

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA INSTITUCIONAL

ÂNGELA VIEIRA DA SILVA

**A PRODUÇÃO DE SENSIBILIDADES NO PROCESSO DE GESTAR UM
CORPO DANÇANTE NA DANÇA DO VENTRE**

VITÓRIA
2017

ÂNGELA VIEIRA DA SILVA

**A PRODUÇÃO DE SENSIBILIDADES NO PROCESSO DE GESTAR UM
CORPO DANÇANTE NA DANÇA DO VENTRE**

Projeto de pesquisa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial do exame de qualificação ao Mestrado em Psicologia Institucional – Área de Concentração [Subjetividade, Processos Educacionais e Trabalho]

Orientador: Prof^o. Dr^o. Fabio Hebert

VITÓRIA

2017

ÂNGELA VIEIRA DA SILVA

A PRODUÇÃO DE SENSIBILIDADES NO PROCESSO DE GESTAR UM
CORPO DANÇANTE NA DANÇA DO VENTRE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para o título de Mestre em Psicologia Institucional.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profº Dr Fabio Hebert
Orientador

Profº Marcus Vinicius Machado de Almeida
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profª Maria Elizabeth Barros de Barros
Universidade Federal do Espírito Santo

Meus agradecimentos

Ao Moti pelo companheirismo nesse árduo e delongado trabalho que foi apropriar-me do ato de escrever e pelo amoroso combate de manter vivo o que
anima nosso coração.

À minha primeira professora Virginia Jubran que me apresentou a dança do ventre e às professoras Eliana Mônaco e Elaine Martins pela vivência cotidiana
de gestar um corpo dançante.

Às mestras Cris Antoniadis, Marcia Dib, Claudia Parolin, Hanna Hadara e aos mestres da música árabe Sami e William Bordokan que me instigam e inspiram
pelo esmero com a cultura oriental e árabe através da arte.

Às minhas primeiras pupilas Vanessa e Valeska Oliveira, encontro que me proporcionou o amor por essa experiência de ser Professora de Dança do
Ventre.

Às minhas alunas e aluno com quem pude compartilhar e compartilho meus saberes e aprendizados nessa arte, produzindo sempre deliciosos encontros
dançantes.

Às minhas queridas Carol Louro, Bruna Milani, Valéria Alves e querido Fabio Custodio pelo espaço fértil, de importantes reflexões e compartilhamento de saberes que foi o Podcast Sala de Dança, do qual pude ter a honra do convite de gravar uma edição e compartilhar meus pensamentos, que até então
estavam restritos à academia.

Ao grupo de mulheres participantes do Projeto de Extensão COMPOR com Dança do Ventre, Carol Lina, Jani Magalhães, Neila Scalsler, Natalia Duarte, Livia Duarte, Gabriela Vaccari e Naiara Castello, pela coragem, confiança e disponibilidade em gestarmos juntas um corpo dançante.

À Jana Fernanda pela amizade e acolhida na cidade de Vitória e pelo honroso convite, através do SECRI de São Benedito, para apresentarmos a coreografia Dança com Taças no Sarau “Bem Dito” em comemoração ao mês da mulher.

Às minhas queridas e dedicadas Merielli Campi e Karol Ronconi, que se tornaram minhas alunas durante o Projeto de Extensão e fizeram parte do meu olhar na produção dessa pesquisa.

Aos acompanhantes dessa curta e intensa viagem que é o Mestrado, Janaina Fernanda, Libia Monteiro, Julia Alano, Aline Moschen do meu grupo de pesquisa, com quem pude produzir experimentações coletivas junto a nossa turma e com outros grupos, através do Projeto COMPOR com oficinas corporais.

Aos integrantes do Espaço Marbarú – Arte e Filosofia, Danielen Brandão, Aressa Alves e Fernando Yonezawa e aos parceir@s Michelly Dominiq, Ernesto Rabelo, Lara Carpanedo, Alana Simões e Tati Hauer que apoiaram, fortaleceram minha arte e pudemos nos engrandecer juntos na mistura de forças artísticas distintas.

Às professoras Ana Paula Louzada, Beth Barros e ao professor Marcus Vinicius Machado da UFRJ que contribuíram com delicados olhares à produção dessa pesquisa e também o meu caminho como professora e artista.

Ao Professor Fabio Hebert que acolheu e orientou essa dissertação, coordenou e acompanhou as produções do Projeto de Extensão COMPOR (Coletivo Oficina de Movimentos Poéticos à Revelia).

“À noite, pedi a um velho sábio que me contasse todos os segredos do universo.

Ele murmurou lentamente em meu ouvido:

- Isto não se pode dizer, isto se aprende.”

Jalaluddin Rumi

RESUMO

Essa dissertação teve o intuito de acompanhar o processo de gestar um corpo dançante na Dança do Ventre junto a mulheres que desconheciam essa linguagem artística em seus corpos, para investigar as transformações estético-políticas decorrentes dessa experimentação. Com esse objetivo tivemos como campo de pesquisa a criação do Projeto de Extensão COMPOR (Coletivo Oficina de Movimentos Poéticos à Revelia), ligado ao Programa de Pós-graduação em Psicologia Institucional, com oficinas de dança do ventre. A condução foi realizada por nós, que temos formação profissional nesta dança, além sermos também psicóloga. Esse Projeto teve duração de doze meses, com duas aulas semanais com duração de uma hora e trinta minutos cada e foi realizado em nosso espaço de dança particular. Ele foi aberto a toda comunidade acadêmica e demais interessad(a)os da região de Vitória e Grande Vitória. Efetivamente participaram oito mulheres cujas idades estavam entre 19 e 46 anos; algumas delas eram estudantes da UFES e outras sem nenhum vínculo direto com a Universidade. Objetivamos com o Projeto de Extensão acompanhar e potencializar a capacidade de contágio dessa dança como linguagem artística e captar seus efeitos estético-políticos nas maneiras de sentir, pensar e agir das mulheres que se dispuseram a experienciar o processo de constituir um corpo dançante. Utilizamos como dispositivos de registro a filmagem das aulas e um caderno de anotações, para o período em que não utilizamos a câmera. Com isso, procuramos acompanhar toda produção de gestos, movimentos, percepções, comentários e sugestões surgidos em aula, com o intuito de que eles nos sugerissem possibilidades de intervenção no sentido de potencializar um modo de aprender a técnica, abarcando uma nova maneira de sentir o corpo e executar o movimento acompanhado das sutilezas percebidas. Nessa direção, propusemos muitos exercícios de experimentação que ativassem os sentidos proprioceptivos, auditivos e tácteis para que as imagens prontas de si mesma pudessem ser modificadas. Considerando que a dança do ventre, na perspectiva oriental, é uma arte em que música e dança são um só corpo, trabalhamos desde o início das oficinas o aprendizado de alguns ritmos e a familiaridade com alguns instrumentos melódicos e o modo como são estruturadas as músicas árabes. A vivência dessa pesquisa com a criação desse campo de atuação através do Projeto de Extensão nos oportunizou uma vivência de grupo riquíssima, que produziu, em nós e nas participantes, outro campo de legitimações e sensibilidades nesse processo de gestar um corpo dançante, como uma escuta serena e sensível às sutilezas do corpo e da música, a produção de temporalidades inéditas, a produção de pertença a um grupo, a valorização da dança coletiva como um importante dispositivo de gestar relações solidárias, de agregação e aprendizado entre modos de viver, sentir e pensar diversos. Todos esses valores foram potencializadores de uma presença cênica e de conexão com modos de experimentação do corpo no diálogo com as forças invisíveis do cosmo, as quais modificaram nossa compreensão do processo de gestar um corpo dançante e transformaram a relação das participantes com seus corpos e sua sensibilidade.

Palavras-chave: dança do ventre; transformações estético-políticas; música árabe.

Sumário

PRELÚDIO	10
CAPITULO 1 - NOSSO PERCURSO NA DANÇA.....	13
1.1) O imediatismo	13
1.2) A emergência da dançarina do ventre	15
1.3) O inverno	20
1.4) Uma nova primavera: a emergência da música árabe na dança	21
1.5) Dos embates à produção de um modo de coreografar	25
1.6) Refinando um modo de composição: o improviso	35
1.7) Tecer um corpo dançante como poética e política.....	39
CAPITULO 2 - NOSSA BÚSSOLA E O PRIMEIRO SEMESTRE DO PROJETO EXTENSÃO COM DANÇA DO VENTRE	41
2.1) O artístico.....	41
2.2) Uma desconstrução do belo – orientalismo e a dança.....	46
2.3) As experimentações por uma poética e uma política	48
2.4) Tecer um regime de sensibilidade.....	56
2.4.1) Leitura Musical e a produção de sensibilidades.....	57
2.4.2) A sala de dança.....	63
2.4.3) O processo de aula.....	68
2.4.4) O aprender como produção.....	74
2.4.5) Sobre “o recurso de vídeo”	82
2.4.6) O Sarau: vida e arte entrelaçados.....	87
CAPITULO 3 - SEGUNDO SEMESTRE DO PROJETO DE EXTENSÃO COM DANÇA DO VENTRE	91
3.1) A afirmação da experiência de grupo.....	95
3.2) Dança com Snujs ou Sagats – uma nova construção.....	96
3.3) A apresentação da Dança com Snujs.....	105
3.4) O processo de produção de Solos Coreográficos.....	107
3.4.1) Solo 1: quando a conexão produz uma sensibilidade.....	108
3.4.2) Solo 2: quando a dança convoca um despudor	116
3.4.3) Solo 3: quando a dança é imbuída de um humor	122
3.4.4) Solo 4: quando a dança produz paixão	125
4) CONSIDERAÇÕES FINAIS	132

5) REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	138
-------------------------------------	-----

PRELÚDIO

Escrever é um eterno fazer-se, um redemoinho no qual adentramos e somos revirados e jogados no fluir mais lento de outras águas.

Quando iniciamos nosso percurso nessa pesquisa, quisemos salvaguardar uma integridade da dança do ventre pela via da ‘pureza’, no sentido de um não diálogo com outras linguagens artísticas. Estávamos inquietas com trabalhos artísticos em que a dança do ventre se encontrava absorvida por outras linguagens e perspectivas que a descaracterizavam e, no entanto, se diziam ser sobre dança do ventre.

Com isso, afirmávamos uma dança à revelia de sua história, através da qual, na verdade, ela pôde se nutrir de elementos de outras linguagens e ocupar os palcos na cidade do Cairo – no Egito da primeira metade do século XX. Além disso, estávamos desconsiderando que falávamos de um fazer-dançante que se constitui inseparável da música, de maneira uníssona.

Posto isso, desfiemos essa trama de pensamento mergulhado numa dimensão etérea e o enlacemos às ideias que apreendem força vital. Assim, falemos de uma dança ‘impura’, e também antropófaga, portadora de raízes populares e que, justamente por isso, se mantém viva há milênios, se fazendo presente, na atualidade, em todos os continentes.

A dança do ventre – com a qual temos contato no ocidente – extravasou fronteiras culturais, temporais, geográficas, sociais e étnicas, imbuindo-se de temperos, humores, sintaxes e visões de mundo que contém, ademais, o choque cultural entre os povos do Médio Oriente e a Europa do século XIX em seu afã imperialista.

No início do século XIX com a expedição de Napoleão Bonaparte, os franceses chegam no Egito e se deparam com uma dança que lhe impressionam pelos movimentos pélvicos e de quadril. A esse contato com uma expressão cultural-artística em que o ventre se torna relevante, eles denominam Danse du Ventre; por outro lado, os povos da região do norte da África, Levante, Balcãs e uma parte da Ásia a denominaram como Dança Oriental por verem ser esta uma expressão restrita a eles.

Scharhazad Sharkey – nascida em Belém (Palestina) – bailarina e professora trouxe a Dança do Ventre para o Brasil na década de 80 e foi a principal divulgadora dessa arte, usava o termo Raks el Shark, considerando ser o nome genuíno. Por uma questão de acessibilidade usaremos o termo Dança do Ventre, que é o mais popularizado no Brasil.

