

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA
LICENCIATURA EM DANÇA**

ALINE FÁTIMA DA ROSA MESQUITA

**DO TAHTIB À DANÇA DA BENGALA:
produção de discurso crítico em dança**

**Porto Alegre
2014**

ALINE FÁTIMA DA ROSA MESQUITA

DO TAHTIB À DANÇA DA BENGALA:
produção de discurso crítico em dança

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito para a obtenção
do grau do curso de Licenciatura em Dança
pela Universidade Federal do Rio Grande do
Sul

Orientadora: Prof^ª. Ms. Rubiane Falkenberg Zancan

Porto Alegre

2014

Aline Fátima da Rosa Mesquita

DO TAHTIB À DANÇA DA BENGALA:
produção de discurso crítico em dança

Conceito final:

Aprovado em de de

BANCA EXAMINADORA

Avaliador – Prof^o. Ms. Jair Felipe Bonatto Umann - UFRGS

Orientador – Prof^a. Ms. Rubiane Falkenberg Zancan - UFRGS

RESUMO

O estudo intitulado “Do tahtib à dança da bengala: produção de discurso crítico em dança” tem como objetivos analisar criticamente o trabalho coreográfico de Reda e uma prosposta brasileira da dança Said de Munira Magharib; apontar uma proposta de instrumento de análise crítica; apresentar as principais características que constituem a dança Said e suas origens; e por fim, comparar os trabalhos coreográficos a partir da análise crítica. O referido estudo de cunho bibliográfico tem como arcabouço teórico os seguintes autores: Bencardini, Korek, Yasmin e Fairuza, Naznin, Fahmy, Banes, Carrol, Sontag e Copeland. Ao longo do texto são abordadas as prováveis origens da dança e como ela é representada na atualidade. O trabalho também traz as bases teóricas da análise crítica de dança para uma posterior análise do objeto de estudo desta pesquisa. Além da pesquisa bibliográfica, a metodologia inclui uma análise crítica que busca investigar a dança Said por meio da contextualização, descrição, interpretação e avaliação; organizado pela produção do discurso crítico. A análise realizada das coreografias de Reda e Munira servem de estudo e aprofundamento na dança folclórica egípcia. A produção desse discurso vale-se de uma estrutura de análise onde há um refinamento da percepção e das sensações, fazendo com que o crítico e o leitor realizem uma reflexão do contexto em que a dança está inserida e interpretem e avaliem-no sob uma nova perspectiva.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica. Focllore. Egito. Said.

ABSTRACT

The study called “from tahtib to cane dance: production of critical discourse in dance” aims to critically analyze the choreographic work of Reda and a Brazilian proposition of said dance from Munira Magharib; to point a proposed instrument for critical analysis; to indicate the main features that constitute said dance and its origins; and finally, compare the choreographic works starting from the critical analysis. The study of literature search has as theoretical framework the following writers: Bencardini, Korek, Yasmin e Fairuza, Naznin, Fahmy, Banes, Carrol, Sontag and Copeland. Through the text are approached the probable origins of the dance and how it is represented today. The work also provides the theoretical basis of critical analysis of dance for a further analysis of the object of this research. Besides the literature search, the methodology includes a critical analysis attempts to investigate said dance by contextualization, description, interpretations and evaluation; organized by the production of critical discourse. The conducted analysis of Reda and Munira’s choreographies serve as in-depth study on Egyptian folk dance. The production of this discourse relies on a structure of analysis where there is a refinement of perception and sensations, making the critic and the reader perform a reflection of the context that dancing is inserted and interpret and evaluate from a new perspective.

Keywords: Criticism. Folk. Egypt. Said.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	6
2 ORIGENS DA DANÇA DA BENGALA.....	10
2.1 A música Said.....	12
2.2 Características.....	12
3 SOBRE ANÁLISE CRÍTICA.....	15
4 ANÁLISE DA DANÇA DE REDA	20
4.1 O Uso do bastão na dança feminina nas coreografias de Reda.....	21
5 ANÁLISE DA DANÇA DE MUNIRA.....	30
6 ANÁLISE FINAL.....	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	36
REFERÊNCIAS.....	39

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho versa sobre uma dança folclórica que originou-se em uma região chamada *Said*, no Egito. O ritmo musical característico dessa localidade bem como suas danças também costuma levar esse nome. Dentro da dança *Said* são abordados no presente trabalho o *Tahtib* e a Dança da Bengala de onde origina o título dessa produção e que, historicamente, fazem surgir a dança de um modo conservador com os homens e sofre modificações até originar a dança feminina.

O *Tahtib* é uma dança remota que surgiu em *Said* como uma espécie de arte marcial masculina, ou seja, só homens podiam participar e o uso de grandes bastões era típico. Com o passar dos anos essa dança passou a ser parodiada pelas mulheres, ficando conhecida como *Raks Al Assaya*. No ocidente a tradução corresponde a Dança da Bengala ou ainda Dança do Bastão, dependendo do acessório que é utilizado na apresentação. No entanto, tanto a dança masculina quanto a dança feminina são conhecidas também, somente pelo nome *Said*.

O folclore é a expressão cultural da sabedoria de um povo; costumes, dança, música, culinária, artesanato, mitos. Sua raiz está nas palavras de origem anglo-saxônica *folk* que quer dizer povo, e *lore* que quer dizer saber, termo que pode-se traduzir por “sabedoria popular” e tudo o que advém do povo. (BRANDÃO, 1982)

Desse modo, o objeto de estudo deste trabalho, é uma dança folclórica que possui uma representação de usos, costumes e acontecimentos, que em conjunto, constituem parte da história do Egito. O *Said* foi adaptado para os palcos através de coreografias do mestre Mahmoud Reda no fim da década de 50. A dança possui ritmo próprio, passos básicos e roupas características.

Minha motivação para realizar uma pesquisa sobre a dança *Said* vem do meu gosto pela dança oriental, mais especificamente pela dança do ventre, a qual pratico desde pequena, influenciada pela minha mãe, que era praticante dessa arte. Com o tempo, passei a ter maior interesse pela área e comecei a me dedicar ao estudo e prática desta dança no ano de 2001. No entanto, naquela época havia poucas informações a respeito dela e nem

existiam sites de busca de vídeos para conhecer os bailarinos de raízes orientais.

A partir desses fatos o tema da Dança da Bengala (dança feminina) despertou meu interesse, já que admiro a cultura na qual ela está inserida e além disso vi a oportunidade de produzir um trabalho acadêmico de um tema que é pouco abordado. Isso se deve principalmente pela realidade dos cursos de graduação em dança do Brasil terem se expandido somente nos últimos cinco anos, de modo que os estudos científicos em dança ainda sejam recentes no nosso meio. Portanto, acredito que este trabalho possa contribuir na produção de conhecimento relacionado ao Folclore egípcio através da dança Said e que futuramente possa contribuir para novas pesquisas na área.

Por meio da pesquisa de cunho bibliográfico procuro identificar os principais aspectos que constituem a dança Said, assim como suas possíveis origens no continente africano, e, de que maneira ela é representada na atualidade. A partir desses elementos faço uma análise crítica de dança de uma obra do coreógrafo oriental Mahmoud Reda em comparação a uma proposta de trabalho da bailarina brasileira Munira Magharib, contexto no qual estamos inseridos, já que a dança é originária de outro continente e está se desenvolvendo no nosso país.

Esse trabalho busca investigar a dança Said por meio da contextualização, descrição, interpretação e avaliação; ele é organizado a partir de autores como, Banes, Carrol, Sontag e Copeland. A escolha pelo método crítico deve-se principalmente pela carência de oferta desse tipo de trabalho. Ao realizar uma pesquisa prévia em busca de referências para a realização da pesquisa, identifiquei que a maioria dos trabalhos tinha uma abordagem semiótica ou semiológica. Apesar da dança se relacionar à comunicação e à linguagem, ela não se resume a esse nicho, sendo essas, portanto, análises que acabavam saindo do espectro da dança. Dessa forma, a análise crítica torna-se ainda mais pertinente ao manter o tema dentro de sua área de origem e quiçá suscitar discussões acerca das produções e todas as relações e processos envolvidos, como forma de ampliar o conhecimento em dança.

