar sem corromper a dança do ventre clássica.

Para Laurence Louppe, a perda de um estilo representativo na formação técnica do bailarino não deve ser temida. Ao contrário, esta “perda de linhagens” indica uma tendência da dança a partir dos anos 1980 que possibilitou que o bailarino tornasse-se também o criador de sua própria arte. A partir desta época, segundo a autora, o corpo do bailarino passa a ser um “corpo híbrido”, entrando em contato com várias estéticas e podendo transitar de uma à outra. Dantas (2011, p.13) denomina de “corpo antropofágico” devido a capacidade deste corpo de

---

<sup>109</sup> Filme dirigido por Peter Brook: *The Mahabharata* 1989 Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Mahabharata\\_\(1989\\_film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Mahabharata_(1989_film)) Acesso em: 14/02/2014

“ingestão de elementos heteróclitos, sua digestão e incorporação.” A formação heterogênea destes corpos dançantes possibilitam que o bailarino seja também o criador ou co-criador de suas composições:

[...] a formação de dançarinos contemporâneos passa pelo estudo de diferentes técnicas de dança e de outras práticas corporais, pelo trabalho com diferentes coreógrafos, incorporando diferentes poéticas e pela autoria ou coautoria de obras coreográficas. Do mesmo modo, já faz algum tempo que a criação em dança vem construindo diálogos entre estilos diferentes e diluindo os limites entre técnicas e estilos. As produções coreográficas contemporâneas vêm borrando os limites com outras práticas artísticas, solicitando aos seus intérpretes desde a participação nos processos de criação até atuações virtuosíssimas, passando por sutis alterações de "estados de corpo" e nuances interpretativas. (DANTAS, 2004, p. 69)

Laurence Louppe afirma que a possibilidade do bailarino ser o criador de sua dança” é libertadora e não se deve temer a perda das linhagens entre bailarinos pois, estamos na “era da multiplicidade”. Acrescento que com a abertura que o pensamento pós-colonial pode proporcionar ao campo das Artes Cênicas, a ideia de corpos híbridos como potenciais corpos criadores é muito pertinente. O corpo-híbrido-criador de Louppe e Dantas, possui múltiplas formações técnicas e distinguiu-se como corpo pensante, por utilizar suas diferentes formações para criar sua própria movimentação. Talvez por isso Khan indique a decisão orgânica, resultado antropofágico de sua mistura de linhagens no corpo, e afirme que sua busca é a investigação de uma nova linguagem que ainda está por estabilizar-se.

Ser híbrido é não ser comum, e isto significa não ocupar um espaço conhecido. A consciência desta diferença é o primeiro passo para conquistar ou criar um novo espaço. Akram Khan sabe que sua dança não é para o Oriente, e que a produtividade desta mescla, do contemporâneo com o orientalismo romântico, saudosista de um passado fantasioso que pode nunca ter existido<sup>110</sup>, é o espaço que lhe abriu portas para os palcos do mundo ocidental.

---

<sup>110</sup> Nos estudos sobre Antropologia Teatral, Eugênio Barba cita o teórico Kapila Vatsyayan para explicar que também o *Bharatanatyam* como outras formas de dança clássica da Índia utilizaram-se de "restauração de corportamento" : Essa "antiga dança clássica" é uma projeção para trás no tempo: sabemos como ela é porque temos *Bharatanatyam*. Logo as pessoas acreditaram que a antiga dança conduziu ao *Bharatanatyam* quando de fato, o *Bharatanatyam* conduziu à antiga dança. (BARBA, SAVARESE, 1995, p.207)

Quanto aos movimentos de Akram Khan, pude também confirmar que os braços são uma referência orientalista marcante, e muito explorada nas composições com Sylvie Guillem e Akram Khan no DVD "*Sacred Monsters*" (2009). Assistir ao seu DVD deu-me ainda mais coragem, pois ele utiliza-se do *kathak* sem medo, sem pudor (estando ele em um espetáculo de dança contemporânea). Vi muitas semelhanças no *kathak* e da dança do ventre. No solo de *kathak* que Akram Khan desenvolve no espetáculo, é possível perceber o fluxo controlado nas formações de posições de braços e das mãos. Percebi também a mesma ligação de reciprocidade com a música, as mesmas mudanças de interpretação dramática de acordo com o estado "espiritual" da música. Percebi uma referência importante do Oriente em seus figurinos, sem deixar de ser contemporâneo: sóbrio e próprio para a dança.



**Figura 16: Akram Khan e Sylvie Guillem em "Sacred Monsters"**

No artigo de Lorna Sanders (2003), a autora explica as particularidades do *kathak* e confirmam minhas impressões quanto às semelhanças:

Kathak é uma forma de dança clássica do norte da Índia e do Paquistão. Originalmente um ritual do templo Hindu, ele foi adotado pelos governantes muçulmanos e tornou-se uma sofisticada dança cênica... (conhecida por) piruetas rápidas, variações complicadas e mudanças de tempo.<sup>111</sup> A relação entre a música e a dança é fundamental. Sapateados (ênfatisado por sinos de tornozelo) deriva dos mesmos ritmos e regras que os ciclos de tempo para o acompanhamento. Na performance, bailarino e percussionista improvisam um diálogo. O foco nos elementos *Nritta* (abstratos) é aumentado com poses iconográficas associadas à deuses hindus. Khan afirma que o kathak tem uma "precisão...geométrica, matemática"<sup>112</sup>. (SANDERS, 2003, tradução nossa)<sup>113</sup>

"Nós nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia, ou em Belém do Pará." (ANDRADE, 1924) Akram Khan tem Khrishna no coração, nós temos a moral antropofágica para curar nossos dilemas.

Pelo figurino, por uma identificação "híbrida", devido a utilização de uma matriz clássica oriental para mesclar à dança contemporânea, por uma ideologia ética (a forma com que resolveu seu dilema), pela utilização dos braços como mote para desenvolvimento de uma movimentação contemporânea, Akram Khan é uma referência importante para este trabalho. Comi-o mais uma vez.

### 3.2.2 *EI Charque*

Agora, há três semanas da qualificação eu seguia para minha sala de dança e ensaiava ao menos 3 vezes por semana. Dançava os "7 véus", o "Caos

<sup>111</sup> MASSEY, Reginald. Asian dance. **Dancing Times**, Jul 1990, p. 5

<sup>112</sup> KHAN, Akram. Entrevista concedida ao programa The South Bank Show, London, ITTV. Out. 2002. Entrevistador: Melvyn Bragg.

<sup>113</sup> "Kathak is the classical dance form of northern India and Pakistan. Originally a Hindu temple ritual, it "was adopted by the Muslim rulers and became a sophisticated court dance... [noted for] fast pirouettes, complicated variations and changing tempi" The relationship between music and dance is fundamental. Footwork (emphasised by ankle bells) derives from the same rhythms and rules as the time cycles for the accompaniment. In "performance the dancer and drummer improvise a dialogue. The focus on *Nritta* (abstract) elements is augmented with iconographic poses associated with Hindu Gods. Khan states kathak has a "geometric...mathematical precision".

Organizado” e tinha o “quadril incontrolável”, a “flor de lótus” na composição “sem música” que a partir de agora chamo de “*El Charque*”<sup>114</sup>. Acrescentei nesta última uma ondulação orientalista com as mãos lembrando de um conselho que Eva nos dá nas explorações: - ela diz que um movimento quando é realizado repetidamente, ele ganha uma importância no discurso, ele muda seu significado.

Se as ondulações de braços e mãos tem um significado orientalista marcante, pensei que se os realizasse com uma duração maior, velocidade maior, eles assumiriam outro significado. Então brinquei com uma amiga e disse que eu iria me “exotizar” e que iria hipnotizá-la com meu exotismo. Eu ondulava minha mão em direção à ela enquanto ela se divertia com a piada. Em “*El Charque*”, a ideia não é utilizar a ondulação das mãos com comicidade, apenas mudar o seu significado, mas brincando eu vi que eu havia conseguido o efeito que eu queria. Acrescentei esta dinâmica no próximo ensaio e gostei.

Restavam apenas alguns grãos de areia para escorrer na ampulheta pré-qualificação quando fizemos nossas últimas aulas de improvisação com Eva no Harem. Numa destas aulas Eva pede para executarmos ações como “empurrar”, “sacudir”, “ondular”, “pular”, “derreter”, “ter choques”, etc. Experimentei estas ações em meu corpo e percebi que tornar os movimentos “ações”, os tornavam diferentes. Por exemplo, ao realizar o “sacudir” através do *shimmy*, eu não estava mais dançando “o ventre” e sim realizando uma ação pelo corpo. Algo abstrato que só teria sentido dentro de uma narrativa. Ele havia transformado-se em um *shimmy* sem o orientalismo!

Eu gostei muito deste meu dia como improvisadora. No final da tarefa dada, escolhi algumas ações e montamos em uma sequência para mostrar à professora e às colegas. Inicialmente caminhei com oitos, depois utilizei a ideia de “derreter” e então ficar em pé e empurrar uma “parede imaginária” e jogá-la longe. Tive consciência que o que havia criado estava bom, havia encontrado outro significado para os movimentos, eles tinham uma “funcionalidade” que os deixava cotidianos, abstratos e próximos à poética de Eva Schul, porém com uma corporeidade diferente.

---

<sup>114</sup> *El Charque* é uma ironia à busca por autenticidade egípcia na dança do ventre brasileira. Raqia Hassan distingue o *Raks el Shark* - dança do leste - de *belly dance*. O *Charque* é uma "apologia" à carne salgada gaúcha e uma brincadeira com a palavra egípcia *Shark* seguindo o modelo de ironia antropofágica de Oswald de Andrade.