Dessa maneira, falamos de uma dança, cuja existência vem sendo capaz de produzir sentidos e portar propósitos em diálogo com variados modos de viver há milênios e, nessa mesma medida, por ser uma linguagem viva e multifacetada, se metamorfoseia nessas passagens e, como uma cigana, carrega o cheiro de povos inexistentes, assim como de povos vindouros.

Dada toda essa complexidade e magnitude que perpassa a história de resistência da dança do ventre, o que nos interessa nessa pesquisa é acompanhar a capacidade de contágio dessa dança como linguagem artística e seus efeitos metamórficos em quem se dispõe a experienciar o processo de constituir um corpo dançante.

Assim, queremos lançar nosso olhar para um recorte de tempo-espaco no qual, nós como pesquisadoras, sejamos participes desse processo de germinação da dança em corpos que desconhecem essa linguagem artística. Assim, teremos como campo de pesquisa o Projeto de Extensão COMPOR (Coletivo Oficina de Movimentos Poéticos à Revelia) com oficinas de dança do ventre, idealizado pelo grupo de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional do qual fazemos parte e em que, como pesquisadora e professora de dança do ventre, ministramos aulas ao longo de dois semestres para um grupo de oito mulheres, com idades entre 19 e 46 anos.

Falamos “nós” porque um corpo que dança, assim como um corpo de pesquisadora, não se faz sozinho e não é sustentado por apenas um corpo e, mesmo que o fosse, já seria um coletivo de forças. Dessa maneira, faremos uso da primeira pessoa do plural como um recurso não apenas estilístico, mas também como uma maneira de afirmar que há sempre um coletivo de forças, um conjunto de encontros – permeado de saberes, sabores e fazeres – que compõe e faz resistir esse corpo dançante “dança do ventre” em cada um(a) de nós praticantes dessa arte.

Decidindo por mergulharmos nessa experiência de acompanhar o gestar de um corpo dançante nessa arte, queremos dar visibilidade à sua dimensão estética, no que diz respeito à força de afloramento de sentidos que constitui e, por vezes, irrompe em linhas de movimento, gestos, posturas, gingas e maneiras pelas quais se experimenta outros regimes de tempo e espaço; e política, no que concerne à luta por um corpo que se ponha em experimentação, afirmando a dimensão inventiva do corpo.

Importante ressaltar que nosso interesse em fazer aparecer o par estético-político está imbuído de uma trajetória necessariamente ética, na qual ocupamos com uma condução atenta ao crescer-se de potência de vida. Essa dimensão tem sido bastante ressaltada nos trabalhos na área em que nos encontramos (Psicologia Institucional). Tendo em vista a valorização desse nosso recorte sob a insígnia do “modo como fazemos”, queremos realçar o que ganha gingado e potência de vida movente no processo de produção de um corpo dançante (estética), assim como, quais embates de forças, disputas de território (corpo sedentário/corpo nômade), legitimações, propósitos e questões surgem no contato e desenvolvimento dessa linguagem artística (política).

Dessa maneira, partiremos de nosso próprio percurso às voltas com a produção de um corpo artístico nesta dança. Retomar nosso percurso nos norteia e acreditamos que irá nortear nosso(a) leitor(a) na compreensão de com que tipo de questões viemos nos debatendo e quais intercessores se fizeram nesse caminho para chegar na proposição de um Projeto de Extensão. Retomá-lo é também uma maneira de contar nossa história a partir de uma leitura analítica com conceitos, conhecimentos e práticas que hoje nos acompanham nessa pesquisa.

CAPITULO 1

NOSSO PERCURSO NA DANÇA

Nesse capítulo tomaremos nosso percurso como um fio condutor para apresentarmos nosso processo de constituição de um corpo artístico na Dança do Ventre. Queremos mostrar, com isso, dois aspectos relevantes que irão nortear nosso olhar e a construção de nosso campo de pesquisa.

O primeiro aspecto diz respeito à natureza uníssona dessa arte em que música árabe e dança formam um corpo só (ANTONIADIS; BORDOKAN, 2012). Compreender os meandros dessa univocidade, bem como aspectos culturais e históricos ligados a Dança do Ventre, favorecerá relacionarmos, mais a adiante, a definição de nossa metodologia de trabalho junto às mulheres no campo de pesquisa e a relevância de determinados elementos presentes em sala de aula, compondo com o processo de aprendizado.

O segundo aspecto está relacionado à inseparabilidade entre estética e política no processo de aprendizagem e constituição de um corpo artístico nessa arte. Tendo como referência tal aspecto, veremos algumas rupturas com modos de sentir, pensar e agir marcados por experiências norteadas por uma estética que rege a cultura árabe, as quais foram imprescindíveis na produção de uma dança genuína e transformadora. Atentarmo-nos a essas rupturas nos fornecerá algumas pistas para os nossos propósitos e à criação de condições férteis de almejá-los em nosso campo de pesquisa.

1.1) O imediatismo

Começamos a praticar dança do ventre em 2005. Nessa época, estávamos ainda sob o vapor do que a telenovela brasileira 'O Clone', exibida no decorrer dos anos de 2001 e 2002, havia nos provocado. Ela tinha sido nossa principal referência para querermos praticar essa dança. Os elementos convidativos à prática eram as músicas alegres, por vezes apenas percussivas, as movimentações de quadril – tremidos e oito para cima¹ – e os figurinos

¹ Tremidos: o corpo todo vibra, com ênfase no quadril, partindo de movimentos rápidos alternados de pés, pernas e joelhos.

abundantes em moedas e penduricalhos que também compunham uma atmosfera sonora. Tudo isso revolia algo de pulsante em nós.

Em nossa experiência em sala de aula como iniciante, pudemos saborear o quanto a musicalidade árabe nos contagiava e movia um entusiasmo inebriante em nós. Se a música nos fazia mergulhar em intensidades insuspeitas, folheamos algumas revistas de dança do ventre e vemos as dançarinas com seus trajes estonteantes de brilhantes, maquiagens carregadas, ventres de fora e posturas *femme fatale*, não nos apetecia nem um pouco. Tudo isso nos parecia estereotipado, compraz com uma vontade de ser legitimada por um modelo.

As revistas nos sinalizavam o quanto estávamos distantes e, inclusive, às avessas daquilo tudo; ademais, por ocasião da entrada de uma aluna que tinha a pretensão de dançar em seu casamento realizando uma dança do ventre, surgiam assuntos concernentes a esse tipo de ocasião, o que não nos interessava, pois dizia de um modo de viver e de uma relação utilitarista com a dança.

Encontrávamo-nos às voltas com nosso próprio ventre, nunca havíamos olhado tanto para nossa barriga e, ao olharmos para ela, surgia uma sensação de incompatibilidade com os figurinos de dança do ventre. Imaginar essa composição beirava o ridículo. Por outro lado, víamos nosso quadril realizar de modo desenvolvido os movimentos sinuosos (como o oito para cima) e os movimentos cadenciados (como o básico egípcio²), apesar de não sabermos adequá-los aos ritmos e às sensações que nos proporcionavam as músicas dos CDs adquiridos com nossa professora. Diante disso, limitávamo-nos a treinar alguns movimentos de frente ao espelho com o ventre à mostra.

Dessa maneira, praticamos a dança por pouco mais de um semestre e interrompemos, pois, aquela alegria de mover o corpo ao sabor das sensações proporcionadas pela música, pouquíssimo comparecia em nosso processo de

Oito para cima: movimento em forma de oito, realizado no eixo vertical, tendo como referência a crista ilíaca do quadril, projeta-se para baixo e para a lateral elevando até o ponto mais alto em direção ao eixo do corpo alternadamente.

² Básico egípcio: movimentação de quadril que ocorre em apenas um dos lados do quadril, cuja perna se mantém sobre o chão na ponta do pé, de modo que possibilite a liberação do quadril elegido. O movimento é realizado através de torções do quadril numa linha imaginária diagonal ou de sobe e desce numa linha vertical.

aprendizado. Com a introdução, nas aulas, de movimentos em que havia deslocamentos nos sentíamos bem desajeitadas. Nesse período, por volta de cinco meses praticando, a professora sugeriu que participássemos de uma dança de grupo da turma de outro horário. Diante da sensação de inadequabilidade à personagem dançarina do ventre que havíamos criado em nosso imaginário, interesses outros que povoavam as aulas e o abismo entre movimentar o corpo e dançar, nossa vontade de aprender a dançar foi sendo minada, até desistirmos.

Se, por um lado, havia nos incomodado os estereótipos e o modo utilitarista de apreendê-la, por outro lado, sucumbíamos ao mesmo imediatismo de querer tornar-se capaz de algo, sem viver o laborioso processo de construir isso, o qual envolve um caminho sempre difuso e povoado de inquietações.

1.2) A emergência da dançarina do ventre

Retomamos a dança no ano 2008, momento em que já estávamos morando em outra cidade. A vontade de retorno surge num encontro entre nossas amigas de república e nosso recente companheiro, no qual falávamos sobre nossas habilidades corporais. Nessa ocasião, nos surgem memórias das aulas de dança do ventre. Naquela tarde, entramos em contato com o que nos aprazia na dança do ventre. Ao realizarmos alguns movimentos, como os sinuosos de quadril, sentimos que eles convinham ao nosso corpo de um modo vivaz e prazeroso. Quatro meses depois dessa sensação de vivacidade, decidimos experimentar, mais uma vez, fazer aulas de dança do ventre.

Nesse segundo momento, tivemos uma professora que nos proporcionou entrar em contato com elementos – véu, taças com velas e snujs³ – do universo da dança do ventre, os quais enriqueceram nossa relação com a dança.

A introdução desses elementos na dança favoreceu que experimentássemos uma atmosfera lúdica e um descentramento do olhar, o qual

³ Instrumento de metal usado nos dedos para acompanhamento da música, esse instrumento é muito antigo, portanto não podemos denominar como árabe, mas está muito presente entre povos árabes.

deixava de repousar especialmente sobre o ventre, refletido no espelho, para abarcar um jogo de corpos: corpo em movimento junto com objetos cênicos.

Nesse período, nossa professora propõe um evento em que pudéssemos vivenciar um festejo árabe na área externa do espaço cultural em que as aulas eram ministradas. Ela propõe uma simulação de um casamento árabe cuja condução seria feita por um celebrante islâmico e o casal seria uma das alunas da turma que iria noivar-se. Nesse evento haveria também um jantar com comidas típicas e a criação de um cenário que nos trouxesse a atmosfera árabe: a produção de uma tenda com tecidos. Curiosamente nos envolvemos por essa proposta com muito gosto.

Pudemos ter acesso a um figurino com um modelo cigano: uma saia azul rodada com bordados prateados em glitter, um cinturão de moedas também prateadas e um bustiê cuja manga era comprida e aberta do lado direito e tinha a mesma estampa da saia. Encontrar um figurino o qual havíamos percebido ornar com nosso corpo aumentou o entusiasmo sobre a ideia de dançar para um público. Acrescia-se a esse sentimento, o fato de haver uma produção coletiva no que dizia respeito ao cenário e uma reflexão sobre o que queríamos com cada dança naquele contexto simulado. Encontrávamo-nos engajadas em fazer parte do grupo com o qual apresentaríamos uma dança com taças e uma dança com véu.

Esse evento foi muito marcante para nós, nele, um modo de nos apresentarmos como dançarina do ventre se processava e potencializava uma alegria em nosso corpo. Essa alegria também estava conectada com toda aquela atmosfera e contexto criado para as danças acontecerem.

Os primeiros acenos de nossa dançarina nasciam de uma experiência em que os fazeres e saberes aos quais estávamos envolvidas nos colocavam numa relação de encantamento com o corpo que dança, fazendo desaparecer aquele olhar cuja avaliação produz censura.

Assim, conforme ensaiávamos as coreografias e éramos convocadas a acompanhar os preparativos para esse evento um despojamento surgia em nós e o olhar de julgamento – cuja ação só se dá privando-se da experimentação – desaparecia, à medida que nos envolvíamos nessa experiência e olhávamos a

partir dela. Dessa maneira, movíamos com os recursos e porosidade de que éramos capazes.