A fim de iniciar a discussão sobre o Said e suas características, pensei em uma questão que considero interessante de ser abordada no trabalho: De que forma

a dança Said é apresentada na proposta de Mahmoud Reda e como ela é representada pela brasileira Munira Magharib?

A escolha da bailarina Munira se deu em virtude de uma vontade minha em observar a dança no meu contexto cultural e que fosse relativamente de uma data mais atual.

Partindo dessa problematização, tracei os seguintes objetivos para a pesquisa: analisar criticamente o trabalho coreográfico de Reda e uma proposta brasileira da dança Said de Munira Magharib; apontar uma proposta de instrumento de análise crítica; apresentar as principais características que constituem a dança Said e suas origens; e por fim, comparar os trabalhos coreográficos a partir da análise crítica.

Para cumprir os objetivos listados, fez-se necessário uma pesquisa que envolveu os dois principais assuntos deste trabalho, que são: a dança Said e a produção do discurso crítico em dança. Tal pesquisa abrange basicamente dois métodos distintos: a pesquisa de cunho bibliográfico e a análise crítica de dança. Através dos autores: Bencardini, Korek, Yasmin e Fairuza, Naznin, Fahmy, Banes, Carrol, Sontag e Copeland, pesquisei sobre as origens da dança Said, bem como sobre as bases para uma análise crítica. Estabelecidas estas bases, finalmente faço a análise por meio de um vídeo da *Troupe Reda* (grupo de Reda) comparado a um vídeo da bailarina Munira Magharib; a partir disso, procuro elucidar as diferenças entre a interpretação original de Reda e as possíveis modificações que esta dança sofreu ao ser interpretada pela bailarina brasileira.

Desse modo, o trabalho se desenvolve da seguinte maneira:

No primeiro capítulo, faço uma revisão bibliográfica das informações obtidas na literatura acerca da dança Said. Nessa revisão são abordadas as possíveis origens da dança e as características que a tornam parte do folclore.

O segundo capítulo é voltado para as bases teóricas da crítica em dança que me servem de embasamento para a organização da produção de um discurso crítico, o qual contribui para a elaboração do texto que trata das coreografias que foram estudadas por meio de vídeos.

No terceiro capítulo faço a análise crítica da coreografia escolhida a partir da contextualização, descrição, interpretação e avaliação. Inicio o

capítulo contextualizando quem é o mestre Reda e sua Troupe. A partir disso, descrevo como é feita a utilização do bastão pelas mulheres em suas coreografias e elejo uma delas para fazer a análise completa. Para facilitar, acabei dividindo a coreografia analisada em quatro partes: a primeira parte fica a cargo do grupo dos homens que representam o Tahtib (dança masculina); a segunda parte se dá no solo da bailarina principal; a terceira é do grupo de bailarinas que dançam com o bastão e na última parte o grupo todo é responsável pela finalização coreográfica.

O quarto capítulo trata da análise da coreografia da bailarina Munira Magharib. O enfoque também está na contextualização, descrição, interpretação e avaliação da sua obra artística. Num primeiro momento também é realizada uma contextualização da bailarina para situar o leitor e após, a análise da coreografia de Said extraída do seu DVD “Saidi, expressão corporal e técnica”.

No último capítulo identifiquei algumas características comuns e distintas apresentadas nas duas obras. A partir dos quesitos relacionados a vestimenta, uso dos pés descalços, tipo de instrumento utilizado, passos predominantes, ritmo Said, alegria, destreza, força e graciosidade da dança, começo a comparar os elementos das duas coreografias. Apresento ao final da análise um quadro comparativo para melhor visualizar os dados.

2 ORIGENS DA DANÇA DA BENGALA

A Dança Said é abordada neste capítulo a partir da sua constituição, sua história, suas origens, seu ritmo e suas características. Para essa primeira parte do trabalho utilizo os autores: Bencardini, Cantusio, Yasmin e Fairuza, Korek e Naznin. Todas as publicações tratam sobre a dança do ventre e trazem em seu conteúdo informações acerca do estilo de dança considerado folclórico, já que folclore é um conjunto de tradições de um povo.

Essa é uma das danças mais alegres e fortes do folclore árabe. Hoje em dia é considerado um estilo folclórico que foi adaptado para a concepção de espetáculos de dança. De acordo com Bencardini (2009, p. 80), Said é a denominação para uma região do Egito. “A palavra Said também pode ser usada para Egito ou uma determinada região desse país, onde se acredita que o ritmo tenha sido criado”. Segundo Cantusio (2003), a dança é original de uma localidade do Egito conhecida como Alto Egito. A autora Devora Korek (2005), localiza a origem do Said como sendo originário do sul do Egito.

De acordo com Cáthia Cantusio (2003), o Said é:

Uma dança caracterizada pelos pastores nos campos e nos desertos próximos aos oásis, fonte de vida em meio às areias escaldantes do Saara. Com seus longos cajados de madeira em mãos, levavam os rebanhos até as férteis planícies de grama verde e succulenta dos oásis. Com os cajados (bastões) eles tocavam os animais e se defendiam, quando atacados por lobos ou mesmo por assaltantes (CANTUSIO, 2003, p. 75).

Bencardini (2009) menciona que estudiosos da cultura árabe dizem que esse ritmo era dançado no início por homens e que havia simulações de batalhas com seus bastões, além de também servirem como um treinamento para as lutas.

Mais uma vez ressalta-se a origem masculina dessa dança e que com o passar do tempo foi parodiada pelas mulheres, como explica Fairuza e Yasmin:

Por muitas vezes, ao anoitecer, acendiam-se fogueiras e acabavam se reunindo com os parentes, esposas e filhas. As mulheres, como forma de “representação” destes pastores, começavam a dançar com os cajados de madeira nas mãos (FAIRUZA & YASMIN, 2002, p.94).

Já outro autor apresenta o contexto em que a dança ocorre ao relatar que:

Em noites de luar, os pastores se reuniam em volta de grandes fogueiras com suas mulheres, dançavam e praticavam a luta com seus cajados alegremente; e agradeciam pelo dia e pela fartura de comida encontrada para as ovelhas (CANTUSIO, 2003, p. 75).

O Said influenciou muitas outras danças. Para Bencardini (2009), essa dança masculina lembra bastante o maculelê dançado no Brasil, ressaltando as origens africanas bastante comuns aos dois tipos de dança. De acordo com Korek (2005), o Said é:

Dançado quase sempre com a planta do pé (pois inicialmente se dançava nas areias do deserto). A gramática básica de alguns passos da dança do ventre, em sua situação atual, é feita de saidi e, curiosamente, seus ecos podem ser ouvidos em alguns lugares do charlestón. Será casualidade que a zona de mais interesse para os arqueólogos na década de 1920 coincide com aquela onde se dança o said? Verás muitos passos com saltos, que dão a essa dança um sabor característico. (KOREK, 2005, p. 218).

A primeira bailarina da Trupe Reda, Farida Fahmy, afirma em sua entrevista para a revista *"Shimmie"*, em dezembro de 2011, que Said é uma região do Egito com muitos povos distintos e o que Reda adaptou para o seu grupo foi apenas parte do que ele estudou adicionado à sua criatividade. E que na verdade, não existe um povo que faz a dança Said, a dança foi o que Reda levou para o palco e que hoje em dia, o que dançamos como sendo o Said é uma cópia do trabalho que Reda criou para suas apresentações. "Existe uma diferença entre a representação teatral e a expressão real. Quando vocês dizem Said, vocês estão generalizando algo que, na verdade, foi uma representação no palco criada pelo Reda (NAZNIN, 2011, p. 31)".

De fato, a dança para os ocidentais é mais cênica do que a realidade propriamente vivida pelo povo egípcio. Isso significa que devemos investir mais nos estudos das danças que Mahmoud Reda popularizou através do seu grupo. Também pode contribuir para essa investigação, analisar outros documentos históricos, tais como: fotos, filmes e vídeos de bailarinos mais

antigos. Desse modo podemos captar a essência do que representa a dança para esses povos orientais, já que as manifestações de dança são tão antigas quanto o estudo do próprio Reda.