Para a apresentação cênica da qualificação, pensei em determinar um roteiro lógico para evitar que esquecesse alguma dinâmica, pois eu havia finalizado sua montagem na mesma semana da apresentação de qualificação. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Desisti. Decidi investir no "instinto Caraíba" pois, cada vez que eu ensaiava, mesmo com o roteiro, eu realizava diferente. Não houve uma forma fixa: "caminhar 4 passos, empurrar o quadril 3 vezes, depois as costelas, etc." O "roteiro" que montei para minha apresentação foi:

- a) Quadril incontrolável e isolamentos
- b) Derreter
- c) Chão: shimmy, braços, quadril
- d) Sentar: olhar para trás com onda na mão
- e) Flor de lótus até bola
- f) Bola cresce
- g) Oito
- h) Empurrar e jogar.

Pensei até em deixar este papel no chão para "colar" caso esquecesse, ou colocar bilhetes com estes lembretes das sequências para que as fosse olhando e então realizando. Por fim, decidi estabelecer uma sequência lógica de movimento: sair da coreografia anterior caminhando para realizar "o quadril incontrolável" e realizar movimentos de isolamentos de ângulos, velocidades e com partes do corpo diferentes. Quando eu sentisse que havia "esgotado" esta dinâmica então eu iria "derreter". Por isso a primeira parte deveria ter uma duração um pouco maior, para que o "derreter" fosse como um cansaço pelo excesso de tentativas de colocar as partes inquietas no lugar. O que realmente aconteceu pois, quando cheguei ao chão estava tão suada que meus cabelos grudaram-se em meu rosto. Segui com as ondulações de braços, no chão e aproveitei os movimentos em oito com o quadril para mudar o ângulo do corpo no chão, ficando de cabeça para baixo em direção a banca.

Se eu estivesse dançando "o ventre", tiraria os cabelos do rosto de uma maneira muito sensual. Resolvi despojar o momento e mostrar a verdade do que estava acontecendo (para a honestidade científica há a verdade artística). Tirei os cabelos do rosto aproveitando para respirar e então continuei a sequência. Quando

realizei me senti um pouco ousada por fazê-lo mas quando assisti a gravação, lembrei-me do processo de “Vestido como Parece” de Eva Schul. O público comentou que a respiração ofegante da bailarina os havia “abalado”, como se eles tivessem compartilhado da angústia da cena a partir da empatia emocional que sentiram devido a sua respiração alterada. Compreendi que a respiração humaniza o bailarino, coloca-o como um ser igual ao seu espectador, demonstra sua fragilidade e sua força por enfrenta-la. A bailarina respira, não é um objeto!

Abrindo os braços eu os arrastei no linóleo e sequei as mãos nas calças para então subi-los perpendicular ao chão e ondular as mãos. Pensando na aula de improvisação de Eva, e do trabalho de variar a velocidade do movimento, eu trabalhei as ondulações e giros de pulso da dança do ventre em velocidade muito lenta e muito rápida. Não sei se o público entediou-se, mas eu não tive pressa em concluí-lo. As mãos que antes ondulavam agora começam a puxar algo em direção ao corpo e usei esta ideia para “causar” uma ondulação nas vértebras torácicas pendendo a cabeça para trás. Repetia o movimento como se puxasse algo até que “conseguisse” elevar o corpo e sentar.

Já sentada, eu viro de um lado e ao outro jogando os braços em direção a banca e então realizo a dinâmica da “ondulação exotizante” da mão. Neste momento escolhi encarar Eva pois sabia que ela iria enfrentar o meu olhar sem sorrir, pois se alguém sorrisse parar mim, não sei se não iria sorrir de volta. E sorrir não era a ideia. Decidi que não deveria sorrir para o público porque não condizia com a ideia daquele processo. Eu estava realizando ações, ações funcionais, eu estava preocupada com o que estava realizando e queria passar esta ideia: de que estava fazendo algo que necessitava de minha atenção e então o sorriso não se ajustava à proposta. Do “exotismo” eu arrasto meu corpo em direção ao fundo da sala, e simulo os braços como se puxasse uma corda, com um braço, depois o outro. Cada vez que solto um dos braços eu giro os pulsos. Girar os pulsos e ondular as mãos tornou-se algo tão habitual para mim que as vezes faço sem perceber antes de abrir uma gaveta em casa, ou espreguiçando... Então resolvi coloca-los entre um “puxão da corda” imaginária e outro. Já no fundo direito do salão, este era o momento que eu deveria ficar em pé. Utilizei outro movimento de braço que considero orientalista quando realizado na dança do ventre. Cruza-se os braços na altura do peito e então

desce-os ao longo do corpo lentamente. Eu o utilizei com uma execução mais rápida para que eles servissem de impulso para subir de uma vez só e aproveitei este fluxo para lançar os braços e virar o corpo de frente para a banca.

Desço o meu tronco e vou “espanando” o chão com as mãos, movimento que ensino para minhas alunas iniciantes para que compreendam a ondulação das mãos de forma alternada. Com esta ondulação vou subindo o tronco e transformo a ondulação para a “Flor de Lótus”, desenvolvendo a dinâmica até que ela transforme-se em uma bola que passo por cima da cabeça lento, e quando desço os braços ela ganha velocidade, como o movimento que Eva chama de “momentum”. No “momentum” os braços perdem a velocidade em um giro quando estão em cima, pois eles resistem à gravidade, e ao caírem ganham peso e velocidade. Girando a bola de forma rápida, às vezes realizava como o “momentum”, as vezes não.

Passei a “bola” só para uma mão e realizei movimentos semelhantes ao que realizamos na dança com taças, porém mais rápido. A bola se transforma em algo que eu posso moldar, como uma massinha de modelar (algo que surgiu no momento) e então eu passo a empurrar a “parede”. Eu imagino que a parede está sendo empurrada contra mim e que ela está em vantagem e então junto todas as minhas forças, de maneira que meu corpo todo vibre, com um *shimmy* de tensão<sup>115</sup> que se expande por todo o corpo, até que eu consiga jogar a parede para longe...e fim.

A banca gostou muito desta última apresentação. Depois que assisti também gostei. Acredito que as ideias de movimento foram “felizes” e que consegui me concentrar antes da apresentação de maneira a estar com toda minha atenção bem direcionada para a execução de “*El Charque*”.

A “verdade” na execução foi alcançada porque eu tinha este “roteiro” , mesmo que abstrato, uma narrativa abstrata de ações funcionais que conferiu à obra um sentido puro: puxar uma corda, empurrar uma parede, brincar com uma bola, etc. Eu não era um personagem como em “7 véus”, eu era alguém preocupada com o que estava fazendo. No Manifesto da poesia Pau-Brasil (1924), Oswald de Andrade (1924) já havia preconizado: "Nossa época anunciava a volta ao *sentido*

---

<sup>115</sup> Existem vários tipos de *shimmies*, o de tensão é realizado com os joelhos pulsando para trás, porém sem que os estique, sendo que os dois executam esta curta flexão juntos. O mais comum é realiza-lo com os joelhos alternados.

*puro*. Um quadro são linhas e cores. A estatutária são volumes sob a luz". O sentido puro transformou o orientalismo, subvertendo-o, porém, os movimentos orientalistas dos braços foram amplamente explorados constituindo grande parte desta coreografia.

A ondulação "exotizante" com a qual brinquei com Eva também despojou este exotismo, mostrando que ele é construído, elaborado, não se trata de um ser exótico que dança de forma exótica mas de uma bailarina que brinca com movimentos exóticos e testa seu exotismo no público.

Esta coreografia teve 7 minutos de duração e em nenhuma das vezes que ensaiei ela havia durado mais do que 3 minutos. "Morte e Vida das hipóteses.", ou talvez "Instinto Caraíba.", mas com certeza, "A alegria é a prova dos nove."(ANDRADE, 1924, 1928)

Após a entrega do trabalho escrito para a defesa final em março de 2014, eu ainda estava buscando novos movimentos para acrescentar em "*Raks el Jaci/Dança de Jaci*". Ensaiei alguns movimentos com acentos curtos em uma kinesfera proximal, para fazer os sons de estalos e gostei. Acrescentei alguns movimentos com "sons" em "*El Charque*" para aproveitar esta ideia e acredito que conhecer os sons do "fluxo controlado" pode ser uma das contribuições do trabalho prático.

A espiral foi uma busca importante e inspirou outro movimento que experimentei em um último ensaio antes da entrega final do trabalho escrito. O movimento é uma espiral com flexão dos joelhos até o chão, quando então se ajoelha e pode-se deitar-se. Experimentei a espiral e uni a um movimento de ondulação do quadril que se faz deitada de lado e então lancei para girar sobre o quadril mas até o momento de final da escrita ainda não tinha certeza de onde colocá-lo no "roteiro" de "*El Charque*".

### **3.2.2 Baixa antropofagia e o feminino reinventado do ATS**

Em um vídeo internacional amplamente vendido no Brasil no ano 2000<sup>116</sup>, um grupo chamou atenção por seu estilo que misturava dança do ventre, com um

---

<sup>116</sup> O vídeo do evento 4th Annual Awards of Belly Dance em Los Angeles.

*break* lento e sinuoso, era o grupo “Fat Chance Belly Dance”. Com figurinos inspirados em tribos beduínas egípcias, tatuagens pelo corpo, rosto e mãos, simulando os enfeites das mulheres do deserto egípcio, elas criaram o estilo inicial de uma nova corrente de dança do ventre. O “American Tribal Style” (ATS), desenvolvido por Carolena Nericcio-Bohlman em San Francisco (EUA) em 1987.