Participamos da criação de um cenário colorido e aconchegante com tecidos e tapetes; conhecemos elementos cênicos que favoreciam uma desenvoltura com os braços e mãos, cuja expressividade passava a ganhar um pouco mais de vida; estabelecemos uma relação lúdica com os objetos e, através deles, com as colegas em sala de aula; com a ajuda das colegas da dança, fizemos uso de uma maquiagem suave, acessórios leves e um figurino delicadamente brilhante e esvoaçante: tudo isso pareceu ampliar nossa capacidade de agir e sentir esse universo cultural e artístico, até então, não familiar a nós.

Importante ressaltar, no que diz respeito a nossa relação com nosso ventre, é que no momento no qual estávamos às voltas com esse evento – momento da nossa primeira apresentação – já não portávamos o mesmo corpo físico-afetivo daquele período em que não nos imaginávamos com um figurino de dança do ventre. Já, há alguns meses encontrávamos em nova cidade, com uma profissão, assumindo a convivência com quem havíamos nos apaixonado e com uma rotina de alimentação equilibrada muito diferente da que tínhamos como estudantes. Tudo isso refletia em dez quilos a menos e numa outra circulação de afetos no corpo.

Foi muito notória essa diferença de peso em nosso condicionamento físico; a sensação de agilidade, disposição e leveza criavam um apetite por estar em movimento, assim como a imagem de nosso corpo era outra. Dessa maneira, não apenas o figurino se diferenciava daqueles que havíamos visto na revista de outrora, como nossa barriga – em destaque nessa dança – também era outra. Com a prática da dança nossa postura corporal havia se modificado, assumindo melhor o eixo vertical, proporcionando uma sensação de altivez e elegância.

Consideramos importante trazer esse contexto de vida para compreendermos que é sempre um conjunto de encontros para os quais decidimos nos abrir que nos metamorfoseiam, aumentando nossa capacidade de nos pormos em experimentação. A luta por um corpo em experimentação é

uma política de vida pela qual se produz efeitos estéticos consonantes à catalisação de mais vida e vice-versa, como veremos a seguir.

Curioso notarmos que, a despeito da nossa questão manter-se viva – qual seja a de ouvir uma música e dançar – nessa ocasião ela não compareceu. Não temos memória musical desse evento, e sim uma memória obscuramente sinestésica, em que a visão se sobressai, mas não é determinante. E como a visão poderia nos ter sido determinante diante de uma experiência que portava uma riqueza de estímulos?

Criar um cenário em que pudéssemos viver uma atmosfera árabe, havia nos requisitado o uso de diversos recursos, nos convidando não apenas visualmente, mas também de modo tátil, como a experiência de pisar descalça nos tapetes e sentir a proximidade do teto através dos tecidos; auditiva, através da música árabe e de instrumentos de percussão como os snujs; olfativa, com o uso de incensos e gustativa com as comidinhas árabes, que são aromáticas e possuem aparência e textura singulares.

Dos sentidos humanos, a vista é a mais discriminante espacialmente: o uso habitual dos olhos nos leva a apreciar o mundo como uma entidade espacial de linhas bem definidas, de superfícies e sólidos. Os demais sentidos do homem nos ensinam a perceber o mundo como uma ambiência rica, porém embaçada. Nem os jardins simétricos do século dezessete, nem as paisagens 'naturais' do século dezoito fizeram muito apelo aos sentidos da audição, olfato e tato. São necessários espaços confinados para transmitir os efeitos sutis do som, fragrância e textura; nesses espaços confinados a única visão é para cima, para o céu. (TUAN, 2012, p.198).

Com essa experiência uma nova concepção de mundo se fazia em nós sem que soubéssemos, a de que a paisagem cedia lugar ao cosmo, invertendo a lógica moderna em que “o cosmo cedeu lugar à paisagem” (TUAN, 2012, p.207).

Nessa inversão, o que acontece é que todos os nossos sentidos são produzidos de uma nova maneira, a qual traz como efeito o sentimento de pertença ao cosmo. Na noção de paisagem exige-se uma operação pela qual nos desvencilhemos o máximo possível do cosmo, tomando-o como objeto apartado de nós e sob o nosso domínio. Nessa relação, a visão tem um papel fundamental de prevalência sobre os demais sentidos, de modo que a experiência cede lugar à observação.

Para a produção da paisagem, foi necessária uma revolução estética empreendida pela ciência, filosofia e artes no sentido de recriar o mundo de modo a nos fazer sentir separados do cosmo; assim, por exemplo,

[...] na arquitetura paisagística, os pequenos espaços (claustros e jardins) começam a ser substituídos por áreas extensas, com vistas excepcionais, grandes fileiras de vegetação, lagos lineares. (DIB, 2010, p.66).

Essa mudança de paradigma a que experimentamos sem que soubéssemos, está na base da construção da música árabe que, afinada aos movimentos do cosmo – os quais se dão de modo cíclico –, imprime nos ouvintes a experiência sonora da circularidade, a valorização do momento presente. A música árabe, como algumas produções musicais nordestinas brasileiras, é uma música modal, cujo interesse é a experiência do momento presente. Com esse intuito “existem frases que se repetem, dando a sensação de um ambiente conhecido, seguro, estável; o que propicia a liberdade de maiores vôos internos a partir desse terreno.” (DIB, 2010, p.97-98).

Esse tipo de experiência a que se propõe a música modal, ao valorizar o momento presente, proporciona um estado de imersão e não de concentração, empreendida pela música tonal sob a influência da estética moderna. Esta, ao invés da valorização do momento presente, nos faz sentir a passagem do tempo, pois o concebe de modo linear, nos dando a sensação de progressão, cujo movimento nos destaca da pertença ao cosmo.

Não entraremos aqui na minúcia de como essas diferenças se dão, sob o ponto de vista de uma analítica musical, apenas queremos ressaltar, com isso, que havíamos experimentado, com a produção de um ambiente árabe, uma lógica de tempo-espço, própria ao cosmo e conseqüentemente à música árabe, cuja pretensão é, justamente, harmonizar o ser humano com este.

Dessa maneira, a experiência de imersão nessa ambientação árabe construída coletivamente, propiciou que nossa dançarina emergisse, a partir de uma relação sensível ao cosmo e imbuída de uma fraternidade entre as pessoas, própria à maneira de se produzir música árabe, assim como seus efeitos.

Dessa forma, se por um lado não tivemos uma memória musical, por outro, experienciamos uma concepção de mundo inerente à musicalidade árabe, qual seja, a de nos fazer imergir no momento presente.

Existe, portanto, na base da política, uma “estética”(…) como o sistema das formas a priori determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. (RANCIÈRE, 2009, p.16).

Vemos assim, como a constituição de uma estética que favorece a co-extensividade com o cosmo ao invés da observação, convocou e também desencadeou outras maneiras de sentir, pensar e agir. Uma dinâmica fraterna entre as pessoas se deu de modo que surgiram novas aproximações entre as pessoas envolvidas, seja pela produção de um evento cujo interesse era de todos, impelindo-as a empreenderem suas potências numa direção comum e partilhada; seja pela nova disposição espacial que requeria o ensaio das coreografias que eram circulares, valorizando encontro de nossos olhares e corpos que se voltavam uns para os outros. Tudo isso ressoava na produção de uma co-extensividade e na emergência de outras visibilidades e dizibilidades que potencializavam o gestar de um corpo dançante como expressão de um modo de viver mais potente e conectado ao presente.

1.3) O inverno

Após esse evento marcante, em que pudemos realizar duas apresentações de dança, percebemos um novo esmaecimento do processo de aprendizado. Ele passou a se restringir às aulas, e no que as concernia, havia uma estagnação, a qual correspondia à permanência da mesma intenção em sala de aula: aprender e repetir movimentos técnicos e executar sequências coreográficas as quais nos engessavam numa linguagem dissonante das sensações que nos causavam as músicas árabes. Sentíamos um abismo entre as emoções que as músicas nos inspiravam e os movimentos de dança do ventre. Ambos, por vezes, repentinamente, formavam um contínuo quando estávamos reproduzindo os movimentos da professora no famoso exercício ‘siga a mestra’. Esses repentes

nos animavam a empreender um corpo em que música e dança fosse um bloco indiscernível.

Dado certo marasmo ao qual nos víamos enredadas ao longo de alguns meses, em função de não sabermos como nos conduzir a esse empreendimento; decidimos procurar outro espaço em que nos sentíssemos acolhidas nesse nosso afã em ganhar uma autonomia para dançar e propiciar que esse bloco indiscernível deixasse de ser tão fugaz e repentino.

1.4) Uma nova primavera: a emergência da música árabe na dança

A decisão por qual lugar nos migrarmos se deu por ocasião de algumas apresentações de dança do ventre que vimos em um restaurante árabe. Naquela noite, dançaram uma bailarina, também professora, e suas duas alunas. O que nos impressionou foi nossa emoção ao vê-las dançando, havia uma liberdade e graciosidade; uma abundância de vida que nos transportavam a outro mundo. Naquele exato instante, fomos tomadas por um ímpeto indiscutível de percorrermos 60 km para fazer aulas com aquela professora na cidade vizinha à qual morávamos.

Esse arrebatamento se desdobrou em quase três anos de comprometimento com as aulas regulares de dança do ventre – incluindo-se aí, as danças folclóricas árabes, populares e clássicas – ensaios e participação intensa nos eventos propostos pelo estúdio de dança.

Havia se produzido em nós uma sede por conhecermos e experimentarmos as diversas danças do mundo árabe, que então tivemos a oportunidade de aprender nesse estúdio. Assim, conhecemos algumas danças egípcias, uma dança libanesa e outras danças de caráter cênico com o uso de elementos, como a dança com a espada. A experimentação dessa diversidade de danças se restringiu ao aprendizado das variadas coreografias desenhadas pela professora e a nossa apresentação, destas mesmas, junto a grupos que tinham entre cinco a oito mulheres de diversas idades.

Dentre a avalanche de gingas, vestes e expressões próprias de cada dança a que íamos sendo apresentadas, nos detínhamos especialmente ao saboreio das coreografias, dos figurinos – que nos proporcionavam outra perspectiva de

nós –, do entusiasmo elevado pelo companheirismo das colegas – realçado nos ensaios e preparativos para as apresentações – e da enorme emoção de nos apresentarmos como dançarina do ventre nos eventos de dança – jantares e festivais.

Nessa avalanche que nos levavam a uma profusão de afetações, era como se permanecêssemos na beira da praia sentindo o barato das ondas com os pés ainda colados ao chão. Essa vivência de contato com múltiplas expressões através de diversas coreografias nos levaram a pensar que uma profusão de afetações não implica em metamorfoses; muitas vezes uma gama variada de afetos gera em nós um empanturramento de nossos sentidos criando um efeito cognitivo ludibriador do regime de sensibilidade. Há a sensação de aprendizado, mas do ponto de vista do sensível continuamos no mesmo nível de elaboração; isso porque, sabermos executar várias coreografias não implicava numa nova maneira de entrar em relação com a música, nem numa nova maneira de interpretá-la, mas de simplesmente executar um repertório mais amplo de passos.

A despeito disso, logo que mudamos de estúdio, tivemos uma oportunidade ímpar no sentido de refinar nossa sensibilidade. Isso se deu por ocasião de nos apresentarmos no restaurante árabe em que havíamos conhecido nossa professora. Essa apresentação marcava uma pequena e contundente diferença na maneira como ouvíamos as músicas árabes.

Vale destacar essa oportunidade era consequência de um laço de amizade e confiança construído na dança. Assim que mudamos de estúdio, outras colegas do estúdio anterior mudaram também, e uma delas decidiu comemorar seu aniversário no restaurante árabe no qual havíamos conhecido nossa atual professora. Seu aniversário coincidia com o show dela com algumas de suas alunas. Essa coincidência foi que lhe motivou tal escolha e moveu a professora convidá-la a fazer uma participação no show. Ela, com o intuito de se sentir mais tranquila e segura em se apresentar, sugeriu que participássemos juntas. Esse convite aceito por nós com surpresa e entusiasmo é que nos abriu a uma nova maneira de ouvir a música.