O coreógrafo foi o responsável por adaptar o Tahtib e a Dança da Bengala para suas concepções de espetáculo, utilizando a sua criatividade e acrescentando às danças passos de outros estilos.

2.1 A música Said

Para esse estilo de dança, a música apropriada é o Said que traduzido literalmente para o português, significa “feliz”. É um ritmo árabe bastante popular executado em ocasiões festivas. O Said é um ritmo folclórico de 4 tempos muito usado na música árabe; ele também desempenha outros papéis em músicas não folclóricas como nos estilos moderno, percussivo e clássico. Nas músicas folclóricas ele é ideal para a dança feminina e masculina com bastões. Neste caso é geralmente acompanhado pela flauta mizmar (semelhante ao som que o mosquito emite ou o som de uma corneta), bem como se faz acompanhar dos instrumentos de percussão como table (tambor grande), dohola, tabla, bendir e duff (pandeiro). Quando executado no folclore se apresenta de forma bem marcada com sons graves e agudos e com um andamento mais rápido. De acordo com o site do músico Pedro Françolin¹ o ritmo Said é “famoso pelos seus marcantes e vibrantes “duns” [...] Normalmente é tocado para danças de pandeiro, bengala ou bastão para homens e mulheres.”

A frase rítmica do Said constitui-se de um “DUM” inicial e dois “DUMs” no meio da frase. Onde o “DUM” significa o som mais grave e os “TAKs”, “TAKA” ou “TAKATÁ” os sons mais agudos. A raiz rítmica é expressa da seguinte forma:

DUM TAK DUM DUM TAKATA

2.2 Características

¹ Disponível em: <<http://www.derbake.com.br/>>. Acesso em: 16 abril 2014.

Na atualidade, como forma de representar a dança Said, as bailarinas dançam sob este som tradicional, alegre, em homenagem aos pastores, podendo usar cajados de madeira ou bambu, ou a atual bengala, que costuma ser um pouco menor que os cajados tradicionais. O traje tradicional é fechado. A bailarina precisa usar um vestido que cubra o corpo no estilo de túnicas árabes, conhecidas como galabias. Como acessórios, faz-se o uso de muitas medalhas (moedinhas), touca cobrindo as orelhas, ou lenços amarrados que cobrem os cabelos. Pode-se usar um vestido mais moderno ou um conjunto de dança do ventre (bustier, cinturão e saia) com uma segunda pele sempre tapando a região do abdômen.

A Dança da Bengala apresenta características próprias, tais como:

A sua dança é mais marcada e mais rítmica;
São utilizadas batidas e tremidos de quadril;
Ela é feita de vestidos, ou seja, uma roupa mais fechada e originalmente, com cinturões e testeiras de moedas;
Não é qualquer música que pode ser dançada, a música deve ser típica para esta dança, no ritmo egípcio chamado Saïde.
Ao portar o bastão, a bailarina fará giros com ele e marcará ritmo, batendo-o no chão (FAIRUZA & YASMIN, 2002, p. 94).

Ainda conforme as autoras Fairuza e Yasmin (2002, p. 94) os principais giros que podemos executar com a bengala são:

Giro de lateral: a bailarina gira com a mão direita, somente para o lado direito e verticalmente;
Giro frontal: a bailarina gira com a mão direita, para o lado direito, esquerdo e verticalmente;
Giro horizontal: giro horizontal com o bastão acima da cabeça.

Segundo Bueno (2012), no *Regulamento de Dança Árabe Competitiva* utilizado no Brasil, no Said: os movimentos devem pulsar junto à música: deve-se demonstrar força, beleza e graciosidade; energia, interpretação, destreza e domínio do uso do acessório utilizado na demonstração, sendo esses movimentos harmônicos onde a habilidade e velocidade na utilização da bengala é o fator que demonstra a técnica. É característico o uso da planta do pé no chão durante a dança, entretanto o uso de pequenos saltos ou passos com saltos nas marcações do ritmo são essenciais nesta modalidade.

Korek (2005, p 218), descreve um movimento típico do estilo Said:

Colocar-se na diagonal esquerda, com os pés juntos e os joelhos bem flexionados. Salte e alongue o pé direito, desenhando um arco para trás. Você deve acabar com os pés juntos e colocar-se na diagonal direita. Flexione bem os joelhos. Salte e alongue o pé esquerdo, desenhando um arco para trás. Termine com os pés juntos na diagonal esquerda.

Na revista brasileira *A milenar dança do ventre nº 2*, a bailarina Micheli Nahid [ca. 2001] ilustra algumas movimentações presentes na dança, tais como: apoiar o bastão em um dos ombros, bater com o bastão no chão junto ao ritmo retornando para a posição de apoio através de um "chutinho"; o giro lateral para frente e para trás com o bastão e o giro onde o bastão desenha um círculo na direita e em seguida na esquerda. Ela ainda ressalta o sentido de alguns passos: "O bater do bastão no chão simboliza o espantar das cobras, comuns no deserto. Usam-se giros laterais e chicotes (simbolizando movimentos de defesa do pastor)" (NAHID, [ca. 2001] p. 33 - 41). Além disso, utiliza-se de movimentos livres para diferenciar essa dança da dança do ventre tradicional.

Apesar de haver poucos registros sobre a origem do Said, alguns autores acreditam que sua origem tenha sido em civilizações antigas como a egípcia. Entre as principais características dessa dança estão a graciosidade, a marcação do ritmo com pequenos saltos e a destreza ao manusear o acessório bengala.

Essa dança oriental está presente atualmente em muitos países árabes, além de muitos outros países do ocidente. Para sua prática não podem faltar conhecimentos ligados à música árabe, cultura à qual lhe deu origem, além dos passos e vestimenta característicos da dança.

3 SOBRE ANÁLISE CRÍTICA

Neste capítulo apresento referências sobre os tipos de abordagens referentes à análise crítica de dança buscando relacionar alguns textos que tratam especificamente acerca da crítica em arte e dança. Para tratar desse tema, conto com o apoio dos autores Sontag, Carrol, Copeland e Banes, aos quais eu relaciono a seguir.

Susan Sontag (1968), chama a atenção para a interpretação enfática realizada pelos próprios críticos quanto a idéia de que se tem um conteúdo “oculto” existente em uma obra de arte. Entendo que em virtude desse fato, a interpretação prioriza a busca de significados e orienta o leitor a acessar a obra pela razão.

Desse modo, o crítico de arte não deve se valer de sua interpretação como sendo uma verdade absoluta e única afirmando ser o que o artista quis expressar, pois a obra não precisa, necessariamente, ser justificada pelo seu conteúdo. Visto que entendemos que podem existir interpretações distintas, mas de um modo que haja múltiplos significados admissíveis em que cada indivíduo possa relacionar a arte com sua experiência de vida e sentir como ela o afeta no campo das emoções.

A autora, então, propõe uma crítica em arte onde apoia uma descrição que não seja excessiva, abrangendo sua forma e aparência. Apesar de não mencionar a crítica de dança especificamente, as considerações que ela faz em relação a crítica em arte em geral devem ser consideradas, principalmente pelo contexto social da época deste ensaio. De acordo com Sontag (1968, p. 23) o importante naquele momento era resgatar os sentidos:

Devemos aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais. Nossa tarefa não é descobrir o maior conteúdo possível numa obra de arte, muito menos extrair de uma obra de arte um conteúdo maior do que já possui. Nossa tarefa é reduzir o conteúdo para que possamos ver a coisa em si.
Agora, o objetivo de todo comentário sobre arte deveria visar tornar as obras de arte – e, por analogia, nossa experiência – mais e não menos reais para nós. A função da crítica deveria ser mostrar como é que é, até mesmo o que é que é, e não mostrar o que significa.

Sontag conclui que “Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte” (SONTAG 1968 p. 23). Essa proposta leva a refletir sobre tudo aquilo que está além da interpretação e dos significados nos provocando a exercitar nossa capacidade de sentir.