Carolena desenvolveu um sistema de apresentações improvisadas com suas alunas, consistindo em sequências ensaiadas em aula, ordenadas ao vivo segundo sinais imperceptíveis para o público. O nome do grupo é uma provocação americana com base nas perguntas bobas que o público fazia às bailarinas acreditando "que a linda, feminina dança do ventre é meramente um entretenimento exótico para o seu prazer pessoal. Em outras palavras sua resposta era "Larga chance de você ter um show privado!"<sup>117</sup>

Outro dado importante sobre o grupo é que ele apresentava-se inicialmente em feiras e eventos de tatuadores, e do movimento cultural americano chamado "Primitive Modern". Ao ingressarem para apresentações de grupos de dança do ventre receberam severas críticas por afastarem-se do estilo clássico oriental. Devido a isso, Carolena resolveu chamar o estilo que criara de “American Tribal Style”. Como explica no *site*, ao chamar o novo estilo por outro nome que não “dança do ventre” o “ATS” (American Tribal Style) distanciou-se dos estilos clássicos e aproximou-se da identidade norte-americana. Para ela, “a palavra "americano" deixou claro que o “ATS” foi claramente uma invenção americana, e que não é um estilo de dança tradicional.”<sup>118</sup>

Este posicionamento é semelhante ao que Maud Allan assumiu em sua interpretação da coreografia “The vision of Salomé” apresentada em Londres em 1908. Amy Koritz em seu artigo publicado do Jornal de Teatro da Universidade Johns Hopkins EUA, analisa a coreografia de Maud Allan sob o aspecto do Orientalismo e da ideologia de gênero. Koritz, aponta que:

---

<sup>117</sup> based on the silly question dancers often get from onlookers who think that beautiful, feminine belly dance is merely an exotic entertainment for their personal pleasure. In other words, the answer is, “Fat chance you can have a private show.” Fonte: <http://fcbd.com/about/> Acesso em 10/02/2014

<sup>118</sup> The word “American” made it clear that ATS was distinctly an American invention, not a traditional dance style.

“ambos os discursos implantaram as mesmas estratégias contendo retórica polarizada e tendenciosa normatividade, definindo duas ameaças potenciais desta dança colocadas para sua audiência - a sexualidade feminina e o Outro racial.” (KORITZ,1994, p.63, tradução nossa)<sup>119</sup>

A invasão inglesa ainda era uma realidade para os egípcios nesta época. Para os ingleses, em pleno domínio, a cultura do Oriente era vista pejorativamente. Soma-se a isto que o movimento feminista ganhou força somente por volta dos anos 1960, as oposições binárias de poder na dança de Maud Allan asseguraram a supremacia ocidental em sua obra. De que forma Allan tornou-se famosa com sua apresentação de uma dança “oriental”, utilizando um figurino “ousadamente escasso”,(KORITZ, 1994, p. 68) e ainda assim mantendo sua reputação artística intocada? Para Amy Koritz, o fator determinante deste êxito foi a crítica frente à sua estratégia:

Vários críticos fizeram à ela um grande serviço a este respeito, distanciando sua dança das danças supostamente provocativas do Oriente. A revisão literária desta época afirma que a "autêntica" dança oriental teria sido ofensiva à respeitável sensibilidade britânica . Particularmente, no caso da dança do ventre isto é explicado, a dança oriental seria "algo lascivo e repulsivamente feio". Se Allan tivesse sido "autêntica", ela teria sido descartada como vulgar. (KORITZ, 1994, p.69).<sup>120</sup>

Desta forma, Maud Allan teria nomeado sua dança como “não autêntica” para distanciar-se da dança do ventre da mesma forma que Carolena Nericcio fizera com o tribal. Maud Allan não fora criticada por seu figurino ousado por estar “interpretando uma oriental” porém ainda uma ocidental. O Oriente serviu-lhe de inspiração e de “álibi” para sua ousadia. O ATS, por sua vez, distanciando-se da dança do ventre, ao mesmo tempo que justificava sua inovação, renegava a potência da dança do ventre chamando o novo estilo de ATS, e não dança do

<sup>119</sup> “Both discourses deployed the same strategies of rhetorical polarization and tendentious normativeness to contain and define two potential threats this dance posed its audience - female sexuality and the racial other.”

<sup>120</sup> “Several critics did her a great service in this regard, by distancing her dancing from the supposedly provocative dances of the East. The review in the times literary supplement asserted that "authentic" Eastern dance would have been offensive to respectable British sensibilities. Particularly in the case of belly-dancing it explained Eastern dancing was "something lascivious and repulsively ugly". If Allan had been "authentic" she would have been dismissed as vulgar.”

ventre. No orientalismo enquanto estética, o ATS substituiu o exotismo dos braços orientalistas e do fluxo controlado e contínuo da dança do ventre por uma amplitude maior das ondulações e isolamentos da coluna que abrandaram a feminilidade de seus movimentos. O figurino também referencia um aspecto exótico. O ATS contribui para uma feminilidade mais sóbria, com saias rodadas e sem fendas, geralmente de blusas curtas que escondem os ombros e com decotes menos reveladores.

Assim, o grupo "Fat Chance" é até hoje bem aceito em festivais e eventos de dança do ventre representando o "ATS" e a cultura americana, e não a dança do ventre. Fato este que faz com que toda a inovação realizada em dança do ventre chame-se, inclusive no Brasil, de tribal. Eu, porém, insisto em dizer que meu trabalho não é tribal, estilo que até o momento nunca participei de aulas, e que não me parece cativante pela série de restrições de movimento que impõe. O ATS já é uma corrente de movimento com formas básicas que estabilizou-se como um clássico ainda mais limitante, me parece, do que a dança do ventre.

Concordo com a afirmação de Helena Katz (1994) de que é possível identificarmos um bailarino clássico pelo seu andar, sendo ele brasileiro, russo ou americano. Isto demonstra, segundo a autora, que a técnica praticada modifica padrões biológicos de seus praticantes. Desta forma, penso que a ética antropofágica está relacionada mais ao estilo que o bailarino pratica e que assume seu pertencimento, do que sua própria nacionalidade. Sendo assim,

[...] Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados do catecismo - a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos. (ANDRADE, 1928).

No tribal ATS, o Oriente subjugado é novamente subjugado. A cura: - americanizá-lo. A *belly dancer* não pertence ao mundo correto do ATS "é mentira muitas vezes repetida" (ANDRADE, 1928). Acima do estilo da dança do ventre, estava o egocentrismo norte-americano. Contra o pudor e o despudor na dança do ventre: "O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano

informará" (ANDRADE, 1928). E assim se fez um figurino exótico e afeito à "moral da cegonha".

Outra característica do ATS que é um exemplo de "baixa antropofagia" é sua sistemática limitante. Por exemplo, costuma-se girar para a esquerda, para que os movimentos se iniciem pela direita e assim o sistema de códigos entre as bailarinas não se perca (SHAY; SELLERS-YOUNG, 2005). Pelo que pude observar em vídeos e shows existe um número restrito de passos, bem como a postura dos braços mais fechada que o estilo oriental clássico (talvez para retirar as ondulações orientalistas). O "stop do pensamento que é dinâmico". (ANDRADE, 1928) Por todos estes motivos, o ATS não me cativa enquanto matriz de movimentos, mas ele é um exemplo da possibilidade de uma resignificação feminina e cultural para a dança do ventre, ainda que eu não concorde com suas estratégias políticas.

Se por um lado o grupo "Fat Chance Belly Dance" possui uma feminilidade mais sóbria, Rachel Brice, aluna de Carolena Nericcio, é o grande ícone feminino do tribal fusion no mundo. O tribal fusion possui elementos do tribal ATS misturados à outros estilos e comporta, como é o caso de Rachel Brice, apresentações solo. Rachel Brice ficou famosa por sua participação no grupo "Belly dance Superstars" liderado pelo músico Miles Copeland (ex The Police). O grupo, que até 2008 já havia percorrido 3 continentes, com cerca de 700 apresentações<sup>121</sup>, tem como perfil apresentar vários estilos de dança, egípcia, libanesa, turca, havaiana, indiana, além de dança do ventre.

---

<sup>121</sup> Saiba mais em : <http://www.bellydancesuperstars.com/content/about.html#.Uv5QefldWSo>



**Figura 17: Rachel Brice**

Rachel Brice influenciou países como China e Brasil apresentando o “Tribal Fusion” em apresentações solo, diferente do “Fat Chance” que apresenta-se sempre em grupo. Rachel inovou no figurino unindo o já tradicional uso de *piercings*, tatuagens, calças e flores ao estilo “Cabaret”<sup>122</sup> que mistura sua feminilidade rebelde ao estilo *vintage*. Sua interpretação sombria e as vezes debochada, colocando a língua como uma cobra para seus espectadores, afasta-se de vez do estilo alegre e comunicativo das bailarinas tradicionais de dança do ventre e de “ATS”. Rachel Brice atribui seu estilo às suas diversas influências técnicas como o flamenco, *khathak*, *odissi* e, além destes, um estilo que é perceptível em sua estética e que ela cita como seu início como bailarina de dança do ventre: o American Cabaret Style. Se por um lado Rachel propaga o mesmo pertencimento norte-americano à sua dança, ela aproxima-se mais de um feminino “atuante”<sup>123</sup> e até mesmo da dança do ventre, dizendo-se praticante do estilo.

Rachel não parece ser um objeto sensual e passivo como na dança do ventre clássica, mas também não nega sua feminilidade apresentando sua beleza exótica. Rachel utiliza sua flexibilidade para tornar as ondulações da dança do

<sup>122</sup> O Estilo American Cabaret (1960-1970) foi um estilo de dança do ventre desenvolvido para ser apresentado em restaurantes Gregos e árabes nos Estados Unidos. Composto por variações do *Oriental Routine* que o deixavam mais dinâmico e atraente para o público americano. Os movimentos estavam ligados à técnica turca que explora mais os movimentos no chão e os figurinos baseavam-se no “old-style” egípcio dos anos 1920.