No dia anterior ao show, recebemos algumas orientações fundamentais na nossa preparação para participarmos dessa comemoração. Nossa professora apresentou-nos duas músicas do repertório que dançaríamos e falou-nos um pouco sobre como são sistematizadas as músicas populares modernas árabes.

A partir dessas orientações, compreendíamos que as músicas portavam uma estrutura e características específicas conforme o gênero musical; logo, nossa maneira de dançar deveria corresponder-lhes.

Fizemos uma audição musical para o reconhecimento desses aspectos e experimentamos, em seguida, como adequar os movimentos em sintonia com as mudanças de ânimo da música.

Esse entendimento de que havia uma leitura musical e esta exigia certos conhecimentos a priori, os quais precisavam ser exercitados na audição musical, proporcionou-nos uma bússola – ainda que muito incipiente – capaz de veicular uma confiança em nossa apresentação no dia seguinte.

Com essa aula aprendemos a ouvir e saber valorizar a música através de nossos movimentos em consonância com o que distinguíamos nela. Dessa maneira, víamos quando era propício fazer movimentos cadenciados e marcações com batidas, quando a música sugeria o uso de deslocamentos e giros, assim como os movimentos sinuosos.

Aprendíamos que a música nos apresentava uma conversa entre os instrumentos, em que havia momentos de pergunta e resposta; momentos de convergência no qual todos falavam sobre o mesmo assunto e momentos em que um reiterava o outro. Surpreendentemente, vimos que os instrumentos melódicos imitavam a voz humana e assim, quando um cantor fala algo, um instrumento melódico, como a *flauta nay*⁴, pode reiterá-lo num outro momento. Tudo isso, nos proporcionava outro ouvido e, assim, alguns recursos para tirar os pés do chão e insinuar alguns mergulhos próximos à beira da praia.

Com esse entendimento, experimentamos uma memória coreográfica mais desenvolvida e uma organização do repertório de movimentos que dominávamos, de modo que, quando nos apresentamos, o intervalo de tempo entre ouvir e

⁴ Foto do instrumento se encontra na página 107.

realizar um movimento se tornava menor. Ao entender a música, nós nos tornávamos capazes de saboreá-la através de nossos movimentos.

Vemos hoje que, através dessas orientações, pudemos vivenciar dançando uma das características da música árabe que reforça seu caráter circular e, conseqüentemente, a valorização da experiência presente, qual seja a homofonia.

Na cultura árabe a palavra exerce um papel de extrema importância, não só o de realizar uma comunicação, mas também o de ser uma referência para as características melódicas e rítmicas. Se o ritmo acompanha a respiração, a melodia acompanha as modulações naturais da voz humana. Tudo o que se passa na música reflete uma conversa em que o falar e o ouvir se dão de modo sensível. É assim que, quando um instrumento melódico faz um solo, todos os outros músicos o acompanham silenciosamente e em momentos pertinentes propõem sutis ornamentações com o intuito de intensificar o que está sendo dito. A conversa, dessa maneira, porta sempre uma mensagem que é clarificada das mais diversas formas, tanto pelo que se diz, quanto pela pronúncia do(a) cantor(a). Posto que os instrumentos melódicos acompanham as modulações da voz; a pronúncia de quem canta e os instrumentos melódicos presentes na canção se põem sempre em sintonia, com todos falando a mesma frase. Assim, uma música é homofônica “quando todos os instrumentos e cantores executam a mesma linha melódica.” (DIB, 2010, p.85).

A homofonia reforça o caráter circular, pois os músicos se reúnem para materializar uma mensagem, trabalhando-a minuciosamente e em conjunto para que possamos entendê-la através da experiência do tempo presente no qual entramos em sintonia com aquele humor, aquele sentimento, cuja mensagem é veiculada.

Obviamente toda essa construção conceitual mais rica não era nítida para nós naquela noite, entretanto, o entendimento obtido, como descrevemos, foi suficiente para produzir uma diferença considerável na nossa maneira de dançar, em virtude da produção de um novo ouvido.

1.5) Dos embates à produção de um modo de coreografar

Essa nova maneira de ouvir foi acrescentada posteriormente ao discernimento de alguns ritmos árabes e de alguns instrumentos melódicos e percussivos dessa cultura. Construída essa pequena bagagem, antes que nos determinássemos a estudar por conta própria, surgiu uma proposta de nossa professora. Ela propôs que realizássemos uma prova prática com intuito de nos dar uma devolutiva a respeito de nossa desenvoltura, levantando em quais pontos deveríamos nos focar e quais pontos eram fortes em nossa dança. Esta avaliação seria realizada a partir de uma apresentação de dança (um solo coreografado ou não) cuja música ficaria sob nossa escolha. Obviamente não tínhamos tantas escolhas assim, considerando a bagagem que tínhamos; assim todas escolheram uma música popular moderna cuja composição costuma ser mais simples.

Tivemos algumas semanas para apresentarmos em aula nosso solo coreográfico junto à turma. O processo de construção foi tenso e salpicado de vácuos e impaciências durante o desenho da coreografia. Ouvimos muitas vezes a música escolhida compreendendo sua estrutura e vasculhamos, ora imaginando e ora nos movendo, o que era adequado em cada parte da música. Em cada trecho de cada parte experimentávamos movimentos e depois estudávamos as passagens, procurando estarmos em sintonia às variações sonoras.

Lançamos mão do recurso de gravação em vídeo de nossa própria dança, como uma forma de constituir um ponto de olhar externo, para nos auxiliar nesse processo de construção. A partir dos vídeos, observávamos o que de interessante havia surgido para que pudéssemos repetir. Feito todo o desenho da coreografia, dançamos muitas vezes; e nessa dinâmica de repetição, a desenvoltura foi aparecendo à medida que fomos fazendo pequenas alterações. Essas alterações se davam por conta do humor com o qual nos harmonizávamos.

Esta experiência nos oportunizou explorar algumas possibilidades de como materializar a música em sintonia às variações sonoras e de humor musical. No que tange ao humor, Dib (2010) nos aponta que a música árabe é classificada

por modos rítmicos e melódicos; cada um exerce uma influência específica na disposição e ânimo do ser humano.

Nessa exploração pudemos constatar a importância de ouvirmos música árabe sem a pretensão de dançar, pois por mais que tivéssemos compreendido a estrutura da música a qual nos dispusemos a dançar, não havíamos praticado a escuta. Praticar a escuta, sem a pretensão de um estudo direcionado a uma finalidade, nos oferece a oportunidade do envolvimento, do deleite, da produção de uma sensibilidade às sutilezas que vão se fazendo notar conforme vamos praticando o ouvir.

Como vimos anteriormente, a música e a dança são uma única linguagem na dança do ventre, por consequência, praticar a audição é nos tornarmos íntimas daquilo que nos move, de maneira que nesse contato vá se tornando natural sentir a música árabe através de movimentos e gestos próprios a dança do ventre.

Na nossa maneira de coreografar a música, os vácuos e impaciências surgidos diziam respeito ao fato de que só ouvíamos música em circunstância de aula, cuja atenção, quase sempre, estava voltada para observação e execução de gestos e movimentos.

Assim, quando paramos para ouvir sem ter alguém nos mostrando como ouvir, sentimos um vácuo, visto que aparecia a dificuldade de realizarmos uma leitura musical na qual os movimentos do repertório dessa dança surgissem em consonância com a música. Essa dificuldade nos deixava exasperadas, pois parecia impossível sentir a música expressando-a com o que havíamos aprendido em aula. Fazer a técnica era ir contra a espontaneidade do corpo de se mover segundo um repertório que desprezava, por exemplo, a dissociação de tronco com o quadril.

Hoje, compreendemos que dançar envolve um processo que se faz por camadas diferenciadas até que elas se articulem e se tornem um corpo só. Dessa maneira, temos o ouvir a música, o sentir e o executar.

No âmbito do ouvir consideramos a identificação do ritmo ou quais ritmos se fazem presentes, quais instrumentos compõem a obra e como eles dialogam ao longo dela, qual o gênero musical e como ela está estruturada, considerando-

a como uma história em que há um começo, um desenvolvimento e um fim. No que se refere ao sentir compreendemos o humor ou humores presentes na música, ou seja, os tipos de afetos que ela anima em nós e também quais imagens e movimentos se ligam a esses afetos despertados. Sobre a execução, tratamos da parte técnica da dança em que iremos adequar nosso repertório de movimentos segundo a lógica das sensações e dos entendimentos os quais obtivemos nas leituras anteriores, de modo que tenhamos coerência na maneira de dar visibilidade à mensagem da música, nos tornando capazes de transmitir os humores que ela veicula.

Importante ressaltar nesse processo do ouvir, que também o fazemos de modo desprezioso propiciando aguçar nossa imaginação e despertar percepções do corpo que se articulem às memórias de movimentos que tenhamos aprendido. A música árabe deve fazer parte de nosso cotidiano sonoro de modo que criemos um gosto que explane suas sutilezas. Isso é válido também para o que nós definimos como o sentir. Quando entramos na dimensão do sentir, oportunizamos situações para que o corpo se manifeste na relação com a música, propiciando que nosso aprendizado técnico possa comparecer no afã de nossa abertura aos humores musicais capazes de nos mover. Outro elemento que se faz importante para nos inspirar nessas manifestações é assistir vídeos de dança. Esse exercício de apreciação nos possibilita observar e incorporar modos de fazer e sentir a partir de como outra pessoa ouve e extrai encantos desse ouvir. Apreciarmos, especialmente, as bailarinas orientais que foram referência para constituição da Dança do Ventre para nós ocidentais é um exercício que produz aprendizados no campo das formas, humores, gingas e jeitos de expressar a música nessa arte.

Percebemos em nosso percurso que o ouvir, o sentir, o apreciar e o manifestar por meio do contágio é um tipo de relação que porta uma força a qual dá consistência à nossa expressividade. Por outro lado, o executar imprime um foco de ação que nos leva ao exercício da repetição, o qual refina nosso gesto e nosso movimento. Esse momento requer um esforço e uma atenção focada. Ter um momento para cada um deles é importante para que eles possam se articular de um modo mais fluido e até inusitado, no instante em que nos dispusermos a colocar a música para dançar.

No que diz respeito à produção de uma coreografia, consideramos ser fundamental o trabalho de nos ocuparmos com os ‘desenhos apropriados’ para materializar cada trecho, afinal é esse o trabalho de uma dançarina – a competência de se expressar com primor através do corpo. Assim, por apropriado, nos referimos ao aspecto da dança do ventre que nos é muito visível, qual seja o de mover com desenvoltura partes isoladas do corpo, de modo que seja perceptível o que a bailarina está realizando aos olhos de quem entende a linguagem. Realizar com destreza um movimento apenas de tronco ou de quadril nos requer diferenciação das musculaturas envolvidas, alongamento e coordenação. No começo, para exercer essa diferenciação, é requerida muita concentração, exigindo-nos muito treino e experimentação para que nossos olhos abandonem o controle e possamos realizar o movimento de maneira fluente e capaz de transmitir algo a mais.

Dadas todas essas relações, entendemos que apresentar uma dança deva ser consequência de uma experiência em que o foco não seja apresentar, mas uma séria brincadeira em que mostrar-se se torna efeito.

Essa nossa experiência que se fez impulsionada por uma prova, nos marcou profundamente, visto ter mobilizado em nós uma inquietação com o longo percurso que vivenciamos para chegar ao ponto de produzir uma coreografia. É intrigante que tenhamos passado quase três anos para dançar uma música inteiramente coreografada por nós; uma coreografia a qual nos fez sentir um processo de esvaziamento ao longo de sua construção para que enfim sentíssemos algo circular em nosso corpo no dia da apresentação em sala de aula. Conforme narramos essa experiência, viemos articulando-a com o que experimentamos e pesquisamos até o momento, no entanto, estas não retiram uma inquietação, a qual insiste em nós com uma questão: como pensar a sala de aula na construção desse processo de sermos capazes de compor uma dança própria, que porte uma potência de fazer algo circular no corpo?