Já Carroll (1990), apresenta três propostas que vão além da crítica jornalística e sugere como elaborar uma crítica de dança. Como propostas críticas, aborda: a crítica Descritiva, a crítica Transdisciplinar e a crítica Situacional. O método que o autor considera o mais válido é a crítica situacional, pois adiciona uma explicação como uma medida de solucionar as carências das críticas descritiva e transdisciplinar e busca unir os pontos fortes de cada proposta. Para o autor o refinamento da crítica em dança está num discurso intelectual e serve de instrumento para o público amador sob forma de mediação.

A crítica descritiva surge a partir da crítica tradicional em meados dos anos 60 e relata a obra sem interpretações. Ou seja, descreve com exatidão o espetáculo tudo o que se vê e se percebe. Ela possui duas variantes: circunstancial e receptiva. Uma abordagem circunstancial procura apresentar informações mais detalhas do espetáculo sem conter comentários pessoais. Já a abordagem receptiva busca determinar como o coreógrafo mantém o grau de interesse do espectador. Alguns críticos abordam os dois tipos de descrição em um mesmo texto. No entanto, desse modo, a assimilação do leitor fica difícil e sem apreciação.

Ainda de acordo com o autor, surge nos anos 80 como medida de esclarecer a crítica descritiva, a crítica transdisciplinar. Nela o crítico relaciona na análise elementos de outras áreas, ou seja, o crítico utiliza referências de outros contextos culturais para esclarecer a dança. Mas assim como a crítica descritiva, a crítica transdisciplinar também deixa o público desorientado, sendo ela sozinha ineficaz na assimilação da obra na medida que traz informações das quais o espectador tenha pouca ou nenhuma familiaridade.

A crítica situacional, por sua vez, aproxima o público da composição, pois contextualiza sua história, sua situação, seu coreógrafo e apresenta informações que ajudam o espectador, revelando ao público a lógica da situação na qual a produção artística é concebida e proposta, adicionada de

uma explicação. O autor aposta em uma análise que reúna uma descrição objetiva como uma explicação; ele complementa:

Eu proponho de minha parte os recursos da crítica situacional, aquela que combina os aspectos positivos das aproximações anteriores e oferece uma perspectiva consciente articulada de análise e de explicação que respeita com fidelidade a dança e o empreendimento crítico (CARROL, 1990, p. 16).

A crítica de dança Sally Banes (1994), aponta quatro operações que o crítico pode efetuar: descrição, interpretação, avaliação e contextualização. Ela apresenta cada uma dessas operações, isolando cada atividade, caracterizando-as como puras.

A autora explica que a descrição pura “era muitas vezes usada na crítica de arte nos anos 60 como um antídoto para o que era visto como uma ênfase exagerada por generalizações prévias na avaliação e interpretação literárias (BANES, 1994 p. 5)”. Entretanto, esta sozinha não é suficiente para o entendimento do leitor. A interpretação é um processo em que “o crítico conta o que pensa significar a dança, atuando a partir de um procedimento hermenêutico que mede as conotações e denotações dos movimentos e seus delineamentos (BANES, 1994 p. 4)”. Sobre a avaliação diz que “fazer julgamentos – é responsabilidade crucial de qualquer crítico. Porém, se isto for tudo, uma crítica fica restringida ao fracasso (BANES, 1994 p. 3)”. Tanto um texto apenas interpretativo quanto avaliativo não contribui para completar o entendimento de quem está lendo a crítica. A última operação é da contextualização, esta articula com a exploração da dança e com a composição do coreógrafo; pode haver também um enfoque biográfico, histórico, político ou artístico.

Banes (1994) traz exemplos de críticas da dança nas quais aparecem apenas uma dessas características isoladas e/ou combinadas. Ela salienta que existem quinze possibilidades de combinações entre essas quatro operações relatadas. Para ela, a forma mais completa de crítica de dança seria a primeira forma que consiste no equilíbrio das quatro operações (contextual, descritiva, interpretativa e avaliativa).

Outro ensaio relacionado a crítica de dança, do autor Roger Copeland (1998), aborda a questão da descrição exagerada e da descrição insuficiente.

O autor diz que esses dois extremos são indesejáveis em um texto crítico. Ele propõe que deve haver uma harmonia entre essas formas passando por um estágio denominado de “idéias”.

Aqui ressalto uma frase do início de seu texto que explica melhor como a boa crítica deve ser, reforçando também as soluções dos autores anteriores nas quais apenas um parâmetro, como a descrição, torna a crítica de dança incompleta: “A boa crítica de dança é um esforço multifacetado que envolve - no mínimo – descrição, interpretação e juízo de valor (COPELAND, 1998, p. 1)”.

Diante dos trajetos que a crítica foi permeando através do contexto apresentado ao longo dos anos sessenta a meados dos anos noventa, busco abordar em meu trabalho de análise crítica um equilíbrio entre os parâmetros da contextualização, descrição, interpretação e avaliação; estes quatro parâmetros são fundamentais na crítica pois são importantes para o reconhecimento e a identificação da obra de dança. Dito isto, posso afirmar que em minha análise: contextualizo a coreografia, companhia, bailarino(s), onde foi realizada a dança e quando; descrevo o tipo de movimentação, figurino, ocupação do espaço, dentre outros elementos que são utilizados em cada dança; faço algumas interpretações relacionadas às minhas sensações e a que pode me remeter alguma determinada cena, procurando avaliar o conjunto da obra no decorrer da análise.

O papel da contextualização na crítica é o de trazer informações adicionais acerca dos bailarinos, coreógrafos e do que se trata o espetáculo e de onde o trabalho vem esteticamente ou historicamente. De certa forma esse conteúdo gera um grau de interesse no público para a apreciação do espetáculo além de uma função mediadora que serve de instrumento para o público amador.

A descrição serve para contar o que e como os bailarinos trabalharam em cena, ou seja, observa-se os movimentos criados no espaço, os elementos sonoros que compõem a dança assim como os elementos cênicos que por ventura se destacam e como eles são utilizados, bem como os figurinos e as qualidades expressivas. Isso ajuda a direcionar o olhar do leitor a aspectos que

talvez ele não percebesse por si próprio por não ter uma experiência prévia em dança.

A interpretação por sua vez, está ligada ao contexto da obra, levando em conta o ambiente ao qual o indivíduo se relaciona e a articulação que ele possa fazer com outros saberes. Na medida em que a análise da dança causa uma reflexão, ela deixa o campo das emoções emergir; desse modo o sujeito pode interpretar a obra e identificar múltiplos significados nela a partir de suas associações.

De um modo geral a avaliação em dança nos diz o quanto aquela obra foi marcante e o quanto aquela proposta de trabalho é boa perante uma justificativa. Essa avaliação deve vir ao longo do texto crítico sinalizando a aprovação da dança pelo crítico. Dessa forma será compreensível o entendimento do trabalho para que as fundamentações fornecidas sustentem os argumentos avaliativos.

Esse instrumento de análise crítica ligado aos quatro parâmetros mencionados pode nortear a organização de um texto que trata sobre uma análise coreográfica. Nesse sentido, ele está ligado ao processo de consolidação da dança como uma área de produção de conhecimento como continuidade da produção (composição) artística.

4 ANÁLISE DA DANÇA DE REDA

No presente capítulo, apresento a dança realizada por Reda abordando a coreografia escolhida para a análise crítica a partir da contextualização, descrição, interpretação e avaliação.

A dança da bengala, do bastão ou Said está inserida no folclore tradicional do Egito, que foi introduzido nos espetáculos de Dança Oriental pelo mestre Mahmoud Reda, o qual é considerado, segundo Fahmy (2009) “o pai de gerações de dançarinos²” tanto no Egito como no exterior.

Reda foi o pioneiro da modalidade dança-teatro na sua pátria, além de bailarino, coreógrafo, ator e diretor de produções e filmes. Ele fez turnês em diversos países, dançando nos palcos mais prestigiados do mundo. Em 1959 o mestre fundou a primeira companhia de dança folclórica do Egito: “*The Troupe Reda*”.³ O coreógrafo viajou por todo o Egito para estudar as danças folclóricas de cada região e levá-las para o palco de forma enriquecedora; depois disso, percorreu o mundo promovendo como arte estas danças por meio de suas adaptações.