<sup>123</sup> A palavra “atuante” propõe contrapor-se à passividade da dança do ventre orientalista.

ventre tão amplas que torna seu corpo quase uma aberração em cena, com a onda abdominal típica da Yoga, técnica de movimento que utiliza para dar suporte à sua dança. Seu corpo magro e esguio não aproximava-se do corpo “ideal da dança do ventre”, com curvas mais definidas. As músicas que utiliza podem ser acordes de baixo, barulhos “digitais”, ou músicas nada tradicionais. Na sua apresentação com o grupo Belly Dance Superstars, ao terminar sua dança de repente ela vira de costas para a plateia e sai caminhando despojadamente.<sup>124</sup>

Rachel encontrou uma nova significação feminina que se adequa à sua corporeidade, tanto em termos estéticos quanto nos vestígios técnicos que carrega em seu corpo. Assistindo Rachel, eu percebo que não preciso abandonar a feminilidade da dança do ventre para dançar de acordo com minhas convicções políticas, no entanto, ficou claro que é necessário adequar a estratégia à minha corporeidade, assim como Rachel Brice o fez.

Relembrando a ambiguidade do pudor e despudor proposta por Merleau-Ponty (1999), penso que não é preciso ser odalisca-escrava<sup>125</sup>, é possível ser “Senhora” na dança por um trabalho criativo e inteligente, que proponha uma feminilidade ressignificada, não hesitando em despojar-se para alcançar uma verdade pelo movimento. Um corpo atento mais à sua proposta artística do que à sua beleza clássica em cena. Um corpo carregado de sentido e intencionalidade, como Eva Schul propõe em suas coreografias.

Concordo com Eva Schul com sua sugestão de que a dança do ventre, para tornar-se contemporânea, deve agregar um conceito. Preenchendo a dança de um princípio filosófico, ela pode agregar reflexão, pensamento. Como tornar o corpo feminino mais do que objeto sensual? Se o caminho para a hibridação estava na antropofagia, como ressignificar o feminino da dança do ventre para transpor na obra “*El Charque*”? Sou mulher, feminina e acredito que meu corpo serve mais à dança do ventre como estereótipo de “corpo ideal” do que ao balé clássico ou até mesmo à dança contemporânea. Negar este fato encobrendo o corpo como o grupo “Fat Chance Bellydance” não resolveria a questão de ressignificar o feminino. Seria mais “uma mentira muitas vezes repetida”.

---

<sup>124</sup> Assista em : <https://www.youtube.com/watch?v=XqJsaqykhLo>

<sup>125</sup> Odalisca tem também o sentido de escrava se pensarmos nas mulheres que serviam ao sultão nos Harens das histórias de 1001 Noites.

### 3.2.2 Eastman<sup>126</sup> e a poética do Anfíbio

O Oriente ondulava-se em um *cannon* de corpos que serpenteavam suas colunas de um lado para o outro. Os corpos moviam-se de maneira sobre-humana, eles não pareciam ter uma única raça, ou uma época. Saltavam e invertiam a noção do tempo, manipulando seus poderes sobre o peso e o espaço, conforme lhes fosse mais aprazível. Para cima: - rápido. Para baixo: - lento. O corpo movia-se em estrela, utilizando-se do fluxo livre com seus cinco membros, braços, pernas e o outro, mais curto mas tão forte e flexível quanto. Os olhos reviravam como que em êxtase pelo seu próprio movimento. A América do norte deixou seu traço *pop* junto ao muro, que momentos antes, fora um templo primitivo, minutos depois, transformara-se em fendas no solo por onde os corpos desapareceram. Ouviam-se sílabas, um choro sacro, um lamento inteligível. As vezes tornavam-se vozes em uma língua viva, ora morta. Oriente e Ocidente na mesma dança e na mesma voz. Assim foi o espetáculo “Puz/zle” encenado no teatro Alfa, São Paulo em outubro de 2013.



Figura 18: Puz/zle

---

<sup>126</sup> Eastman é o nome da companhia de dança de Sidi Larbi Cherkaoui.

No palco a companhia “Eastman”<sup>127</sup> do coreógrafo Sidi Larbi Cherkaoui: o hibridismo como liberdade criadora, o orientalismo como potência, a antropofagia como poética e o virtuosismo como singularidade. Este inebriante espetáculo miscigenado em raças e tempos, jamais seria possível se não fosse o hibridismo. O hibridismo liberta. O tempo primitivo foi a inspiração, a modernidade esculpiu templos, túmulos, escadas e muros nas pedras de “Puz/zle” e nos corpos dos bailarinos.

Não obstante Nestor Garcia Canclini (2011) afirme que as vanguardas artísticas já tenham rompido todas as barreiras, os artistas contemporâneos buscam corrompê-las por meio da inovação. Cherkaoui não. Ele rompe a barreira hegemônica, a barreira do tempo, a barreira entre culturas, entre credos e raças. Corpos diferentes com movimentos diferentes confluem no mesmo espetáculo. O tempo do primitivo, o tempo do pop, o lento do *butoh*, o rápido do contemporâneo constroem "Puz/zle" tornando-o uma experiência memorável.

Sentado na plateia do teatro Alfa, e arrebatado pela virtuosa confluência de ideias, sons e movimentos, Nestor Garcia Canclini certamente diria: - Cherkaoui, é uma artista anfíbio! Para Canclini este tipo de artistas ...

... são capazes de articular movimentos e códigos culturais de diferentes procedências. Como certos produtores teatrais, como grande parte dos músicos de *rock*, ele[s] mostram que é possível fundir as heranças culturais de uma sociedade, a reflexão crítica sobre seu sentido contemporâneo e os requisitos comunicacionais da difusão maciça. (CANCLINI, 2011, p. 350)

Em Puz/zle, percebe-se as diversas correntes culturais que inspiraram o artista em sua concepção: as ondulações da dança árabe, os movimentos de grupo da dança com leques coreana<sup>128</sup>, a dança de rua americana e seus grafites, o extremo Oriente com a alusão ao *Butoh*, a música em diversas línguas: - italiana,

<sup>127</sup> Eastman é a companhia de dança do coreógrafo Sidi Larbi Cherkoui de origem marroquina e residente em Londres, o artista iniciou sua carreira como bailarino pop até encontrar na dança contemporânea o caminho para grandes e criativas composições de grupo.

<sup>128</sup>

Fonte:

[http://www.socsc.hku.hk/sigc/gc2012/pdf/Reading%20Materials\\_Seoul/Lecture%207%20Reading.pdf](http://www.socsc.hku.hk/sigc/gc2012/pdf/Reading%20Materials_Seoul/Lecture%207%20Reading.pdf)  
Acesso em: 13/02/2014

libanesa, americana, francesa, músicas sacras e não sacras. O coreógrafo dá algumas pistas de sua inspiração poética no libreto do CD do espetáculo:

O foco principal do espetáculo de dança Puz/zle foi o relacionamento entre seres humanos e as pedras, como as pedras definiram a vida humana desde o princípio da civilização. [...] Elas representam o absoluto oposto se nossa existência orgânica: elas são inanimadas e eternas, enquanto nós vivemos como mortais cheios de movimento. Eu quis ter estas pedras remodelando o espaço da performance, então eu imaginei uma comunidade primitiva que interagiria com elas. Elas se transformariam e seriam usadas para construir novos templos, escadarias para o céu ou poços para o inferno. Esta comunidade faria labirintos, levantariam monólitos e muros e eventualmente desapareceriam entre as rachaduras na terra. [...] Eu fui inspirado por "La Carrière de Boulbon", onde alguns anos atrás Peter Brook estreou seu "Mahabharata" no Festival d'Avignon. (CHERKAOUI, 2013, tradução nossa)<sup>129</sup>

A arte contemporânea do Ocidente tem, cada vez mais, bebido na fonte do "primitivo", do "popular" do "étnico" e "folclórico" para renovar-se. Por outro lado, esta fonte convive, no Ocidente, com um estereótipo estanque, imutável ao longo do tempo. Eles alimentam a arte ocidental contemporânea como inspiração exótica, mas não são considerados arte, ocupando o mesmo nobre espaço ideológico que as práticas culturais ocidentais. Porém, alguns artistas tem descoberto o valor das práticas ditas "primitivas", "exóticas" se vistas como arte, vividas e exploradas no sentido experimental, a ponto de compreender seus contextos e revelar suas grandezas.

Acredito que a genialidade do jovem coreógrafo Sidi Larbi Cherkaoui seja também produto de sua origem liminar: "Desde cedo aprendi a ficar entre, porque nasci cristão e muçulmano. Precisei estudar filosofia para entender que não quero um mundo no qual alguém me diz o que é certo e errado e tampouco o que devo fazer" (CHERKAOUI apud KATZ, 2013). Não julgar o que é certo e errado, não julgar

<sup>129</sup> "The main focus of the dance piece Puz/zle was the relationship between human beings and stones, how stones have defined human life since the very beginning of civilization.[...] They represent the absolute opposite of our organic selves: they are inanimate and everlasting, while we are living, mortal being full of movement. I wanted to have these stone move and reshape the performance space, so I imagined a primitive community that would interact with them. They would turn them over and use them to construct new temples, stairways to heaven or pits to hell. This community make labyrinths, erect monoliths and walls and eventually disappear between the cracks in the earth. This imaginary journey would at times resemble the history of human civilization.[...] I was inspired by La Carrière de Boulbon, where many years ago Peter Brook opened his Mahabharata at the Festival d'Avignon". (CHERKAOUI, Sidi L. Libreto CD PUZ/ZLE, 2013.)

o melhor ou pior assoma-se em Puz/zle quando vemos a dança *hip hop* e seus grafites nos mesmos muros onde antes, enquanto escadarias, as pedras abrigavam os corpos em movimentos indianos, árabes e *bali-hindus*. Neste espetáculo não existe a hierarquia entre estilos e formas e sim um constante *entre*: *entre* estilos, entre culturas, *entre* corpos de diferentes nacionalidades, *entre* o tempo do primitivo e o tempo do moderno. Uma visão de mundo de quem precisou conviver com uma procedência ambígua sem escolher o lado certo e renegar à outro, como um anfíbio que vive tanto na água quanto na terra.