Sentíamos alegria ao dançar uma coreografia, mas dançar a própria dança imprimia-nos uma sensação de impotência, como se não tivéssemos o que dizer. Essa foi a sensação dessa experiência que relatamos e de outras posteriores a essa. Nelas, o que dizíamos era reflexo de uma execução de algo pensado em que nos ocupávamos primordialmente com a sequência de passos, havendo

pouco espaço para nos afetarmos pela música. Almejávamos materializar a música de um modo genuíno, possuídas dessa força de imersão no momento presente, que a música árabe propõe através de seus humores e circularidade. Entretanto, nossa maneira de entrar em relação com a música e com a dança, primordialmente mediada pelas aulas cujo foco era, em especial, o aprendizado de movimentos, nos imprimia uma força de condução muito pautada numa dança que apresentasse variedade e, com isso, os movimentos ficavam esvaziados de sentido para nós. Diante desse impasse, um novo caminho se vislumbrava ao encontro com as raízes da Dança do Ventre.

Segundo os conhecimentos compartilhados oralmente em aulas sobre cultura, história e folclore árabe, as raízes dessa dança se encontram nas manifestações tradicionais populares da cultura egípcia, na cidade do Cairo, sob o nome de Raqs el Baladi ou Dança Baladi, cuja música também leva este mesmo nome, Baladi. Teria sido essa dança popular a que sofreu transformações e subiu aos palcos de grandes casas de show, por volta da década de 1930, no Cairo, com o intuito de entreter as classes abastadas nacional e estrangeira, assim como os intelectuais.

Badia Masabni, cantora, atriz, bailarina, diretora artística e uma grande empresária sírio-libanesa do meio artístico dessa época – dona de uma famosa casa de show no Cairo – investiu em propiciar que a dança como manifestação cultural se tornasse uma apresentação artística voltada ao entretenimento. Dessa maneira contratou artistas e coreógrafos ocidentais para que seu corpo de baile explorasse essa nova espacialidade – o palco – de modo dinâmico e enriquecesse sua formação com o estudo de outros estilos de dança, possibilitando a produção de uma dança inovadora e atrativa tanto ao público oriental quanto ocidental. Vale ressaltar que as bailarinas escolhidas a dedo por Masabni, além de serem exímias artistas, as quais já se enveredavam pelo estudo de outros estilos de dança, portavam também um perfil de beleza afinado à estética europeia.

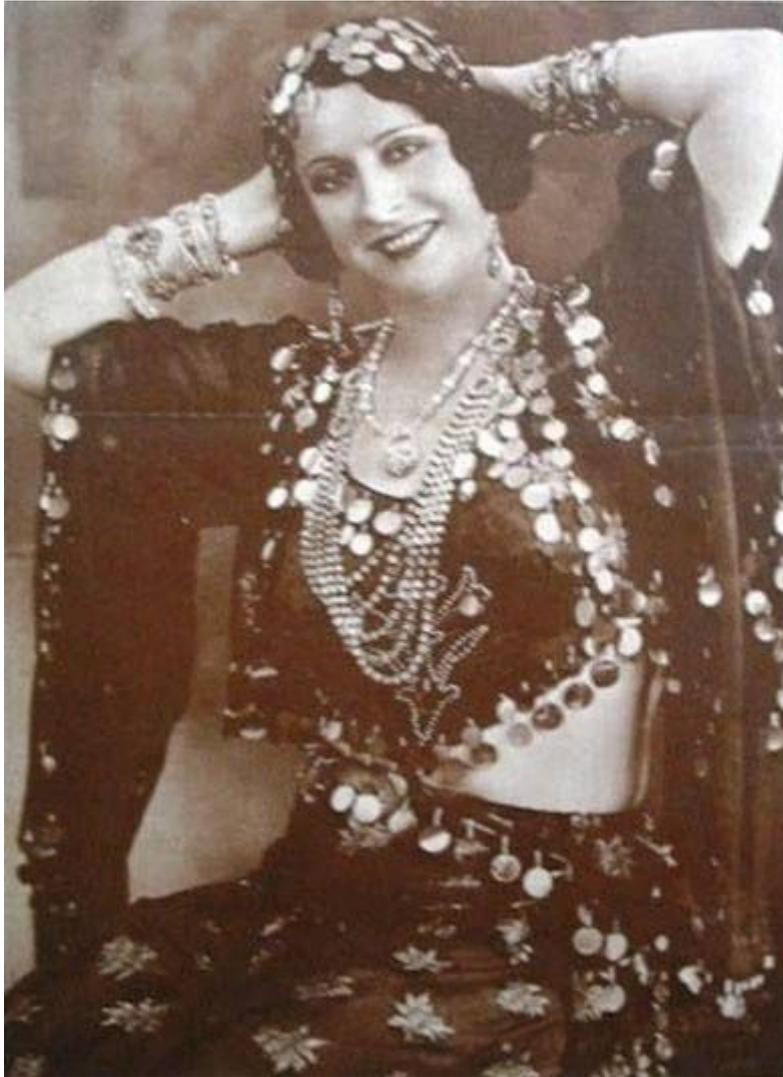


Fig. 01 – Badia Masabni

Nesse empreendimento, o Raks Baladi (Dança Baladi) se transforma em Raks el Shark (Dança Oriental) – ou, como conhecemos no Brasil, Dança do Ventre Show – composta de outras referências artísticas, agregando um tom mais virtuoso, com grandes deslocamentos, movimentações elaboradas de braços e movimentos de impacto, assim como com a produção de uma estética glamourizada, inspirada nas produções cinematográficas hollywoodianas, com figurino de duas peças (bustiê e saia com cinturão) e maquiagens carregadas, destacando nas bailarinas a sensualidade e o luxo.

Nos dias atuais, vemos esse teor virtuoso e extravagante ser realçado em detrimento de aspectos de raiz dessa dança, como o repertório de movimentos

com oitos e redondos, e essa capacidade de nos fazer mergulhar nos humores, ensejando a experiência do momento presente.

A Dança Baladi é uma dança improvisada que visa expressar as maneiras de sentir do povo egípcio, que migrou do campo para as grandes cidades no processo de urbanização do Egito, no início do século XX. É uma dança que expressa o orgulho de suas raízes, saudade e outros sentires.

Baladi é uma palavra árabe que significa 'meu lugar', 'minha origem', 'minhas raízes', 'minha terra natal'. É um termo o qual designa tudo aquilo que é nativo para o povo árabe, que diz de suas tradições. Assim, a Dança Baladi é para o povo egípcio a dança que reflete sua cultura, seus costumes, suas maneiras de estar no mundo. Dessa maneira, é uma dança improvisada com forte conexão com a terra, ou seja, pés muito assentados ao chão e com uma postura altiva refletindo o orgulho de suas raízes. Essa altivez, diferente da impositação do balé clássico, se faz de modo mais natural, mas sem perder a elegância própria à mulher egípcia.

Se, estamos falando de uma dança típica, uma dança nativa como refere o termo baladi. Encontramos aí o repertório oriental da dança do ventre, cujos movimentos se centram especialmente na pelve, através de ondulações, círculos e batidas de quadril e tronco. Sendo uma dança com forte conexão à terra, não há grandes deslocamentos. Assim, o requinte dessa dança não está na elaboração de passos, e sim na elaboração de uma sensibilidade aos humores da música com o intuito de expressá-los de modo genuíno. É dessa maneira que conduzimos o público ao envolvimento com uma atmosfera de afetos e não apenas com um maravilhamento pela proeza técnica da bailarina. É através dessa sensibilidade que o improviso acontece sem pretensões necessariamente virtuosas e sim de estabelecer a conexão com o momento presente, atraindo não apenas o olhar do público, mas seus corações a adentrarem uma determinada atmosfera de humor.

Feita essa distinção, queremos reiterar que o repertório oriental da Dança do Ventre Show tem muita relação com a Dança Baladi. Essa dança nativa nos oferece não apenas um repertório técnico de movimentos e passos, mas um *Ethos*, um modo de construção e de relação com a música e com o contexto em

que a dançarina está inserida, o qual reflete um diálogo imbuído de forças culturais, sociais e de gênero, tendo como fio condutor a ampliação da potência de afetar e ser afetada.

A partir dessa visão, a construção de uma dança seja coreografada ou improvisada tem o intuito de harmonizar o público com o momento presente, fazendo-o experimentar a beleza do diálogo entre diferentes tipos de forças – que compõe o viver – de maneira processual, rico em sutilezas e envolvente pelos humores capazes de nos inebriar.

No Ocidente, a partir da ruptura da relação com as correspondências cosmológicas, surge a necessidade de suprir o vazio deixado. Na música vai ocorrer o apelo ao sentimentalismo, moldando a chamada “Teoria dos Afetos”, que não deve ser confundido com o *Ethos*. Enquanto este se baseia em vibrações sonoras que possuem correspondência com diversas outras vibrações existentes no universo e no homem, o canto dos afetos (tradição musical iniciada na Itália no século XVI que se estendeu pelos séculos seguintes) se baseia no homem e em seus sentimentos para produzir a melodia. (DIB, 2010, p.144).

Dessa maneira esse *Ethos* se apreende entrando em contato com o contexto histórico do povo de que adveio essa dança, seu ambiente geográfico, seus costumes e sua maneira de ver o mundo, de modo que, na experimentação de sua gestualidade, gingas e movimentos, nossa percepção esteja endereçada a certas disposições e relações. Compreendermos quais intenções se apresentam nessa dança facilita nosso processo de aprendizado, nossa imersão no momento presente. Essa imersão através da dança, em que exploramos o expressar a música, há que adentrarmos outro regime de funcionamento à revelia do entendimento e, no entanto, guiado por certos saberes. Nela, há que nos permitirmos, através dos movimentos aprendidos, explorar a conexão a que eles nos dispõem. A relação de contágio nessa dimensão do aprendizado é determinante na elaboração de uma nova sensibilidade e expressividade; e nela o entendimento sempre vem depois. É extremamente importante para constituição dessa relação, a apreciação de dançarinas que são referência nessa dança. Temos como exemplo muito inspirador para nós a dançarina egípcia Souheir Zaki – tornada um ícone da dança no Egito nos anos 80, cujos movimentos e modos explorados em sua dança são especialmente os que nos remontam às raízes.



Fig. 02 – Souheir Zaki

Vale ressaltar que do ponto de vista desse *Ethos*, a dança é vivenciada como um modo de conexão, de pertença a um modo de viver, que não é ditado pelo relógio – pois não se encontra numa relação de domínio do tempo – mas sim de imersão no presente através dos movimentos circulares próprios aos fenômenos da natureza de que, inclusive, somos feitos. É nessa consonância com o cosmo que o cerne da Dança do Ventre se faz: os desenhos dos movimentos que a compõem são círculos e oitos.

Assim, vemos que o modo tortuoso pelo qual passou a produção de nossa primeira coreografia, talvez não tenha sido por uma questão exatamente de habilidade, mas consequência de uma maneira de pensar e vivenciar a dança que a situação de avaliação apenas nos escancarou.

Apegadas à beleza exterior, nos detínhamos à criatividade de pensar combinações de movimentos e deslocamentos interessantes, realizados de modo correto e desenvolto a partir de uma audição pouco sensível ao plano intensivo. Isso é plausível, pois uma audição sensível não é despertada na

urgência de se produzir algo, quando esta não vem sendo exercitada. Dessa maneira, havia uma trajetória que determinava uma situação em que restringíamos nossa capacidade de sermos afetadas, pois não vínhamos criando situações para sermos contaminadas pelos humores da música. Além disso, não era uma prática nossa assistir vídeos de dança, os quais alimentam nossa maneira de entrar em relação com a música. Esse modo de olhar, ainda refém do utilitarismo e do imediatismo embarça o acesso àquilo que é próprio da dança nativa, o trabalho com o sensível.

Assim, ainda que almejássemos uma dança que desperta sensações ao veicular um humor em seu modo de exprimir, nosso modo de relação restringia as condições de produção de uma sensibilidade, pois nosso percurso não nos oferecia uma sabedoria construída em experimentações desprovidas do peso do compromisso de se apresentar e, no caso, era a primeira vez que iríamos apresentar uma composição própria.