Em diversas regiões do Oriente Médio o bastão é utilizado para o pastoreio, para as caminhadas no deserto e para defesa pessoal. A partir dessas tradições, a dança com o bastão originou-se tendo como base essas imagens cotidianas. O estilo de dança que hoje conhecemos por dança da bengala tem sua origem no Egito e é uma adaptação do Tahtib - uma espécie de representação de uma luta marcial masculina que se utiliza dos bastões – sendo essa coreografada por Mahmoud Reda e inserida nos espetáculos do seu grupo: The Troupe Reda.

O coreógrafo também adaptou essa dança para as bailarinas de seu grupo que primeiramente dançavam sem o bastão. Com o tempo, ela passou a ser dançada pelas mulheres com o bastão sob forma de sátira através de brincadeiras com os movimentos do Tahtib, porém de forma mais delicada. Depois disso, passou então a ter a denominação de Raks el Assaya que em português significa dança da bengala. A importância do trabalho de Mahmoud

² Disponível em: <<http://www.faridafahmy.com/Mahmoud50Years.html>> . Acesso em: 30 agos. 2014.

³ Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0714625/bio>>. Acesso em: 30/08/2014

Reda e sua trupe para a Dança Oriental é inquestionável. Através de seu estudo, foram resgatadas antigas formas de dança, que acabaram ganhando status e a partir de então tornando-se uma profissão.

Mahmoud Reda nasceu no Cairo em 1930 e seu ambiente familiar lhe proporcionou uma vocação para a música e para o esporte, pois foi nadador profissional e chegou a participar como ginasta da olimpíada de 1952 representando o Egito. Nos anos 50 foi convidado para integrar uma companhia de dança folclórica Argentina na qual se apresentou em diversos lugares. Com o passar do tempo, Reda começou a pensar em formar a sua própria companhia de dança para representar a cultura egípcia (FAHMY, 2008)⁴.

Ainda segundo a autora, foi então que Reda, sua esposa, seu irmão e sua cunhada (irmã de sua esposa) resolveram fundar o *The Troupe Reda* em 06 de agosto de 1959 e nesse mesmo ano eles realizaram sua primeira apresentação. Em 1961, o grupo foi colocado aos auspícios do Ministério da Cultura. A partir disso o grupo aumentou e se popularizou, ganhando notoriedade no Egito e viajando a diversos países - o repertório da trupe contava com mais de 150 coreografias. Os fundadores do grupo foram condecorados pelo rei da Jordânia em 1965, pelo presidente Nasser em 1967 por serviços prestados ao Egito e pelo presidente da Tunísia em 1973.

Reda foi posto em pensão em 1990 e o grupo foi deixado nas mãos de integrantes do grupo que só reproduzem as criações do coreógrafo. Ele levou o folclore egípcio para o palco e foi responsável por inúmeras coreografias espalhadas pelo mundo e representadas por inúmeras pessoas até hoje (FAHMY, 2008).

4.1 O uso do bastão na dança feminina nas coreografias de Reda

Pesquisando os vídeos disponíveis da *Troupe Reda* no *youtube*, selecionei três tipos de coreografia. Duas em que Reda explora a utilização da

⁴ FAHMY. Disponível em: <<http://www.faridafahmy.com/history.html>>. Acesso em: 30 agos. 2014.

bengala no papel feminino da dança Said e uma outra proposta de trabalho em que não ocorre o uso da bengala.

A primeira coreografia⁵ de Said é do DVD *Men Gher Leh* de Mahmoud Reda. Nele é possível assistir coreografias de variados estilos gravados em estúdio. As bailarinas executam as danças em trios, duplas e solo (contém apenas um solo) de dança. A coreografia em questão de Said é representada pelas bailarinas Nesrin e Inas.

Nesta coreografia as bailarinas dançam sem o acessório bengala e utilizam alguns passos típicos da dança, como: os saltinhos para trás e a transferência do peso do corpo enquanto uma perna marca à frente e a outra marca atrás; os de *shimmies*⁶ de ombros e quadril; algumas batidas laterais, redondos de quadril, camelos⁷ e básicos egípcios⁸. Na coreografia é possível notar alguns movimentos com adaptações sutis do ballet, sendo os principais: os *arabesques*⁹ que são mais simplificados e o passo grego¹⁰. Reda aplica na sua coreografia o uso de diferentes direções com movimentos que são básicos na dança oriental e mescla alguns movimentos que são inspirados na dança ocidental clássica, onde estão sincronizados com a música.

Na figura 1 logo abaixo, é possível notar a vestimenta da dupla de bailarinas folclóricas, onde usam a túnica que cobre o colo, braços e ventre, lenço no quadril e cabeça e uma sapatilha dourada nos pés. Além disso, nota-se a utilização dos braços em uma postura onde um braço fica mais relaxado perto da cintura e o outro mais angulado com a mão tocando a cabeça.

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2f_SHkgMBMo>. Acesso em: 03 set. /2014.

⁶ Movimento de elevação de quadril (tipo gangorra) ao alternar flexão e extensão parcial de joelhos que com a aceleração dá um efeito tremido.

⁷ Neste movimento projeta-se o quadril para frente e em seguida há uma contração pélvica para levar o quadril para trás e posteriormente relaxa-se para a postura natural.

⁸ Elevação de quadril com duas quedas quando o lado do quadri que é trabalhado está em meia ponta e na segunda queda a perna relaxa alongando para frente e retornando a meia ponta.

⁹ Posição onde o bailarino se equilibra em apenas uma perna e a outra se volta para trás.

¹⁰ Cruzando uma perna a frente, abrindo e cruzando atrás em deslocamento



Figura 1 – Bailarinas sem o bastão.

A segunda coreografia em vídeo¹¹ que trago para exemplificar o uso do bastão na dança feminina foi apresentada no *Marhaba Cairo Stars Festival* em Roma. De acordo com a descrição do vídeo a coreografia original é do mestre oriental egípcio Mahmoud Reda e os bailarinos fazem parte do Reda Troupe e do Ismail Oriental Dance Company. A coreografia inicia com o Tahtib (dança típica masculina) e em seguida a dança conta com a participação das mulheres caracterizando-se como o Said (Figura 2).

Nesta segunda coreografia o que mais se destaca é a brincadeira que os bailarinos fazem junto com a letra da música. Quando o coro de mulheres começa a cantar, as bailarinas vão para frente do palco e dançam uma sequência coreográfica que quase não se altera durante o decorrer da apresentação. O mesmo acontece quando a música é cantada por um homem e os bailarinos vão em direção ao público e começam a demonstrar destreza

¹¹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=5aVco1CAiPc>>. Acesso em: 03 set. 2014.

ao empunhar o bastão – na coreografia, as bailarinas ficam ao fundo fazendo algum passo mais básico enquanto os homens ficam na frente e vice-versa.



Figura 2 - Bailarinas com o bastão.

A diferença entre essas duas coreografias é que no segundo trabalho as bailarinas pegam os bastões dos bailarinos no final da música e realizam alguns movimentos ao redor dos bailarinos, mas logo devolvem o acessório para os homens - terminando a dança como iniciaram.

Em outro trabalho da Troupe Reda, fiz uma análise mais completa, na qual optei por priorizar uma coreografia¹² em que a participação das mulheres com o bastão fosse mais ativa. Desse modo posso relacionar a referida coreografia com a dança que abordo no capítulo subsequente do trabalho, já que a bailarina utiliza a bengala durante toda sua atuação. Para fins de análise, preferi dividir esta coreografia em quatro partes, sendo que sua duração total é de 12 minutos.