Não negar o passado é outra proeza de sua visão de mundo: "Não é necessário ficar somente inventando. O passado está lotado de obras maravilhosas que precisam ser reinventadas por nós. Temos muito a aprender com os legados, precisamos sobretudo aprender a não esquecer deles".(CHERKAOUI apud KATZ, 2013). Assim, como explica Canclini (2011) a heterogeneidade multitemporal comporta diferentes épocas em um mesmo momento. Quando o primitivo, o tradicional encontram-se no moderno, inspirando e renovando a obra do coreógrafo flamengo-marroquino, um novo tempo apresenta-se, um tempo heterogêneo que tolera pacificamente todos os outros.

Cherkaoui nos ensina, tanto quando Kealinohomoku (1970) e Canclini (2011), que o pertencimento a muitas culturas e a diferentes épocas faz parte da modernidade, que somos todos, de uma forma ou de outra, híbridos. A hibridação utilizada por ele como liberdade criadora é uma visão de mundo generosa que multiplica suas possibilidades criadoras. Talvez isto explique sua capacidade de criar tantas obras em tão pouco tempo e com uma diversidade de estilos e formas tamanha: seu ser artista *anfíbio*.

Após assistir ao espetáculo de Cherkaoui voltei para o hotel em São Paulo sem sentir os pés no chão, tamanha a força com que seu espetáculo me arrebatou. Depois deste dia acredito firmemente que as danças ditas "exóticas e primitivas" muito tem a contribuir com a dança da atualidade, contribuindo para que a dança híbrida nunca se esgote. A capacidade de criação por meio de processos de composição explorando a improvisação tem nestas danças um potente material infinito para renovar-se.

"Diferente de Akram Khan, Cherkaoui opera o hibridismo de outra forma. Seus bailarinos não são treinados por ele mas assimilados como parte da heterogeneidade multitemporal e cultural que o artista persegue. Cherkaoui é a prova de que todo material cultural é potente para a arte, e que o popular e o primitivo podem ocupar o mesmo espaço a ela consagrado e atingir o mercado de circulação de espetáculos internacionais, características dos artistas anfíbios.

Este trabalho não propõe discutir o mercado da dança híbrida que faz uso do orientalismo, mas convém apontar a potência desta mescla se acompanhada de uma abertura ao pensamento igualitário proposto pelos estudos pós-coloniais: "Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas Caravelas"(ANDRADE, 1928) E viva a antropofagia!



## CONCLUSÕES TRANSITÓRIAS: ANTES DE JACI, DEPOIS DE EVA

Antes de encontrar Jaci, minha poética era o *Oriental Routine*, a leitura musical e a interpretação de sua cadência, sua emoção, sua energia... Ao encontrar uma música que me despertasse interesse, passava a imaginar movimentos. Imagens de formações em grupo em uma composição muito visual. Depois, na sala de aula, a experimentação em grupo iniciava e as imagens transformavam-se de acordo com a resposta das bailarinas, ou as vezes, no erro, elas propunham algo que eu achava ainda melhor. Coreografar para mim mesma era como seguir um mapa, seguir a música.

A música era o meu chão, e abandoná-la foi como retirar mais do que os véus, foi como tirar a roupa íntima e andar nua em público: não saber mais onde estaria o ritmo, a cadência, a emoção do movimento... um desconforto, uma insegurança. Por outro lado, compor a partir de uma ideia foi estimulante, difícil... mas algo que espero seguir desenvolvendo.

A cada ensaio, estar despida da música foi tornando-se liberdade, a liberdade de seguir o fluxo do movimento e de minha emoção: se estar no chão me incentivava a rolar - eu poderia porque a música não mudaria e então, ninguém perceberia, eu poderia mudar a coreografia a cada apresentação, a cada ensaio . A ideia e o roteiro de movimentos funcionais eram meus guias, mas minha dança estava no comando, não mais a música. Quem diria que eu iria me sentir confortável com isso? O som dos pés no chão, das pulseiras chacoalhando, - tudo parecia música então! Uma música composta a partir do corpo. Esta sabedoria também levo comigo para fora destas linhas...

No jazz, ginástica rítmica, no balé, não me lembro de ter experimentado movimentos que o peso do corpo lançado em um fluxo livre. criasse movimentos. Esta sensação prazerosa que a técnica de Eva Schul me apresentou também é uma sabedoria que quero cultivar.

Meu limite da mescla: o que eu não agreguei da poética de Eva Schul é a escolha de certos temas como estupro, agressão e dor que estão presentes em alguns dos seus trabalhos. A dança do ventre é feminina, eu, particularmente, não gosto de despertar sentimentos de repulsa ou de medo nas pessoas, gosto de

diverti-las, fazê-las rir, prefiro fazê-las refletir de um modo mais leve. Dançar a vida complexa da mulher e seus tabus é uma forma contemporânea de abordar a feminilidade com a qual me identifico. Abordar a dança do ventre fora do Oriente e fora do restaurante: - isto me interessa!

A banca lembrou bem, em minha defesa, a importância que foi ter apresentado este trabalho na sala 209 da Usina do Gasômetro. No momento quando estava de costas para a banca e o público entrava na sala para apreciação da parte prática deste trabalho, um pensamento súbito me ocorreu: - veja só onde estou... aqui estou eu dançando a dança do ventre! Em uma sala consagrada por seus avanços em pesquisas e experimentações de importantes artistas da dança contemporânea da cidade... aqui estou eu... aqui está a dança do ventre! Este pensamento me fortaleceu para segurar a personagem e minha ideia até o final da apresentação com uma confiança que surpreendeu até a mim.

Penso que alcancei meu objetivo: utilizar a dança do ventre como uma matriz de movimentos que pode compor uma coreografia contemporânea, e eu não poderia estar em melhor lugar para isso do que na sala 209 da Usina do Gasômetro, meu palácio contemporâneo!

Considero importante enfatizar o quanto as referências, conceitos, teorias e o conhecimento de artistas "anfíbios" como Cherkaoui e Akram Khan apoiaram a construção do trabalho prático. Os devorei e os incorporei, como quem alimenta e revigora sua fé. Para Edward Said, Mônica Dantas, Laurence Louppe, Susan Foster, Roberta Salgueiro, Roberta Malheiros, Nestor Garcia Canclini, Homi Bhabha e à todos que me inspiraram como que doando sua costela para uma bela criação, eu lhes agradeço com um *zagruta*<sup>130</sup>: *lilililililili!*

Quadro constando as principais diferenças percebidas entre as danças:

<b>DANÇA DO VENTRE</b>	<b>EVA SCHUL</b>
Improvisação com base na música (taksin): - leitura musical, - interpretação conforme a energia da música.	Improvisação Corporal: - movimentos funcionais, - interpretação com verdade.

<sup>130</sup> *Zagruta* é um costume árabe das mulheres realizarem um som batendo a língua nos dentes muito rapidamente produzindo um som semelhante a "lililili" quando em uma celebração de música, dança ou comemorações como casamentos. Na dança do ventre, as bailarinas o fazem para manifestar sua admiração por uma dança ou por uma bailarina que se apresenta.

<p>Técnica:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- isolamentos,</li> <li>- fluxo controlado,</li> <li>- beleza harmônica.</li> </ul>	<p>Técnica:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- movimentos em espiral,</li> <li>- fluxo livre,</li> <li>- beleza despojada.</li> </ul>
--	---

## 1 NOMEANDO "RAKS EL JACI/ DANÇA DE JACI"

Assim como em "*El Charque*" pensei em utilizar um termo que valorizasse a cultura local para ironizar a busca por autenticidade da dança oriental sul brasileira, escolhi utilizar o nome "*Raks el Jaci*" para a obra coreográfica deste trabalho. Em árabe "*Raks*" significa "dança". Em Tupi, Jaci é a mãe dos vegetais, da reprodução, ligada à lua e a feminilidade, assim como a deusa Ísis no Egito.

Oswald de Andrade já havia alertado que se "Deus é a consciência do universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais." (1928). Com esta crítica o autor reafirma as crenças indígenas brasileiras no intuito de valorizar a cultura brasileira acima da cultura de invasão.

Nos livros nacionais sobre dança do ventre, é comum atribuir origem dessa dança aos rituais praticados no antigo Egito em adoração à deusa Ísis. "*Raks el Jaci*" pretende brincar com esta ideia, ao mesmo tempo que relaciona a primeira parte (7 véus) com "Raks" e a segunda "Jaci", com a criação na dança. Jaci era também o nome de minha avó materna.

Assim, "*Raks el Jaci*" ou, a dança de Jaci, é o nome que escolhemos para nomear a composição que acompanha este memorial.

## 2 PORQUE A "CAIXA PRETA"

Os motivos que me levaram a apresentar a obra final em teatro é, em primeiro lugar, devido ao que representa dançar em teatro para a dança do ventre. A dança do ventre é comumente vista em restaurantes e festas temáticas árabes, em sua maioria com o objetivo de entretenimento. Em Porto Alegre foram poucos os espetáculos realizados em teatro de forma profissional.