Dessa maneira, tivemos uma primeira experiência de construção coreográfica, em que houve momentos maçantes enviesados por uma racionalidade e comedimento, mas também um momento de superação, cuja produção pôde acessar um nível de imersão no momento presente trazendo uma expressividade peculiar.

A partir dessa primeira construção coreográfica, iniciamos um processo diário de ouvir, dançar e filmar. Queríamos experimentar e construir um corpo disponível a ser constituído com a música, não apenas em sua modulação sonora, mas também em veicular seus humores, ou seja, deixarmo-nos animar em nossos pequenos gestos e intencionalidade dos movimentos o modo como a música nos afeta. Nesse período, no qual propusemos nos exercitar por conta própria, mudamos novamente de cidade e, com a mudança, não encontramos outro espaço para continuarmos nossa formação.

Encontrávamo-nos num momento em que havíamos nos deparado com limites de uma metodologia de ensino em dança do ventre restrita a instrução de movimentos técnicos, combinação de passos e execução de coreografias; e com propósitos que almejavam o entretenimento ou a competição. Tais propósitos criavam uma dinâmica de aula em que a produção de uma sensibilidade singular

não ganhava terreno fértil, visto que, não havia uma proposição consistente e continuada no sentido de propiciar o exercício de um regime de sensibilidade.

A música árabe, em geral, não tem o caráter de simples entretenimento, mas sim de potencial transformadora de estados físicos e de alma, dado o ambiente sonoro criado pelo sistema modal. (DIB, 2010, p.162).

Havíamos tido experiências em que a compreensão da musicalidade árabe havia sido fundamental na construção de um corpo dançante. Essa noção juntamente à experiência de produzir uma coreografia nos fizeram ter outro propósito com a dança. Passávamos a querer uma dança que transformasse nosso modo de sentir e nossa visão de mundo, que se via ainda marcada pela imediatividade de ter a dança pronta no corpo.

1.6) Refinando um modo de composição: o improvisado

Após alguns meses de experimentações diárias de ouvir, dançar e filmar, tivemos a oportunidade de fazer um Curso de Especialização em Dança Oriental em São Paulo, pelo Pandora Espaço de Danças. Neste espaço, se aborda a dança a partir de um olhar intrínseco à cultura oriental, tanto que, se prefere chamar a Dança do Ventre pelo termo Dança Oriental.

Este curso estava estruturado em três módulos: Saber, Sentir e Fazer. No que concernia ao Saber, percorremos a história geral do mundo árabe, a história da dança, da música; a estrutura, estilos e características peculiares da música árabe; os tipos de danças (folclóricas e não folclóricas) e a relação entre a mulher árabe e a dança.

No módulo Sentir, vivenciamos as danças folclóricas nos detendo especialmente à ambientação de cada uma, no que diz respeito aos afetos que se colocam em circulação, os quais estão atrelados a um jogo de costumes, ofícios, crenças e atmosferas geográficas. Dessa maneira, pudemos compreender que um corpo de dança e de música se produz como modulação, como uma nova variedade expressiva, cujas forças que a compõem envolvem e são envolvidas por uma vivência cotidiana. Assim, uma modulação porta um ritmo acoplado a um ambiente. Por exemplo, as danças beduínas comportam

muitos movimentos de ondas na região do tronco; esses movimentos possuem tal fluidez e molejo por se gestarem em andanças e cavalgadas pelo solo arenoso do deserto.

No módulo Fazer, pudemos compreender os movimentos técnicos de dança do ventre como se fossem um quebra-cabeça de encaixes e desencaixes. Acessar esses movimentos, a partir de um esquema considerando o eixo crânio-caudal na relação com os planos oblíquo e transversal, estudando suas possíveis combinações, nos possibilitou estudá-las de modo inventivo. Nesse módulo, também pudemos entender como fazer uma leitura musical sob o olhar oriental e praticar o improvisado a partir dessa leitura, experimentando maneiras de nos conectarmos à música.

O curso se findou com uma experiência ímpar, uma noite de formatura em que cada formanda dançou uma música clássica, tocada por uma orquestra nos moldes orientais, com a presença dos instrumentos árabes: qanun, alaúde e derbake.



Fig. 03 – Qanun



Fig. 04 – Alaúde



Fig. 05 – Derbake

Essa experiência foi marcante e muito enriquecedora, especialmente por nos requisitar um corpo dançante disponível ao improviso, pois a música seria tocada ao vivo. Dessa forma, tivemos uma preparação diferenciada, uma vez que, mesmo sabendo qual música seria tocada para nós, não seria possível coreografar. Uma música tocada ao vivo tem uma vida a se dar no momento, não há como prevê-la, é um diálogo de que fazemos parte, ou seja, se estivermos presentes e conectadas, um intenso e delicado diálogo pode acontecer e potencializar essa linguagem na qual música e dança são uma coisa só.

Sendo assim, nossa preparação se deu ouvindo versões que encontramos online da música a qual havia sido indicada para nós. Nessa audição, procuramos nos impregnar da melodia, saborear cada ornamento e variação, sem preocupação com a execução. Ao sentirmo-nos familiarizadas com a música, passamos a dançar repetidas vezes procurando simplesmente expressar os humores, suas expansões e contrações, elevações e quedas, sensações que nos levavam ao sublime, às alturas, sensações de acolhida ao coração e sensações as quais convocavam nossas vísceras. A partir de gestos e movimentos que nos remetiam a essas qualidades de expressão, estudamos movimentos técnicos que poderiam se modular nessas qualidades. Foi assim que, sem definir uma coreografia, exercitamos a capacidade de ligar o sentir ao expressar, dançando cada vez de uma maneira, exercitando a força de criar expressões para os humores que se compuseram em nosso regime de sensibilidade.

Como pudemos apresentar sucintamente, esse curso nos possibilitou ir além da compreensão da música árabe: pudemos compreender como aspectos da geografia, história, costumes e visões de mundo produzem expressividades diferenciadas, que se fazem apresentar nos folclores árabes. Toda essa bagagem cultural estudada através textos, imagens, vídeos de dança, assim como com vivências de folclores árabes nos enriqueceram e constituíram o processo de gestar nossa dança improvisada, cujos movimentos não eram vias de passagem para outros movimentos, mas a experimentação e potencialização de uma qualidade de energia que sentíamos com a música.

1.7) Tecer um corpo dançante como poética e política

Dispomos até o momento, as questões que atravessamos em nosso processo de constituir um corpo artístico nessa dança, e quais encontros e vias fertilizaram a copulação desse corpo para que música e dança se tornassem uma só.

Como vimos, ao longo da história, se operou uma revolução estética, produzindo modos de agir e sentir que nos apartaram do cosmo. Conforme Tuan (2012, p.183) entre 1500 e 1700, na Europa, o cosmo foi deixando de ser o lugar no qual o homem se encontrava conectado. O homem que se via numa co-extensividade com o universo era norteador por valores relacionados a uma concepção cíclica do tempo e carregada de significados. As grandes explorações, culminando na dominação de outros povos – as colonizações –, assim como o surgimento das cidades com seus valores comerciais e uma cultura letrada transformaram o cosmo em um “segmento plano estático” da natureza, denominado paisagem. Todo esse movimento em que o europeu se vê como conquistador e dominador do mundo se desdobrou, conforme Dib (2010), numa concepção de tempo linear, em que se passou a valorizar a passagem e a contagem do tempo.

A crença no progresso interferiu na música criando melodias onde sempre se procura andar para a frente, caminhar através de tensões e relaxamentos sucessivos. Esta linguagem está presente em quase todas as complexas e belas peças musicais eruditas ocidentais. (DIB, 2010, p. 101).

A serviço desse regime de sensação foi necessário outro tipo de afinação dos instrumentos musicais, o que teve como efeito a perda da capacidade do som vibrar afim com o ser humano em sua relação de harmonização com o cosmo.

Posto isso, a unicidade entre dança e música, presente na arte que cultivamos, também não nos é dada de antemão, como nossa trajetória comprova e a história nos revela, sobre o desvencilhamento da música de sua relação com o cosmo.

Dessa forma, há que criarmos dispositivos de fortalecimento, de ampliação da potência de nos tornarmos sensíveis às sutilezas que brotam na repetição, na circularidade das forças cósmicas, e no cultivo dos demais sentidos que nos

integram ao ambiente. Dispositivos os quais aumentem nossa disponibilidade à experimentação, de modo que nos livremos dos pudores os quais nos paralisam e também de ações enviesadas por hábitos de pensamento e de comportamento.

São dispositivos quase sempre de caráter estético, que podem inaugurar mutações em nosso regime de sensibilidade. Dessa maneira, falamos de proposições que tenham como efeito a experimentação de outro regime de tempo e espaço capaz de gestar outros modos de agir e, por consequência, outras visões de mundo, ampliando nossa maneira de nos relacionarmos. É assim que uma estética está implicada numa política e vice-versa.

Posto isso, ao longo desse capítulo pudemos desenvolver, através de nossa história com a dança, os dois aspectos que consideramos relevantes no processo de gestar um corpo artístico nessa linguagem dançante: o uníssonos e a inseparabilidade entre estética e política. São esses aspectos que nos levam a empreitar o Projeto de Extensão COMPOR com oficinas de dança do ventre, o qual mencionamos no *Prelúdio* dessa dissertação. Dessa maneira, queremos acompanhar a potência de gestar um corpo dançante através de uma metodologia de ensino que se guie por esses princípios, os quais acreditamos estar em sintonia com a construção de uma dança enveredada por um *Ethos* que nos conecte ao cosmo.

Apostarmos nessa dança é acompanhar e criar condições para o afloramento de nossa sensibilidade através da música árabe e dessa linguagem dançante atravessada por aspectos culturais - que não nos são íntimos. Para tanto, ainda iremos discorrer um pouco mais sobre essa 'intimidade' explanando aspectos culturais e históricos dessa dança, trazendo conceitos da filosofia e da arte para enriquecermos nossa discussão.

CAPITULO 2

NOSSA BÚSSOLA E O PRIMEIRO SEMESTRE DO PROJETO EXTENSÃO COM DANÇA DO VENTRE

Neste capítulo faremos algumas considerações sobre o que compreendemos por **artístico**, visto que nossa pesquisa tem o interesse em abordar a dança do ventre sob esta perspectiva. A concepção que traremos é a que nos permite traçar uma linha que perpassa nosso entendimento sobre arte, dança, dança do ventre e música árabe. Ela nos norteou na condução do Projeto Extensão de Dança do Ventre, potencializando nossa prática na criação de espaços de experimentação como um meio formativo de produção de sensibilidades.

Neste mesmo capítulo, descreveremos algumas dessas experimentações realizadas no primeiro semestre do Projeto, assim como narraremos como foi o processo de chegar na produção de uma coreografia de grupo a qual não fazia parte de nosso roteiro. Assim, traremos um pouco do cotidiano das oficinas de dança, seu ambiente de vivência, nossa metodologia de ensino, os acasos e as potências que o processo de aprender uma arte inaugura nos corpos

Explanaremos também a noção de **corpo sem órgãos**, presente na obra de Artaud e trazida como conceito filosófico por Guattari e Deleuze (1999), a qual nos foi muito bem-vinda na produção de um olhar estético-político sobre o processo de gestar um corpo dançante, e na proposição de uma metodologia de ensino em que ‘o como’ e ‘o que aprender’ envolvessem a produção de um regime de sensibilidade implicado num viver acolhedor das diferenças que potencializam a diferença.

2.1) O artístico

Para nós, o artístico diz respeito à produção de um *ser de sensação* (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 236), um ser que tem vida própria e atuante no desfazimento da tríplice organização das percepções, sentimentos e opiniões – faculdades próprias de um sujeito. Os seres de sensação são compostos de

perceptos e afectos (idem, p. 213). Estes surgem, quando ao mundo se acrescenta uma nova variedade expressiva, a qual torna sensível forças invisíveis que o povoam. Sob ação destas forças, o homem se encontra com um mundo ausente dele, composto de relações inumanas.