A dança é inicialmente feita apenas por homens (Figura 3) que entram aos poucos empunhando seus bastões. Eles aparecem no palco em duplas e realizam a sequência coreográfica de maneira igual, mas separados em duas filas. Os bailarinos que estão na frente ficam virados para o público e os que

¹² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=09dxndhDryY>>. Acesso em: 03 set. 2014.

estão atrás ficam de costas. Conforme o andamento da música eles se deslocam um pouco para as laterais, giram no eixo e realizam uma trajetória de pequenos círculos ao seu redor. Eles juntam-se ao centro do palco unindo seus bastões em filas ou em pequenos grupos em forma de círculo e trocam algumas vezes de fila (e lugar).



Figura 3 – Primeira parte da coreografia: Tahtib.

A dança destaca o ritmo Said; podemos notar marcações com os bastões, pequenos saltos e flexões de pernas. A expressão dos bailarinos é tão alegre que junto com a melodia da música e o som agudo do mizmar (flauta), passa uma sensação de brincadeira com os bastões e deixa a expressão corporal mais solta pela naturalidade dos movimentos, que executam em harmonia. Aos poucos os homens vão simulando uma luta onde batem o seu bastão no bastão de outro (em duplas), demonstrando sua virilidade, enquanto alguns bailarinos apenas olham para a cena.

Na parte seguinte da coreografia, repentinamente, entra uma bailarina solista com um vestido rosa bordado de mangas longas, com duas fendas nas laterais das pernas que sobem até os joelhos (Figura 4). Ela também usa um lenço amarrado na cabeça e uma trança de cabelo de cada lado. A bailarina

dança de sapato de salto baixo e não utiliza o bastão na sua dança. Para evidenciar o quadril a bailarina veste um cinturão de franjas por cima do vestido folclórico. Os bailarinos param com sua “luta” e começam a apreciar a dança da bailarina, que demonstra simpatia, enquanto batem palmas para ela no acompanhamento da música. Ao final da apresentação da solista, os bailarinos começam a interagir com a bailarina e vão saindo de cena em um único grupo.



Figura 4 – Segunda parte da coreografia: Solista sem o bastão.

Em seguida, o cantor aparece no palco fazendo uma espécie de introdução à terceira parte da apresentação. Agora um grupo de seis mulheres entra em cena com os bastões (Figura 5). As bailarinas estão usando o mesmo figurino e acessórios que a solista, porém de outra cor: azul. Seus movimentos são delicados e leves, realizam algumas ondulações pélvicas, acentuações de quadril, pequenos arabesques, caminhadas com passos curtos e soltos como se estivessem passeando, *twists*¹³ e básicos egípcios.

As bailarinas seguram os bastões na frente do corpo levando-os em direção à cabeça e em direção ao quadril na horizontal, circulando ao redor de

¹³ Rotação do quadril horizontalmente para frente e para trás usando a coluna como eixo.

seus corpos formando um desenho de cone, apoiando-os no chão (verticalmente) e nos ombros e, ainda batendo uma de suas extremidades no solo. Esse movimento com o bastão é realizado de forma simples, apenas acompanhando os movimentos da dança. A postura ativa das bailarinas durante toda a dança indica a presença do ballet na adaptação do coreógrafo Mahmoud Reda na dança, pois no folclore as danças costumam ter uma postura mais relaxada de tronco e membros superiores.

A coreografia do grupo das mulheres apresenta passos mais graciosos e femininos e o uso do bastão torna-se figurativo e cênico. Em contraponto, a apresentação masculina tem o intuito de demonstrar destreza e efeitos de movimentações mais fortes com o bastão.



Figura 5 – Terceira parte da coreografia: Grupo de bailarinas com bastão.

A última parte da coreografia conta com a participação de todos os integrantes do grupo (Figura 6). A solista entra à frente e os homens a seguem em grupo. Eles posicionam-se ao centro do palco com a solista no meio e as bailarinas ficam por fora, ao redor. Em um trecho da música os homens realizam uma sequência de passos e na frase seguinte o grupo de bailarinas

de traje azul executa uma pequena sequência de movimentos e na terceira frase a solista dança enquanto os homens batem palmas.

Logo após esse momento, o grupo inteiro começa a interagir entre si e os bailarinos acabam ficando com dois bastões nas mãos, pegando o bastão adicional das bailarinas do grupo. Em seguida as bailarinas retomam seus bastões demonstrando mais uma vez sua graciosidade e após uma determinada exploração com os instrumentos, os entregam aos bailarinos homens para a conclusão e posição final da composição. Os homens ajoelham-se ao centro do palco formando um círculo e unindo a ponta dos bastões. A solista termina à frente deles, também posicionada de joelhos, e, as bailarinas concluem a dança em pé com as mãos levemente à frente da cabeça como se estivessem tapando o sol do rosto em semi círculo.



Figura 6 – Quarta parte da coreografia: interação entre grupo e posição final.

Apesar da apresentação não ter uma narrativa, fica evidente que a estrutura da coreografia é pautada por um fio condutor que segue de acordo com o desenvolvimento histórico da dança. A primeira parte é composta só pelos homens que no fim encenam uma luta de defesa e ataque com os

bastões, que remete a essa origem mais primária masculina da dança derivada do Tahtib. Na segunda parte entra o papel da mulher que começou a ser inserida na dança junto com os homens, mas que inicialmente não se relacionava diretamente com o bastão. Mais tarde, as mulheres dançam em conjunto mostrando sua feminilidade ao manipular o bastão apenas como um acessório. No fim, aparece a característica de festividade da dança, em que todos interagem uns com os outros de maneira alegre e com certa proximidade e, dessa forma, acabam brincando e trocando de bastões e/ou ficando sem eles, no caso das mulheres.

5 ANÁLISE DA DANÇA DE MUNIRA

A bailarina Munira Magharib aprendeu a dançar ainda criança com sua mãe, mas só conseguiu se especializar em 1991 com a professora Fátima Fontes, como relata em entrevista para o site Dança do Ventre Brasil:

Minhas primeiras aulas foram com a bailarina Fátima Fontes. Eram aulas particulares de dança. Na época, não havia essa variedade de passos como atualmente. Aprendi os oitos, alguns camelos, batidas e tremidos. Estudava bastante os vídeos da Fifi Abdo, Amani, Asa Sharif e Samara. Aprendi muito na prática; dançando, fazendo shows e observando as bailarinas mais experientes¹⁴.

Conforme o site¹⁵ da própria bailarina, dois anos depois ela passou a integrar o grupo de dança da casa de chá egípcia Khan el Khalili (SP), onde se apresenta até hoje. Com o passar dos anos, Munira passou a estudar as danças folclóricas com renomados mestres internacionais e com o músico Hossam Ramzy. A bailarina residiu no Egito e viajou por diversos países do oriente médio aprimorando a língua árabe e as danças de cada região. Ela já foi capa de alguns CDs, participou de DVDs de dança oriental e foi coreógrafa do filme *“Lavoura Arcaica”*. Atualmente, possui um estúdio de dança que leva seu nome onde trabalha como professora e coreógrafa de dança do ventre e folclore. Além disso, Munira é colunista na revista *Shimmie* (de dança do ventre) e recentemente gravou dois DVDs didáticos.

A composição coreográfica de Munira que analiso neste capítulo é do DVD: *“Saidi, expressão corporal e técnica”* de 2012 (Figura 7). Na introdução do DVD a bailarina fala da importância do mestre Mahmoud Reda para a dança folclórica, ressaltando que ele foi o primeiro a adaptar a dança de alguns povos do Egito para o palco, como fez com a dança Said. Além disso, menciona que toda dança que é realizada fora do local de sua origem já é uma adaptação e que em sua coreografia pretende abordar não só a técnica de bastão, mas como também expressar a feminilidade desta dança.

¹⁴ Disponível em: < [http://www.dancadoventrebrasil.com/search/label/Munira Magharib](http://www.dancadoventrebrasil.com/search/label/Munira%20Magharib) >. Acesso em: 15 set. 2014.

¹⁵ Disponível em: <<http://www.munira.com.br/munira.html>>. Acesso em: 15 set. 2014.

No início da coreografia, Munira está posicionada no estúdio de gravação já com a bengala e quando a música começa a tocar ela dá início à sua dança. A bailarina veste uma túnica transparente de mangas compridas (galabeya) repleta de paetes e usa por baixo uma saia preta. Para acentuar o quadril, usa um lenço preto bordado com pastilhas e na cabeça também um lenço preto adornado de pastilhas e moedas.