Outro ponto importante é que a dança do ventre originou-se nas ruas, enquanto "Ghawazee" e tornou-se cênica por influência do cinema americano e da dança moderna. Apesar destas influências modernas, ela continua sendo vista como uma dança folclórica ou que faz parte de um imaginário cultural subjugado e estereotipado, e por isso, não é vista como dança-arte ou material que sirva à obras artísticas contemporâneas.

Dançar em teatro pretende apontar a questão, para fazer repensar o que pode e o que não pode ser chamado de arte. As culturas subjugadas, não europeias, não elitistas, podem contribuir para os estudos contemporâneos em dança, esta foi uma de minhas premissas. E dançar em teatro condiz com este pressuposto.

Ao mesmo tempo que a dança contemporânea de Eva Schul e a arte contemporânea buscam conquistar espaços urbanos, a dança do ventre já o habitava anteriormente. Muito de sua poética deve-se a este fato, como os movimentos pequenos feitos para serem visualizados de maneira próxima ao público. Se a "caixa preta" não é mais novidade para a dança contemporânea, a dança do ventre muito tem a desbravar neste ambiente.

Dançar no teatro, sem artifícios cênicos propõe valorizar a pesquisa de linguagem de movimento antes de tudo, e propõe aproximar a obra de uma proposta cênica artística. Dançar em teatro, em uma caixa preta, sem artifícios orientalistas como véus e almofadas, propõe também despojar o orientalismo e os artifícios comumente utilizados no contexto de apresentações de dança do ventre.

### **3 O FIGURINO**

O orientalismo também está presente como um traço iconográfico do figurino, tomando o exemplo de Akram Khan e de Sidi Larbi Cherkaoui que referenciam o Oriente ainda que de maneira sóbria. A "sobriedade" no figurino é necessária para que a execução dos movimentos não seja prejudicada e porque faz parte da ideia do "despojamento da estética clássica da dança do ventre." Este aspecto deixa-me feliz e apreensiva pois os figurinos de dança do ventre sempre machucam e atrapalham a performance, feitos muito mais para se desfilar do que

dançar. Porém, encontrar uma referência de ancestralidade para um figurino que sirva à obra como uma referência de contemporaneidade na dança do ventre foi mais um desafio que enfrentamos.

Acredito ser necessário a criação de um outro figurino que não seja identificado como dança do ventre clássica (cinturão, bustiê de pedrarias e saia rodada), nem com o tribal, (*top* e calças boca de sino, flores no cabelo), nem mesmo como dança contemporânea.

Por se tratar de uma obra híbrida que une a dança do ventre e a dança contemporânea, penso que seja possível utilizar-se do mesmo princípio que norteou a criação da composição de movimentos: a subversão do orientalismo. Se o orientalismo está presente também no figurino clássico da dança do ventre, a subversão deste seria o não clássico, o não tradicional, mas que utiliza-se de um traço semelhante para reafirmar o seu pertencimento à dança do ventre. Da mesma forma, julgamos importante unir esta ideia à necessidade da sobriedade e, utilizando o exemplo dos figurinos de Akram Khan e de Eastman, unir também um toque de "ancestralidade" no figurino desenvolvido. O figurino, da mesma forma que o movimento, é mais atento ao movimento do que a beleza clássica, sendo funcional para a execução da dança.

#### 4 A SUBVERSÃO DO ORIENTALISMO

Vimos que o Orientalismo na dança do ventre configura-se de maneira muito marcante nos movimentos dos braços. Configura-se também, pela utilização de um figurino característico e de músicas reconhecidas como "árabes"<sup>131</sup>. Percebe-se isto ao assistir a videoclipes de artistas como Fergie<sup>132</sup> (Black Eyed Peas), para citar a cultura *pop* americana. Na dança de Fergie, os movimentos de dança do ventre

---

<sup>131</sup> A partir da análise dos jurados no dado evento, que declararam fator determinante para classificação da apresentação como "não dança do ventre" o figurino atípico e a utilização de uma fusão musical, apesar de todos os movimentos da coreografia pertencerem à matriz técnica da dança do ventre. A obra foi inscrita na categoria "Folclore de Projeção".

<sup>132</sup> Vídeo Clipe música "Let's get it started" Black Eyead Peas Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IKqV7DB8lwq> acesso em: 14/02/2014

são amplamente utilizados, mas não estão relacionados à dança do ventre enquanto representação oriental.

Uma vez que nomeamos, a partir do conceito de Edward Said (2001) o Oriente imagético como o que habita um imaginário fantasioso acerca do Oriente, o orientalismo na dança do ventre perpetua-se neste imaginário, fantasioso e imutável do Oriente imagético. Por isso os véus coloridos, os longos cabelos, pedrarias, moedas e maquiagens exuberantes comportam o orientalismo, no que se refere à suas características estéticas.

A questão foi, como posicionar-se frente ao orientalismo na obra que construímos para este estudo? Neste sentido, "7 véus" apresenta elaborações importantes sobre o orientalismo transformado a partir da utilização da poética de Eva Schul. Ao pensar na ideia previamente ao movimento, esta ideia direcionou a pesquisa corporal, a música e figurino que juntos construíram um sentido. Este sentido, tornou o corpo carregado de uma intencionalidade de comunicação. Desta forma, acreditamos que na obra "7 véus" o encontro com o despojamento da beleza clássica e com uma estética híbrida é, pouco a pouco alcançada, na medida em que os véus vão sendo abandonados. Da mesma forma, este corpo aproxima-se também de um corpo preenchido de sentido, não mais o corpo do feminino estereotipado da dança do ventre clássica.

A medida que os véus vão sendo abandonados, buscamos também aproximar a dança de um despojamento da estética clássica da dança do ventre e de um questionamento do orientalismo segundo a concepção de Edward Said, para então apresentar a mistura que se deu no corpo e no espírito após um processo de hibridação por meio da antropofagia que culmina em "*El Charque*". Nos "7 véus" o desfazer-se dos véus representa o próprio despojar-se do orientalismo enquanto estereótipo e de uma visão da mulher enquanto objeto passivo, levando a uma subversão do Oriente Imagético, onde a dança do ventre perpetua-se, da mesma forma que despoja-se de uma feminilidade demasiado dócil.

Em "*El Charque*", o orientalismo é ironizado através da utilização da ondulação das mãos executada de maneira repetitiva e é transformado a partir dos movimentos com atributos funcionais e dotados de um novo fluxo de energia (fluxo livre). Ainda mais importante, o orientalismo é subvertido porque se antes era visto

como submisso ao espectador, servindo apenas para seu deleite, agora assume-se em movimento e poética para criar uma obra contemporânea que pode questionar, refletir e ser protagonista de uma composição atual. O Oriente, a dança do ventre, não é subjugado(a), ele afirma seu potencial criativo para compor uma composição contemporânea.

Ao mesmo tempo que abandonamos o orientalismo segundo a concepção de Edward Said, o utilizaremos como poética, como um imaginário que potencializa criações artísticas. O que antes era visto como uma "verdade subjugada" agora possibilita a fantasia romântica e imaginária de um Oriente que habita o mundo dos sonhos. O que diferencia um do outro é o posicionamento político (YUNIS, 2010) que o identifica como fantasia e não mais como uma realidade cultural. Por exemplo, os movimentos orientalistas que são identificados como típicos da dança do ventre em "*Raks el Jaci*" foram o início de uma série de movimentos que, imbricados na poética de Eva Schul e na busca por um novo fluxo, ganharam novo significado. Ou seja, o Oriente submisso de um passado imutável aos olhos de seu invasor é substituído por um Oriente imaginário que pode nunca ter existido mas é imortal na lembrança romântica do Ocidente, consciente de sua inexistência mas atento à sua potência criativa. Este Oriente Imagético foi o mote para nossas explorações de improvisações e que podem resultar em infinitas composições coreográficas futuras.

O orientalismo enquanto imaginário estanque sobre a dança do ventre e seu feminino "exótico" pode ser visto como uma contribuição por ser um vasto campo a ser explorado, ironizado, subvertido e reconstruído.

## **5 IMPROVISAÇÃO CONTEMPORÂNEA E IMPROVISAÇÃO ORIENTAL**

No início deste trabalho eu acreditava que coreografar deveria partir de um profundo conhecimento da música que se quer trabalhar. Depois de todas as vivências práticas, e de cada momento rico de aulas teóricas, espetáculos, orientações; percebi que a música não tem a mesma importância na composição contemporânea como tem na dança do ventre e, me parece, no *kathak* clássico indiano.

A improvisação por exploração do movimento desperta uma profunda conexão com a consciência do movimento que foi de extrema importância para o meu crescimento como bailarina e coreógrafa. Acredito que este conhecimento aliado à poética de Eva Schul podem ter grande importância para o desenvolvimento da dança do ventre enquanto matriz de movimento, da mesma forma que as grandes diferenças entre estes estilos contribuem entre si para conhecer o outro.

Eva Schul tinha razão ao dizer que o que transformaria a dança do ventre em uma possível obra contemporânea é a inclusão de uma ideia. Neste trabalho, o feminino atuante e a subversão do orientalismo foram mais que ideias, foram ideais que deram movimento à obra. Subvertemos o orientalismo quando o ironizamos e quando mostramos que ele pode ter o mesmo status de uma arte ocidental. Apresentamos um feminino atuante que despe seus véus e mostra-se mais do que um objeto sensual.

Acredito que a dança do ventre não é um "resgate da feminilidade" mas tem grande potência para discutir as questões de gênero no que se refere aos temas ligados à mulher. Acredito que a dança em geral também é uma arte política e, que se for para rebelar-se, melhor que seja dançando!