À vista disso, temos que *perceptos e afectos* se diferem de percepções e sentimentos pelo fato de serem um composto de forças liberado das formas pré-fixadas e fabricadas para e por um sujeito. É segundo esse regime de relação que o humano também se libera de si e das percepções e afecções que lhe dizem respeito, para entrar num campo de relações não-humanas.

Segundo esta concepção, a arte nos desloca do reino das opiniões, no qual acessamos sentimentos e percepções referenciados num modelo, para um sensível produzido junto aos *perceptos e afectos* que nos arrebatam com visões e sentires completamente novos.

Oida (2007, p.21) nos traz uma cena, que muito nos agracia na tessitura desta compreensão, na qual o artista desaparece na eminência dos seres de sensação.

No teatro kabuqui, há um gesto que indica 'olhar para a lua', quando o ator aponta o dedo indicador para o céu. Certa vez, um ator, que era muito talentoso, interpretou tal gesto com graça e elegância. O público pensou: 'Oh, ele fez um belo movimento!'

Um outro ator fez o mesmo gesto; apontou para a lua. O público não percebeu se ele tinha ou não realizado um movimento elegante; simplesmente viu a lua.

Em nosso Projeto de Extensão com oficinas de Dança do Ventre, estamos interessados nos seres de sensação produzidos na dança e nos efeitos que eles geram na vida; assim, temos junto com a concepção de arte acima trazida, a noção de que dançar é não "*significar*", "*simbolizar*", ou "*indicar*" *significações ou coisas, mas traçar movimento graças ao qual todos estes sentidos nascem* (GIL, 2004, p. 78).

Na dança, para que o bailarino se desvie das percepções e sentimentos atuais, seu trabalho incide na captação das linhas de força pelo corpo. É o próprio movimento do corpo que "invade" a consciência, arrastando-a e levando-a a se movimentar, ao invés de se ter uma consciência que fixa o fluxo de movimento para dar-lhe significação (idem, p. 128).

Desse modo, uma dança nunca se inicia do repouso – pois o corpo sempre é um novelo de linhas de tensões numa ininterrupta produção de micro-movimentos – e nem se relaciona com um espaço tangível; o *gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito* (ibidem, p. 14), pois esburaca o espaço, cavando-o a partir de uma linha de força começada antes do corpo e a qual se prolonga depois dele.

Se a matéria do pintor é a cor, para o bailarino é o movimento. O problema do bailarino é como produzir um corpo-espaço de maneira que não haja mais espaço interno e externo, mas uma matéria plástica moldada por forças invisíveis que povoam o mundo. Neste sentido, também é preciso tomar que o rodopio farfalhante das folhas secas ao vento é uma dança, assim como os passarinhos dançam em seus rituais de corte. A dança, portanto, também não espera o corpo do homem para traçar seus gestos dançantes (GUATTARI & DELEUZE, 1997): é o corpo do homem que deve entrar nestes perceptos e afectos, que são os movimentos de uma dança.

Nessa mesma direção, a música também não espera o homem para começar, ela já se encontra como produtora do cosmo; e é numa relação de co-extensividade com este que os árabes vieram estudando e produzindo música.

Os árabes sempre se interessaram por experiências sonoras inumanas, realizando composições musicais em que as linhas melódicas e rítmicas expressem vibrações sonoras cósmicas; por exemplo, uma estação do ano, uma cor, um perfume (DIB, 2010). Com isso, tornar-se músico implica a constituição de um conhecimento filosófico, matemático, medicinal, astronômico e astrológico, visto que, o fazer musical está relacionado a esse acesso aos movimentos vibratórios do Universo que produzem um som, uma cor, um cheiro, um estado físico e psíquico no homem. (DIB, 2010).

Dessa maneira, a música é o elo entre o mundo, como ele se apresenta em sua dimensão formal, macroscópica, e o mundo em seu processo de constituição de formas e estados. Assim, a música não é expressão de um sentimento interiorizado do sujeito, mas uma composição que harmoniza o homem com outras vibrações existentes no cosmo e, conseqüentemente com

ele próprio. “Nos países árabes, a música é vista como algo muito além do entretenimento: ela pode, através de suas vibrações, aliviar sofrimentos do corpo (...) pode trazer alegria e estimular a nobreza, deprimir e acalmar.” (DIB, 2010, p.17). Esse modo de experienciar e produzir música, relacionado às vibrações sonoras cósmicas, portam tal intensidade que, inclusive, há no árabe um termo geral que descreve um tipo de alegria estética ligada às experiências de audição, *tarab* (idem, p.90).

A música árabe, ao contrário da música ocidental (pós-idade média), por ter esse propósito de harmonizar o homem com o cosmo, tem um grande apreço pela forma como o som é produzido. Desde a antiguidade estuda-se a relação entre som e movimentos planetários. Foi no século VI a.C que o filósofo e matemático grego Pitágoras conseguiu ouvir o som dos astros, estabelecer as relações numéricas existentes entre eles, e produzir essa mesma relação no âmbito físico, o qual envolve a vibração de moléculas de ar. Essa relação no âmbito físico se deu pela criação de grupos de notas, ordenados de forma específica, as chamadas escalas musicais. Os árabes desenvolveram esse sistema pitagórico chamado de Harmonia das Esferas, e encontraram outras relações. (DIB, 2010).

Esse cultivo de uma musicalidade vinculada à harmonia das esferas celestes – aos sons que existem naturalmente no universo (cosmo) – está proporcionalmente relacionado a um cultivo de modos de afetar o humano produzindo um Ethos específico, isto é, uma disposição, um ânimo, uma inclinação. Para Farmer, conforme Dib nos apresenta:

Na literatura árabe há muitos exemplos sobre a influência da música neste aspecto. Ikhwan al-Safa relata inúmeros destes (...). Nós ouvimos dizer sobre um músico que tocou um instrumento de corda para uma plateia, e afinou as cordas – ‘ele as tocou (as cordas) de uma maneira que fez todo mundo na festa rir de felicidade e prazer, alegria e satisfação, que tocaram suas almas. Depois ele as mudou (as cordas) e tocou de uma outra maneira e os fez chorar de tristeza e dor no coração. Depois ele as alterou novamente e as tocou e fez todo mundo dormir’. (2010, p. 135).

Assim, as escalas que operam segundo uma correspondência com a dinâmica cósmica possuem uma afinação natural, proporcionando às notas uma ressonância com grande poder psicossomático.

As escalas musicais, com afinação natural, têm sua distribuição de notas segundo intervalos desiguais, “pois respeitam aquelas nuances que garantem a máxima definição do intervalo” (DIB, 2010, p.116). Essa distribuição desigual se apresenta com a formação de escalas compostas por notas intermediárias, ou seja, os micro-tons que fornecem uma potência expressiva à música árabe. Essa expressividade vincula-se não só às microtonalidades, mas à circularidade temporal inerente a música árabe, considerada uma música modal.

É difícil descrever o modo como se produz a circularidade temporal nas músicas modais: isso se faz através do envolvimento coletivo e integrado do canto, do instrumental e da dança, através da superposição de figuras rítmicas assimétricas no interior de um pulso fortemente definido, e através da subordinação das notas da escala a uma tônica fixa, que permanece como um fundo imóvel, explícito ou implícito, sob a dança das melodias. (WISNIK, 1989, p. 78).

A circularidade, como já vimos, é uma característica importante na musicalidade árabe, pois ela reflete uma concepção de tempo sintonizado aos movimentos astros (planetas e estrelas), os quais não seguem uma linearidade e nem uma progressão – valores tão presentes em nossa cultura regida pelo capital –, e sim, são cíclicos e com pulsações ligeiramente irregulares. Assim, na música árabe, conforme esse caráter circular, temos um centro melódico estabelecido por uma nota tônica fixa e temos um centro rítmico regido por um pulso claramente presente. Essa maneira de condução da música tende a produzir uma experiência de imersão sonora, pela qual podemos experimentar outra temporalidade, aquela não ditada pelo relógio. (DIB, 2010).

Outra característica – já apontada – da musicalidade árabe que explora sua potência expressiva é a homofonia, em que há o uso de uma única linha melódica. Segundo a homofonia, “todos os instrumentos falam a mesma frase musical, ou seja, tocam a mesma melodia, e, como numa conversa, revezam seus momentos solos, cantados ou instrumentais.” (DIB, 2010, p.161).

O cultivo dessa expressividade no âmbito do sutil torna inviável a idéia de uma teoria padrão para a música árabe, pois há regiões que cultivam certos modos melódicos e rítmicos, e regiões que cultivam certos outros; requisitando construções de escalas musicais próprias, as quais no total chegam a centenas. Cada escala, ainda, impõem regras próprias para se executar ou compor uma peça musical. Por exemplo, a afinação dos quartos de tons exige como critério

o local em que o músico se encontra, visto haver ligeiras diferenças de acordo com a longitude e latitude. No que diz respeito à própria escala, essas notas também sofrem alterações no modo como são tocadas. (DIB, 2010). Dessa maneira, não se conhece os modos rítmicos e melódicos da música árabe sem vivenciá-los, pois uma partitura traria informações precárias para se compreender tantas sutilezas musicais.

2.2) Uma desconstrução do belo – orientalismo e a dança

A partir de leituras de Guattari (1993), pensamos que, na atualidade, os universos de valor tornaram-se individualizados e autorreferentes. A partir desse paradigma muito afeito às leis do mercado, aquilo que está sob a égide do belo se encontra desvinculado, por exemplo, daquilo que seja da ordem do bem e de demais referências intrínsecas ao viver. Nesse sentido, não nos questionamos sobre que tipo de vida estamos produzindo, pois quando elegemos um valor, fechado em si mesmo, nós o tornamos um princípio transcendente ao qual só nos resta obedecer sem avaliar seus efeitos.

Ao trabalhar com a dança do ventre, corremos o risco de nos enveredarmos pelo Belo como um valor em si mesmo, e com isso, perdermos a relação artística nessa linguagem, a qual envolve uma cultura étnica que nos convoca a um modo de valorização do humano conectado às inumanidades que o cercam e o compõe. Assim, ao trabalharmos com a dança do ventre implicadas em um *Ethos* – no sentido que já apontamos conforme Dib –, exige-se que criemos condições para pensarmos a partir de outro paradigma.

Vimos que ir ao encontro da música árabe como uma experiência de imersão e conexão com o cosmo é apreender um *Ethos*; e se música e dança são um corpo só, o que é válido para uma é também para a outra.

Nesse sentido, o alcance da música vai muito além da estética, no seu sentido mais usual de estudo do belo: como está ligada a aspectos cósmicos, toca as regiões corporais, psíquicas e espirituais e estabelece um diálogo com a estética, aquela que trata da harmonia da criação artística. (DIB, 2010, p.17).

Dessa maneira, uma das tarefas no processo de tessitura de um regime de sensibilidade artístico em consonância a esse *Ethos* envolve a constituição de

uma constelação singular e dinâmica desses universos de valor. É a desconstrução do Belo, como universo de valor setorizado, um dos pontos importantes a serem trabalhados nas experimentações. O belo – como valor em si mesmo – se liga a uma beleza ideal, um modelo de consumo que engendra preciosismos, que fragilizam a vida em sua potência de diferenciação.

Sabemos que nós dançarinas do ventre muito facilmente podemos ser capturadas por um exotismo e erotismo que esta dança porta no imaginário ocidental. Como nos apresenta Said (2007), desde que o médio oriente tornou-se um objeto de interesse europeu, inclusive no âmbito acadêmico – especialmente para a Grã-Bretanha e a França ao longo do início do século XIX até o fim da Segunda Guerra Mundial –, sob a designação do termo Orientalismo, se constituiu um universo complexo e ricamente detalhado do que seria o Oriente segundo os parâmetros do homem branco em seu afã imperialista de dominação e exploração desse mundo próximo, divergente e periférico.