A introdução da música é uma improvisação melódica de uma flauta típica do oriente. Nessa parte da música ela faz caminhadas lentas, movimenta os braços, realiza giros no seu eixo e giros com a bengala em uma posição estática e poucas ondulações de quadril. Em um determinado momento, ela fica em nível baixo sentando em cima de uma das pernas e faz movimentos mostrando seu acessório. A seguir, ela volta ao nível alto e faz um cambê quase encostando a cabeça no chão e levando os braços para trás largando a bengala no solo.

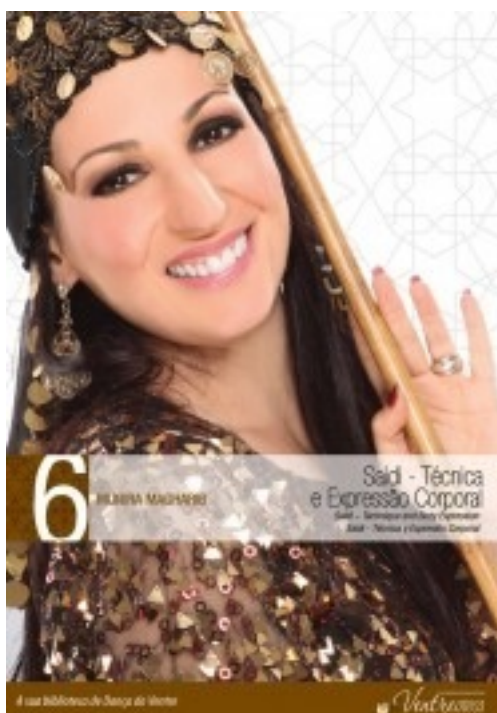


Figura 7 – DVD utilizado para a análise.

Com o início da percussão a bailarina movimenta seu quadril com mais impacto, faz shimmies de ombros e quadril, além dos tradicionais passos da dança com saltinhos marcando o pé no chão nos 'dums' do ritmo said, variando

uma perna e outra. Em seguida, agacha-se e pega sua bengala novamente. Na sequência Munira segue o ritmo da música junto com os movimentos de bastão e bate a parte do cabo no chão para fazer a marcação do Said e o descansa verticalmente apoiado no chão enquanto dança ao seu redor. A bailarina realiza um movimento de giro verticalmente para frente com o instrumento, onde alterna um giro de um lado do corpo e de outro; depois, vai aumentando a velocidade do movimento ao mesmo tempo em que acaba finalizando a dinâmica de joelhos.

Nesta coreografia, a bailarina demonstra habilidade em manusear a bengala como se o acessório fizesse parte do seu corpo ou como um prolongamento dele. Em todos os movimentos técnicos que ela executa em sua dança a bengala sempre a acompanha de forma muito natural. Em alguns momentos ela mostra destreza e até um certo tom de desafio ao girar a bengala em alta velocidade, mas logo quebra essa parte mais forte com algum trejeito mais gracioso e feminino, como um simples balançar de cabeça.

Seus ombros são mais soltos e o tronco acompanha as transferências de peso do corpo de um lado para o outro e de trás para frente, percebendo-se um gingado próprio e característico para esta dança que a torna gostosa de se interpretar. O semblante e o olhar da bailarina em diversas vezes expressa a alegria, o prazer e o divertimento em dançar com um misto de serenidade ao sentir a música, transmitindo sensações que envolvem o espectador durante sua apresentação. O bater de pés e da bengala no chão traz um ar de pertencimento ao local das raízes dessa dança e remete à força do povo egípcio.

6 ANÁLISE FINAL

Partindo das críticas dos vídeos anteriores, neste capítulo realizo uma análise final da dança Said. Essa análise é feita de forma comparativa, salientando as diferenças e semelhanças das duas propostas de trabalhos coreográficos analisados.

De acordo com a pesquisa inicial que realizei no trabalho sobre a Dança Said, destaco algumas características da dança que servem de suporte para a minha análise, sendo elas: a vestimenta, o uso de pés descalços, o tipo de instrumento, os passos, o ritmo Said, a alegria, a destreza, a força e a graciosidade.

Segundo as autoras Fairuza e Yasmin (2002) existe uma roupa adequada para se dançar, um ritmo específico e os movimentos da dança devem ser bem marcados junto com o uso do bastão ou da bengala.

A vestimenta adequada para essa dança folclórica é a Galabia e o cabelo da mulher deve ser coberto por um lenço de cabeça, como mencionado anteriormente no capítulo 1. Esse traje é bem típico e é uma característica que considero fundamental, pois através da roupa o público é capaz de perceber que não se trata de uma apresentação de dança do ventre, mas sim de uma dança que representa um determinado povo. Nos dois vídeos que estudei, as bailarinas estavam com as tradicionais Galabias e com os cabelos resguardados.

A música utilizada em ambas as coreografias eram com o ritmo Said (D T DD T, ritmo 4/4) e animadas pela melodia e pela voz do cantor juntamente com acompanhamento rítmico. A percussão propicia uma movimentação mais ressaltada tanto de movimentos de quadril, marcações de pés e bastão. No vídeo de Reda as bailarinas usam o bastão para dançar, o que remete a uma origem mais fidedigna, já que o Tahtib é representado com longos bastões. Já a bailarina Munira utiliza em sua a dança a bengala, que é uma versão mais atual e adaptada para a dança feminina.

Conforme Bueno (2012), alguns elementos para avaliar a dança Said são os movimentos de saltos batendo os pés descalços no chão, a força e a

destreza ao manusear o instrumento. Korek (2005) também ressalta que esta dança deve ser executada com os pés descalços.

Nas coreografias, as principais diferenças estão nos movimentos, que mais se destacam na composição da bailarina brasileira, cujos passos com saltos soltos ganham maior evidência bem como o uso da bengala. Acredito que o fato da bailarina estar de pés descalços lhe ajude a ressaltar o ritmo com os pés nos tempos e contratempos da música oriental. A forma como ela manipula sua bengala é diferenciada já que não a usa apenas como forma figurativa, mas também com evoluções de giros em velocidades distintas com o acessório.

No grupo de bailarinas, os movimentos são proeminentes na música com o quadril, mas não há essa agilidade com os passos mais populares de saltos e o bater dos pés no chão. O manejo do bastão por parte delas é mais simplificado, pois elas o usam apenas como acompanhamento das suas movimentações como uma moldura, não demonstrando a habilidade com o objeto que os homens manifestam na primeira parte da coreografia no vídeo.

Considero que esses aspectos descritos acima tornam a dança da bengala da solista mais forte e com essa característica que exige habilidade e destreza, pois emprega força nos passos de pulos e manipula diversas vezes sua bengala em movimento, o que particularmente acaba faltando na dança do grupo de bailarinas de Reda.

Quanto à graciosidade e alegria, creio que as duas danças atendem a esses quesitos sendo abordados em ambas as coreografias. A dança já possui esse caráter de festividade no qual as bailarinas demonstram divertimento enquanto apresentam-se. Como essa é uma dança realizada por mulheres, a graciosidade aparece em todo conjunto, tanto na coreografia de grupo quanto na de solo, visto que elas expressam facilidade e elegância no estilo Said em seus gestos.