*This is my body, my body's holy  
No more excuses, no more abuses  
We are mothers, we are teachers  
We are beautiful, beautiful creatures*

*I dance cause I love  
Dance cause I dream  
Dance cause I've had enough  
Dance to stop the screams  
Dance to break the rules  
Dance to stop the pain  
Dance to turn it upside down  
It's time to break the chain, oh yeah  
Break the chain!<sup>133</sup>*

---

<sup>133</sup> "Este é o meu corpo, meu corpo é sagrado. Sem mais desculpas, sem mais abusos. Somos mães, somos professoras. Nós somos lindas, lindas criaturas. Eu danço porque eu amo; Danço porque eu sonho. Danço porque já tive o suficiente. Danço para cessar os gritos. Danço para quebrar as regras. Danço para virar isso de cabeça para baixo. É tempo de quebrar este preconceito. Quebre o preconceito." (Tradução livre) Música tema da campanha contra violência à mulher "One Billion rising" Disponível em: <http://2013.onebillionrising.org/blog/we-have-an-anthem> Acesso em: 04/03/2014

## 6 RITMO E MOVIMENTO

Se no início deste processo coreográfico “sem música” a realização parecia incompatível com a maneira que estava habituada a coreografar, hoje creio que aprendi um caminho a mais para criar em dança. Há uma liberdade infinita em dançar no silêncio, é, entre outras coisas, a possibilidade de dar voz ao corpo através de sua respiração, o som de seu deslocamento e de seu peso contra o chão.

Percebi também, que os “sons estranhos” que os colegas contateiros realizam ao explorar o corpo de seu parceiro era estranho para mim tanto quanto a própria estética contemporânea, do qual o Contato Improvisação faz parte. Lembrei-me de um diálogo que tive com uma aluna em aula, quando tentava explicar à ela que seu movimento estava sendo executado de forma errada. Eu tentava dizer à ela que utilizasse mais seus músculos do quadril para prender o acento de forma que a batida lateral ficasse mais “seca”, sem reverberar após “bater”. Faça “tac” eu disse à ela, não “trrrrrrá”, eu lembro que ela me olhou sem compreender o que eu estava tentando dizer.

Para mim os sons dos movimentos contemporâneos com fluxo livre, ainda não são tão perceptíveis ou compreensíveis (se pensando a partir do conceito de compreensão corporal de Merleau-Ponty) porque ainda necessito estar mais habituada à estes movimentos para compreender de que forma eles “fluem”, ou “soam”. Porém, os movimentos de dança do ventre, principalmente estes acentos com o quadril, eu compreendo e sei como eles “soam”. Costumo “estalar” a língua no céu da boca e imitar o som do *derbak* para minhas alunas em aula.

Os movimentos básicos da dança do ventre, realizados a partir de isolamentos do corpo e ondulações, círculos, acentos e vibrações internas também são importantes atributos a serem integrados na dança contemporânea.

O movimento foi o que perseguimos durante todo o processo de hibridação por antropofagia que deu-se neste trabalho. Mesclar o fluxo livre ao fluxo controlado, os movimentos em uma kinesfera distal e proximal, a subversão dos movimentos orientalistas de braços, o uso da espiral.

## 7 BELEZA: FEMININO ATUANTE

A partir da reflexão do papel da feminilidade na dança do ventre, um aspecto que percebi que deveria ser reelaborado é a busca por uma beleza clássica como padrão de movimentação na dança. A tendência ao uso de poses “glamorosas”, segurando o cabelo de forma sensual só seria utilizado se estivesse servindo à ideia que a coreografia quer comunicar. A bailarina, portanto, não está dançando para “embelezar” e “alegrar” a festa e sim para propor a comunicação de uma ideia com o público.

Acreditamos que, ao preencher o corpo da bailarina de intencionalidade, de verdade a partir da ideia que se quer passar, este corpo carregará consigo outros “signos” que não só o signo sensual.

O despojamento em não preocupar-se a todo o momento com o penteado, ou com o sorriso mais agradável, acompanha um figurino e maquiagem mais próxima a atualidade, ainda que cênica, sem as extravagâncias da dança do ventre.



Figura 19: Fotografia Shadi Ghadirian da série "the Ghajar" 1998-1999 <sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> Shadi Ghadirian é fotógrafa Iraniana reconhecida pelo seu trabalho de relatar o mundo feminino contemporâneo em uma realidade dualista: a globalização e a tradição islâmica. Nesta série é

Seguindo o conceito de “promiscuidade do corpo” segundo Mônica Dantas (1999), não se pode mais pensar na mulher como um objeto que sirva somente à admiração estética. A mulher da atualidade trabalha, estuda, tem filhos ou é filha, tia, esposa, pode ser empresária, operária e é com o mesmo corpo que ela toma a frente em todos estes papéis da vida que ela dança, por isso promíscuo. Porque esvaziar este corpo na dança?

Acredito que assim como o Oriente é muito mais complexo do que o descrito pelo orientalismo, as representações do feminino também tem sua complexidade que não podem ser resumida a um objeto sensual. Desta forma acredito que acompanhar a complexidade desta feminilidade é fator primordial para tornar a dança do ventre uma obra atual. Carregar o corpo da mulher de sentido é também carregá-lo de valor simbólico, valor moral, valor intelectual e isto nos serve tanto quanto filosofia de vida quanto potencial criativo.

Outro princípio filosófico que os estudos pós coloniais nos ensinam e que o artista Sidi Larbi Cherkaoui parece ser um grande exemplo é o princípio de igualdade entre as danças do mundo. Hoje, o hibridismo nas obras contemporâneas é uma constante e muitas vezes identificar a estética de uma obra não é possível de uma maneira simples e objetiva. Se por um lado isto torna amplo o campo criativo, também pressupõe um pensamento aberto no sentido de “ver com olhos livres” todo o material que as danças ditas “exóticas” ou “primitivas” e até “populares” possam agregar às Artes Cênicas. É preciso abrir a mente para as culturas subjugadas e explorá-las como material de estudo e *uma carne a ser consumida* para alimentar novas estéticas híbridas e revitaliza-las. Toda a matriz de movimento clássica pode ser carne para saciar a fome antropofágica de artistas contemporâneos que tenham a virtude de “ver com olhos livres” a potência desta mistura.

A potência de explorar um material técnico clássico só foi possível devido a grande abertura que a poética da artista Eva Schul é capaz de permitir e potencializar. Utilizando de sua poética foi possível criar novos movimentos sem afastar-me dos princípios filosóficos e éticos que são parte de meu ideal artístico.

---

possível ver as atitudes independentes das mulheres em trajes muçulmanos em uma ambientação “vintage” como nesta foto, com objetos da década de 1980. A artista diz que com esta composição diacrônica pretende mostrar o conflito da mulher de viver “fora de seu tempo”. Mais disponível em <http://www.re-title.com/artists/Shadi-Ghadirian2.asp> Acesso em: 03/03/2014

Convivendo e conhecendo sua forma de trabalho e sua poética, cresci muito como bailarina, professora e como coreógrafa.

A dança do ventre é uma matriz de movimento enigmática, misteriosa, potente e pouco explorada na arte contemporânea. Presa ao seu significado estereotípico e a um feminino limitado e ultrapassado há gerações, ela corre o risco de tornar-se defasada da mesma forma. É preciso que a vejamos com este novo olhar e levá-la a outros imaginários que não só orientalistas.

Considero *Raks el Jaci* um importante *entre-lugar*: o início da consciência de uma busca que se iniciou antes deste mestrado mas que culminou nele, e que segue adiante, sempre em movimento, experimentando, buscando e refletindo. *Raks el Jaci* é para mim a união de importantes pressupostos: que sou uma brasileira que não nega sua origem por gostar da dança do ventre, que sou uma mulher que não se pode resumir como objeto sensual, e que a dança do ventre em mim é muito mais do que um artifício para celebrar a beleza clássica.

Se termino este trabalho sem um ponto final, tenho a certeza que nestas reticências estão os pontos fundamentais para confirmar a dança do ventre como matriz de movimento capaz de compor obras contemporâneas e que minha busca por conhecimento no campo da dança segue em movimento pois, assim como iniciei este estudo eu o termino: na dúvida, eu sigo dançando...

Andréa C. Moraes Soares

Pindorama, ano 460 da Deglutição do Bispo Sardinha<sup>135</sup>.

---

<sup>135</sup> Pindorama era como os índios Tupi chamavam o Brasil. No manifesto Antropófago Oswald de Andrade (1928) assina com a data: "ano 376 da Deglutição do bispo Sardinha" fazendo referência a data do primeiro ato antropófago conhecido oficialmente.

## REFERÊNCIAS

AHMADIE, Ziad El. Organized Chaos. In: Ziad El Ahmadie. **Silent Wave**. Líbano: Forward Music, 2010. 1 CD (47 min.). Faixa 5.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. (1928) In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec; Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

BUONAVENTURA, Wendy. **Serpent of the Nile: women and dance in the Arab world**. New York: Interlink Books, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. Ed - São Paulo: Ed. da USP, 2011.

CHERKAOUI, Sidi Larbi. Libreto do CD. In: Sidi Larbi Cherkaoui's Puz/le: A Filetta, Fadia Tomb El-Hage, Kazunari Abe, Olga Wojciechoswska. Austria: Eastman, 2013. 1 CD

DANTAS, Mônica. **Ce dont sont faits les corps anthropophages: la participation des danseurs à la mise en œuvre chorégraphique comme facteur de construction de corps dansants chez deux chorégraphes brésiliennes**. 2008. 434 f. Tese (Doutorado) – Études et Pratiques des Artes, Université du Québec à Montréal, Montreal, Canada, 2008.

DANTAS, Mônica. **Corpos em trânsito / corpos antropofágicos: criação coreográfica e construção de corpos dançantes em Marché aux Puces**. In: NORA, Sigrid (org.). **Húmus 4**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011. p. 13-21.

DANTAS, Márcia Fagundes. **Desejos de memória: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul**. **Cena, Porto Alegre**, v. 2, p. 1-24, 2012.

DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999.

DANTAS, Mônica. Eva Schul: uma vida para reinventar a dança moderna e contemporânea. In: SÃO PAULO. SECRETARIA DE CULTURA. **Figuras da Dança: Eva Schul**.. São Paulo: Governo do Estado de SP, 2013.

DANTAS, Mônica. A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da dança: escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. Revista da Fundarte, Montenegro, v.7, n.13/14, p.13-17, jan./dez. 2007.

DANTAS, Mônica. Perspectivas sobre a construção de corpos dançantes. In: Seminário Nacional de Arte e Educação, 18, 2004, Montenegro. **Anais....** Montenegro: Ed. da FUNDARTE, 2004. p. 65-71.

DANTAS, Mônica; SCHUL, Eva. Apontamentos para uma reflexão da dança contemporânea ao Sul do Brasil a partir do projeto "Dar carne a memória". In: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera (org.). **Histórias da dança**. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2012. (Coleção Dança Cênica, v.2)

DEAGON, Andrea. The Image of the Eastern dancer: Flaubert's Salome. **Habib**, Santa Barbara, CA, v.19, n.1, fev. 2002. Disponível em: <<http://thebestofhabibi.com/vol-19-no-1-feb-2002/salome/>> Acesso em: fevereiro de 2013.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban-Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.

FERRARI, Regina. **Dança do Ventre: a arte sagrada de Iaset**. São Paulo: Edições Ganesha, 1993.

FORTIN, Sylvie. Contribuições Possíveis da Etnografia e da Autoetnografia para a Pesquisa em Prática Artística. **Cena**. n.7, p.77-88, 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961>> Acesso em: 11 de junho de 2012.

FOSTER, Susan. **Worlding dance: studies in international performance**. Basingstoke; New York: Palgrave MacMillan, 2009.

GIL, José. **Movimento Total: O Corpo e a Dança**. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2001.

GUHÉRY, Sophie. La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle? **L'Annuaire théâtral**, Quebec, n.36, p. 44-57, automne 2004. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/041575ar> . Acesso em: fevereiro de 2014

HAMZA, Doaa. Mahmoud Reda: a pioneer of folk dance [entrevista]. **Ahram Online**, Cairo, Egito, 2 Dez. 2010. Disponível em: <<http://english.ahram.org.eg/News/278.aspx>. Acesso 04 de abril de 2013.>

HELLAND: Shawna. The belly dance: ancient ritual to cabaret performance. In: DILS, Ann; ALBRIGHT, Ann. **Moving History / Dancing Cultures: A Dance History Reader**. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2001. p.128-135

KATZ, Helena. **Um, dois, três, a Dança é o Pensamento do Corpo**. São Paulo: PUC-SP, 1994. (Tese de doutorado em comunicação e semiótica).

KATZ, Helena. Larbi Cherkaoui, estrela espantosa. **O estado de São Paulo**, São Paulo, 25 de outubro de 2013. Caderno 2, C9. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz41382698774.pdf> . Acesso em: 16 de março de 2014.

KATZ, Helena. Um certo Oriente. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 17 de outubro de 2011. Caderno 2, D3. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71318943756.pdf>> Acesso em 16 de agosto de 2012.

KARAYANNI, Stravus Stravou. Dismissing Veiled Desire: Kuchuk Hanem and imperial masculinity. SHAY, Anthony; SELLERS-YOUNG, Barbara (Ed.). **Belly Dance: Orientalism, Transnationalism, and Harem Fantasy**. Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 2005

KEALINOHOMOKU, Joan. An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance. [Reimpressão do artigo publicado em 1970, na revista Impulse] **Habib**, Santa Barbara, CA, v.18, n.3, mar. 2001. Disponível em: <http://thebestofhabibi.com/vol-18-no-3-march-2001/ballet-as-ethnic-dance/> Acesso em: 16 de março de 2014.

KHAN, Akram. **Homeland: the making of Desh**. Studio London: Drakes Avenue Pictures, 2012. 1 DVD (80 min).

KHAN, Akram; GUILLEM, Sylvie. **Sacred Monsters recorded at Sadler's Wells**. Direção: Deborah May. Londres, Inglaterra: Axiom Films, 2009. 1 DVD (63 min).

KORITZ, Amy. Dancing the Orient for England: Maud Allen's "The Vision of Salome." *Theatre Journal*, Baltimore, MD v.50, n.1, p.53-78, 1994.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, B.; TESSLER, E.. O meio como ponto zero. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

LARAIA, Roque. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós dramático**. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LOUPPE, Laurence. "Corpos Híbridos." In: ANTUTES, Arnaldo et al. **Lições de dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000. p.27 - 40

LOUPPE, Laurence. **Poéticas da dança contemporânea**. Portugal: Orfeu Negro. 2012

LYZ, Suely. **Dança do ventre: descobrindo sua deusa interior**. São Paulo: Berkana, 1999.

MALHEIROS, Roberta Silveira. **O sentido do Quadril: um diálogo entre a dança do ventre e a contemporaneidade**. 2006. X f. Monografia (Graduação) – Curso de Dança, Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Montenegro, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIRANDA, Edalton. **Bases de anatomia e cinesiologia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Sprint. 2001.

ORNELLAS, Manoelito de. Gaúchos e beduínos: a origem étnica e a formação social do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1999.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva. 2003.

PAREYSON, Luigi. Estética: teoria da formatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PEREIRA, Sayonara. **Rastros do Thanztheater no processo criativo de es-boço**: espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP. São Paulo: Annablume. 2010.

REGINA, Gláucia La. Gláucia. Dança do ventre: uma arte milenar. São Paulo: Moderna, 1998.

ROLNYK, Suely. Subjetividade Antropofágica / Anthropophagic Subjectivity. In: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (Ed.). Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s, XXIV Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. P. 128-147.

ROSAY, Madeleine. **Dicionário de Ballet**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nórdica,. 1980.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como Invenção do Ocidente. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras , 2007.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras. 2003.

SALGUEIRO, Roberta da Rocha. Um longo arabesco: corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre. 2012. 191 f., il. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

SANDERS, Lorna. Akram Khan. In: **Akram Khan Company** [Ensaio], Londres, 2003. Disponível em: < <http://www.akramkhancompany.net/ckfinder/userfiles/files/Akram%20Khan%20by%20Lorna%20Sanders,%20May%202003.pdf>> . Acesso em: 16 de março de 2014.

SANTOS, Kátia Kalinka Alves. **Um olhar sobre três obras. 2004.** Monografia (Especialização) - Curso de Pós-Graduação em Dança, Faculdade de Educação Física e Ciências do Desporto, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2004.

SHAY, Anthony; SELLERS-YOUNG, Barbara. **Orientalism, transnationalism & harem fantasy.** Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 2005.

SHAY, Anthony; SELLERS-YOUNG, Barbara. Belly dance: orientalism, exoticism, self-exoticism. **Dance Research Journal**, v. 35, n. 1, p. 13-37, Summer 2003.

SOARES, Andréa C. M.. O desenvolvimento dança do ventre em Porto Alegre de 1999 à 2012. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 7, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: ABRACE, 2012. Disponível em: <  
[http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/pesquisadanca/Andrea%20C.%20Morales\\_O\\_developimento\\_da\\_dancadoventre\\_em\\_PortoAlegre\\_de\\_1999a2012.pdf](http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/pesquisadanca/Andrea%20C.%20Morales_O_developimento_da_dancadoventre_em_PortoAlegre_de_1999a2012.pdf) > Acesso em: 16 de março de 2014.

SOARES, Andréa C. M. O véu e o vento: um encontro poético entre a dança do ventre clássica e a dança contemporânea de Eva Schul. In: REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 7, 2013, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: ABRACE, 2013.

SOUZA, José Rodrigues de. **As origens da Modern Dance:** uma análise sociológica. São Paulo: Annablume. 2009.

SULLIVAN, Francesca. Sohair Zaki: singing with her body. **Habibi**, Santa Bárbara, CA, v.19, n.1, feb. 2002. Disponível em: <http://thebestofhabibi.com/vol-19-no-1-feb-2002/594-2/> Acesso em : 16 de março de 2014.

TAALAT, Dina. GUIBAL, Claude. **Ma liberté de danser:** la dernière danseuse d'Egypte. Paris: Michel Lafon, 2011.

TRUZZI, Oswaldo.Patrícios: sírios e libaneses em São Paulo. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

VAGANOVA, Agrippina. **Princípios básicos do ballet clássico.** São Paulo: Ediouro, 1991.

XAVIER, Cinthia Nepomuceno. ...**5,6,7,8. Do oito ao infinito:** por uma dança sem ventre, performática, híbrida, impertinente. 2006. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Arte, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2006.

YUNIS, Leandra. Anthony Shay e a análise da representação cênica da dança oriental. **Instituto da Cultura Árabe** [site institucional], São Paulo, 2010. Disponível em: < <http://www.icarabe.org.br/artigos/anthony-shay-e-a-analise-ideologica-da-representacao-cenica-da>>. Acesso em: 16 de março de 2014.

ZELEZA, Tiyambe; VENEY, Cassandra Rachel (Ed.). **Leisure in urban Africa**. Trenton, NJ: Africa World Press, 2003.

**ANEXO DVD (APRESENTAÇÃO COREOGRAFIA RAQS EL JACI)**