Para melhor visualizar a comparação entre os dois trabalhos de dança, apresento um quadro com os quesitos que considere importantes de serem ressaltados na análise. Em síntese:

QUESITOS	REDA	MUNIRA
----------	------	--------

Vestimenta	Adequada com galabia e lenço cobrindo os cabelos	Adequado
Pés	Uso de sapato de salto	Pés descalços
Tipo Instrumento	Bastão	Bengala
Passos	Batidas, deslocamentos, ondulações	Passos pulados típicos, saltos, giros de bengala
Ritmo Said	Sim	Sim
Alegria	Sim	Sim
Destreza	Não	Sim
Força	Não	Sim
Graciosidade	Sim	Sim

Diante da análise apresentada, é possível perceber que a dança Said pode ser representada de modos diferentes, visto que as duas coreografias analisadas apresentam particularidades e ênfases dessa dança de modos distintos, não perdendo sua essência e, mesmo assim, sendo caracterizadas como uma dança que interpreta os costumes de um povo específico do Egito. Como o folclore tem a tradição oral e além disso essa dança sofreu influência de outros estilos, as diferenças apresentadas possivelmente devem-se à forma como a dança foi aprendida, adequando-se a cada nova inserção cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de haver poucos registros sobre a origem da Dança Said, foi mostrado no primeiro capítulo que alguns autores acreditam que seu surgimento tenha se dado em civilizações antigas como a egípcia. Estudamos também sua história a partir da arte marcial masculina Tahtib que com o tempo, passou a ser praticada pelas mulheres com o nome de Dança da Bengala. Essa dança remonta uma época mais pastoril onde os homens e mulheres se reuniam com o intuito de celebração.

Ainda no primeiro capítulo, observei que as principais características da dança folclórica são a graciosidade, a marcação do ritmo com pequenos saltos e a destreza ao manusear o acessório bengala ou bastão. Além disso, foi possível compreender que a vestimenta e os acessórios também fazem parte da caracterização da dança e representam a herança de um determinado povo do Egito, da região de mesmo nome da dança: Said.

No segundo capítulo, aponte algumas formas de análise crítica de dança que foram mudando de acordo com os pensamentos vigentes de cada época, sempre com o intuito de melhorar e acrescentar valor à crítica. No final desse capítulo apresentei meu instrumento pessoal de análise crítica baseado na teoria dos ensaios dos autores: Sontag, Copeland, Carroll e Banes. A partir dessa pesquisa, nos capítulos seguintes do trabalho, procurei abordar em minha análise a contextualização, a descrição, a interpretação e a avaliação, conforme o desenvolvimento da observação das coreografias.

No terceiro capítulo do trabalho, foi abordada a contextualização do coreógrafo Mahmoud Reda que é a principal referência que temos para essa dança, pois foi ele o responsável por levar o Said para os espetáculos de dança. Minha análise começou mais ampla, estudando alguns vídeos de sua companhia com o olhar voltado para a utilização do bastão na dança feminina. Decidi escolher apenas um vídeo em que a dança feminina com os bastões fosse melhor representada para aprofundar minha análise, podendo assim, descrever, interpretar e avaliar a coreografia. Como é um vídeo de duração longa, dividi essa coreografia em quatro partes para ser mais compreensível e menos cansativo para o leitor.

A escolha de analisar uma coreografia da bailarina Munira, conforme já explicado anteriormente, ocorreu em virtude de uma vontade própria em observar a dança dentro do meu contexto cultural e em uma data mais atual, já que a Troupe Reda ganhou notoriedade no início dos anos 60. No quarto capítulo, continuei com o olhar crítico buscando perceber a dança por meio da contextualização, descrição, interpretação e avaliação.

Apresentei no último capítulo do trabalho uma análise final onde comparo os dois vídeos que analisei coreograficamente. Para isso foi necessário apontar alguns quesitos que considere importantes de serem ressaltados devido às características encontradas da dança na literatura. Foram comparados o tipo de vestimenta que as bailarinas usaram na dança, o uso dos pés descalços, a predominância dos tipos de passos, o instrumento que foi manuseado pelas bailarinas em cada coreografia e se o ritmo Said estava presente nas composições. Também foi comparada a expressividade das bailarinas ao ter demonstrado alegria e graciosidade e habilidades como a destreza e a força. Ao final, esbocei um quadro comparativo para melhor visualização dos resultados.

Por ser uma dança que foi adaptada para apresentações, acredito que cada coreógrafo tenha a liberdade de interpretar a dança da forma artística que achar conveniente em sua proposta de trabalho, desde que o conjunto da obra priorize a essência original dessa dança festiva. Ao ser incorporada no contexto ocidental, essa dança pode sofrer modificações que podem acrescentar cenicamente sem interferir nos aspectos tradicionais da dança do oriente, preservando suas características. Acredito que isso tenha ocorrido com as coreografias analisadas no trabalho, já que apesar de haver diferenças entre as coreografias, elas possuem aspectos em comum. A análise crítica realizada nas coreografias de Reda e Munira serve de estudo e aprofundamento na dança típica do Egito, pois vale-se de uma estrutura de análise onde há um refinamento da percepção e das sensações, fazendo com que o leitor e o crítico realizem uma reflexão do contexto em que a dança está inserida, e assim, interpretem e avaliem sob uma nova perspectiva.

Esta dança oriental está presente atualmente em muitos países árabes, além de muitos outros países do ocidente. Sua história no Brasil ainda é

recente e devido a esse fato ainda há poucas publicações e estudos. No entanto, ela está bastante presente em muitos eventos e vídeos nacionais. Para o ensino e a aprendizagem dessa dança não podem faltar conhecimentos ligados à música árabe, cultura à qual lhe deu origem, além da dança propriamente dita.

REFERÊNCIAS

BANES, Sally. **On your fingertips: writing dancing criticism**. In: BANES Sally. *Writing dancing in the age of postmodernism*. Hanver: University Press of new England, 1994. p. 24-43.

BENCARDINI, Patrícia. Dança do ventre: ciência e arte. São Paulo: Baraúna, 2009.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRASIL, Dança do Ventre. **Primeiros passos de Munira Magharib**. 2012. Disponível em: <[http://www.dancadoventrebrasil.com/search/label/Munira Magharib](http://www.dancadoventrebrasil.com/search/label/Munira%20Magharib)>. Acesso em: 15 set. 2014.

BUENO, Lise. **RDAC: Regulamento de Dança Árabe Competitiva**. Santa Catarina: Clube dos Autores, 2012.

CANTUSIO, Cáthia A. **Dança do Ventre: A arte de ser mulher**. Campinas: Komedi, 2003.

CARROLL, Noël. **Trois Propositions Pour une Critique de Danse**. Montréal: Parachute, 1990, 267 p. (trad).

COPELAND, Roger. **Between Description and Deconstruction**. In: CARTER, A. (ed) *The Routledge Dance Studies Reader*. London: Routledge, 1998.

FAHMY, Farida. **The Founding of the Reda Troupe: An Historical overview**. 2008. Disponível em: <<http://www.faridafahmy.com/history.html>>. Acesso em: 30 agos. 2014.

FAHMY, Farida. **Mahmoud Reda: Fifty years of Dance**. 2009. Disponível em: <<http://www.faridafahmy.com/Mahmoud50Years.html>>. Acesso em: 30 ago. 2014.

FAIRUZA; YASMIN. Curso Prático de Dança do Ventre. São Paulo: WB Editores, 2002.

FRANÇOLIN, Pedro. Disponível em: <<http://www.derbake.com.br/>>. Acesso em: 16 abril 2014.

IMDB. IMDb Mini Biography By: **Mahmoud Reda**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0714625/bio>>. Acesso em: 2 ago. 2014.

KOREK, Devorah. **El Arte de la Danza Oriental** – Danza Del Vientre – La danza más sensual del mundo explicada paso a paso. Barcelona: Océano, 2005. Livre tradução: Aline Mesquita.

MAGHARIB, Munira. **Conheça Munira Magharib**. 2013. Disponível em: <<http://www.munira.com.br/munira.html>>. Acesso em: 15 set. 2014.

NAHDI, Michelli; TAKUSI, Simone; SABAH. **Dança do Bastão**. A Milenar Dança do Ventre, São Paulo, v. 2, p.33-41, ca. 2001.

NAZNIN. **Choque de realidade**: Farida Fahmy dá uma verdadeira aula sobre a dança oriental árabe. *Shimmie*: a sua revista de dança do ventre, São Paulo, v. 8, p.30-34, dez. 2011. Bimestral.

SONTAG, Susan. **Contre l'interprétation**. *In L'oeuvre parle*, 1961. trad.francesa Ed. Le Seuil, 1968. livre tradução : Eliana Rodrigues, Philippe Degaille e Rita Rodrigues.