Nesse contexto de uma produção orientalista efusiva nas ciências humanas e também no campo da literatura e das artes, 'a dança' do médio oriente – nomeada pelos franceses como *Danse du Ventre* – ganhará a posição de propagação de uma sensualidade incansável e de profundas energias gerativas ligadas à feminilidade oriental. Conforme nos aponta Said (2007), essa feminilidade abordada, por exemplo, pelo influente romancista francês Gustave Flaubert é fruto de uma experiência de erudição e de encontros sexuais de autores, como ele, que viajaram para oriente na busca de vivências sexuais libertárias. Assim, é sob a insígnia de uma dominação cultural, de gênero, econômica e política do homem branco sobre o povo nativo de suas colônias no médio oriente, que todo um discurso irá se formar a respeito do que seja a sexualidade e a feminilidade do oriente, perpetuando-se até os dias de hoje. Falamos assim de um choque cultural entre povos em que a relação de poder é extremamente desigual.

Dessa maneira, essa relação de dominação e produção de conhecimento gerou uma imagem do Oriente Próximo estranha ao que ele é concretamente; no entanto, esses traços expressivos para a ótica europeia - e posteriormente norte-americana (enviesada pelo Orientalismo) - balizaram muitas das produções artísticas egípcias ao longo do século XX, em função de um mercado

consumidor produzido sob a marca do Orientalismo. É nesse caldo cultural que a dança 'nativa', que hoje conhecemos como Dança do Ventre, será legitimada como profissão e estará presente em muitas produções cinematográficas.

Marcado por esse exotismo que ganhou *status* mercadológico no começo século XX e ainda hoje movimentando intensamente o mercado ligado a essa arte, muitas vezes investimos em nosso corpo aprisionando-nos em modelos de beleza e/ou nos colocando em situações em que reproduzimos o discurso orientalista a respeito do que seja a dança oriental. Nessa direção, nos é muito bem-vinda o questionamento de Santanna (2000, p.248): “como fazemos para que as singularidades corporais não sejam relíquias nem banalidades, motivo de exposição nem de imposição?”

Cientes dessa questão, pensar a criação de um corpo dançante como processo de experimentação é propiciar a produção de belezas concatenadas a um belo, que implique aspectos potencializadores da vida. Um belo como efeito de uma potência mais ampla de sentir, liberadora das formas submissas no âmbito do agir e de uma criticidade no campo do pensamento, capaz de deteriorar as imagens que lhe aprisionam. Esse belo só poderia ser forjado numa constelação singular e dinâmica de universos de valor, que expressem uma estética vinculada a uma ética e uma política.

2.3) As experimentações por uma poética e uma política

É pensando por essa via que propomos acompanhar o processo de gestar um corpo dançante através da criação de um Projeto de Extensão com Oficinas de Dança do Ventre por um período de um ano cuja frequência de encontro seja duas vezes por semana. Ofertá-las de modo gratuito e aberto à comunidade acadêmica e demais interessad(a)os da região de Vitória e Grande Vitória, poderá ser um elemento agregador a partir da disponibilidade em engajar-se no projeto sem um ônus econômico que possa comprometer a relação.

Apostamos que esse período de tempo seja o necessário para que possamos construir uma condução em que as participantes tenham condições de propor um solo coreográfico de dança do ventre. Esse objetivo é para nós o meio pelo qual possamos criar condições para se trabalhar as variadas

dimensões do exercício de constituir um regime de sensibilidade e expressividade. Vemos em nossa trajetória que essa experiência de dançar uma dança construída por nós nos fez compreender a dança de um jeito muito mais intrínseco e visceral.

Com esse intuito, acreditamos fazer implicar no processo de gestar um corpo dançante direcionamentos importantes a serem vivenciados em sala de aula e poderem ser desdobrados em estudos extra-aula por parte das participantes. Assim, consideramos como relevantes propormos em aula espaços de experimentação em que possamos pôr em exercício o aprender a respirar na qualidade do humor que a música nos transporta enquanto executamos os movimentos técnicos, o repetir variadas vezes os movimentos e suas combinações para conhecermos de tal maneira as articulações de nosso corpo de modo que possamos ter confiança em sua realização, o conhecer as qualidades de energia que perpassam as regiões do corpo e os gestos na condução de um afeto e o estabelecer o contato com o olhar do público sem que este nos desestabilize a ponto de nos desconcentrarmos, de modo que a dança se encontre em nosso olhar. Tudo isso terá um sentido muito mais aguçado e com novos sentidos se as participantes do Projeto tiverem a oportunidade de escolherem uma música em que possam propor uma coreografia e interpretar conforme os afectos e perceptos que esta lhes despertar.

Apostamos com essa proposta podermos adentrar essa dimensão da técnica que compreende o exercício de nos fazermos presente não apenas em relação ao nosso corpo físico – em que incide a força da gravidade e brincamos com transferências de peso assim como experimentamos desenvolturas musculares e articulações de movimento mais rebuscados – mas também em relação a todo um sistema de valores e crenças que se faz presente em nossas maneiras de ouvir, sentir e agir o qual dá o tempero e imprimir uma qualidade de força de expressão à dança.

Vale ressaltar que essa divisão nós a estabelecemos simplesmente para dar relevância àquilo que impõe um colorido, aquilo que diz da capacidade intrínseca do corpo vivo de ser metamorfoseado e metamorfosear o que aprende e lhe doar um sentido próprio. São essas pequenas modificações que quando nascidas numa relação intrínseca com a música e junto ao propósito dessa

linguagem de dança – a qual nos conecta ao cosmo – fazem circular intensidades insuspeitas que dão vida a dança.

Nessa direção, Rodin (1990) nos traz uma contribuição importante para pensarmos que a dança se torna viva quando todos os recursos os quais nos utilizamos se colocam a serviço de expressarmos sentidos de nossa relação com o mundo. Assim compreendemos quando ele diz “...imagina-se que o desenho em si possa ser belo. E ele só o é pelas verdades, pelos sentimentos que traduz” (1990, p.74).

Entretanto, o uso desses recursos é manejado segundo um sistema de valores e crenças, os quais por vezes nos impedem de acessar e expressar sentidos em virtude de verdades que balizam nossos modos de relação. Nesse sentido, muito nos é bem-vinda a provocação de Artaud (2006) quando nos fala que se a música age sobre as serpentes é porque elas são compridas e se enrolam longamente sobre a terra, tocando-a em quase sua totalidade. Com isso, as vibrações musicais percorrem a terra e a atingem como uma sutil e demorada passagem.

As serpentes sob o olhar de Artaud nos ensinam que sentir é um modo de relação, não basta ter um corpo comprido, é preciso dispor-se de certo modo ao contato com a terra para que as vibrações musicais sejam sentidas de modo sutil e demorado.

Quando trazemos nossa própria experiência de gestar um corpo dançante, queremos apresentar alguns jeitos que catalisaram e outros que arrefeceram esse processo. Esses jeitos, facilitadores do processo de gestar a dança em nós, passaram pela transmissão de um conhecimento formalizado que ampliou nossas maneiras de pensar. Todavia, sua efetiva articulação na produção de outros modos de agir – em consonância a esse processo –, exigiu sempre uma transformação em nosso regime de sensibilidade.

É verdade que, no caminho que leva ao que existe para ser pensado, tudo parte da sensibilidade. Do intensivo ao pensamento, é sempre por meio de uma intensidade que o pensamento nos advém. O privilégio da sensibilidade como origem nisto: o que força a sentir e aquilo que só pode ser sentido são uma mesma coisa no encontro, ao passo que as duas instâncias são distintas nos outros casos. (DELEUZE, 2006, p.210).

A abertura à experiência, embora não se abstenha do contato e absorção de alguns saberes formalizados, sempre produz uma experimentação que implica uma desestabilização de nossos modelos de reconhecimento.

Dessa maneira, sob a reflexão a que Artaud nos convida, não basta simplesmente 'reconhecer', é preciso disponibilizar à experimentação, aquela que nos perturbe e embaralhe nossos jeitos de agir enviesados por modos de pensar e sentir naturalizados, cuja funcionalidade se faz caduca diante de experiências novas.

Assim, todo processo de experimentação e tessitura de um regime de sensibilidade artístico envolve uma dimensão ético-política, que diz da produção de encontros que elevem nossa capacidade de agir na composição com forças que nos atravessam (culturais, sociais, étnicas, de gênero, de sexualidade, estéticas, orgânicas e não-orgânicas). Nessa direção, a experimentação tende a colocar em xeque os universos de valor que regem nosso modo de viver.

Dessa maneira as experimentações que se disseminam nesse processo de criação de um corpo dançante portam um caráter ético-político, pois questionam qual nossa capacidade de abertura a sofrer fragilizações que nos disponham a uma nova circulação de afetos, desta vez, não compraz com uma vontade legitimada pelo utilitarismo e o misticismo. Qual nossa diligência em nos reinventarmos por veredas onde a dignidade acople mais diferenças minoritárias, fazendo caducar certos jeitos de pensar, sentir e fazer hegemônicos?

Com isso, pensamos que produzir com as participantes do projeto condições para a produção de um solo coreográfico por parte delas, poderemos nutrir um processo de constituir de um corpo dançante como o exercício de criar para si um **corpo sem órgãos**.

O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num spatium ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau – grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é matéria intensa e não formada, não estratificada. (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 13).

Vimos com Artaud que sentir é modo de relação; portanto o que sentimos é sempre produção de um corpo (corpo sem órgãos) que não se confunde com o corpo individualizado feito organismo biológico, e nem o objetificado como sujeito.

Assim, o corpo sem órgãos nunca é o seu, o meu... É sempre um corpo. (...) É uma involução, mas uma involução criativa e sempre contemporânea. Os órgãos se distribuem sobre o CsO; mas, justamente, eles se distribuem nele independentemente da forma do organismo; as formas tornam-se contingentes, os órgãos não são mais do que intensidades produzidas, fluxos, limiares e gradientes. (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 28).

Quando uma produção do corpo se impõe como **o organismo**, como, por exemplo, o imaginário constituído sobre a dança do ventre a partir do Orientalismo, temos um reinado de uma forma que se conserva ao custo de impedir e fazer minar forças inventivas que venham inaugurar novos modos conectados a uma expansão do viver. Assim, quando falamos do corpo como corpo sem órgãos, queremos ressaltar essa relação viva entre a dimensão inventiva e metamorfoseante do corpo com suas sedimentações e seus processos de estagnação. Essa dimensão inventiva pode ser cultivada por meio de novas conexões e desarticulações, como bem vimos em nossa experiência de produzir um corpo dançante, no qual dança e música se tornam uma coisa só.

Dessa maneira, gestar um corpo dançante é uma ocupação estética, porque envolve um trabalho de cultivar um corpo sempre grávido de novas existências, e ético porque disposto e disponível a se embrenhar com as forças germinativas do corpo. Importa-nos aqui acompanhar essa dimensão processual de produção de um corpo dançante na dança ventre, procurando estarmos atentos aos encontros capazes de gerar novas conexões, aos organismos que vão se tornando obsoletos à medida que vai surgindo um corpo capaz de se abrir a novas conexões.

Ademais, acompanhar o processo de gestar um corpo dançante como poética e política é uma tarefa delicada, em que lidamos com desconstruções de modos de sentir, pensar e fazer, especialmente no âmbito do que concebemos por feminilidade e a serviço de quem ou de quais valores investimos em nosso corpo através de uma 'dança oriental'.

Acreditamos que estas questões perpassam nossa pesquisa, pois se encontram presentes nas intenções e motivações em produzir um corpo dançante. É inerente ao processo de constituir um corpo artístico lidar com ‘modos de amar, lutar e apreciar’ do corpo, que se encontram nesse processo.

Quando destacamos o ‘processo’ de gestar um corpo dançante como foco de nossa pesquisa, isso nos implica – como professoras e pesquisadoras – em um cultivo de práticas que favoreça a nossa imersão no momento presente, de maneira que as circunstâncias do cotidiano de oficinas sejam tomadas por nós como nossas aliadas, nos apontando modos de agir que nos envolvam no curso do desabrochar de um corpo dançante. Sob essa ótica, acompanhar as aprendizes, em suas percepções, estados de ânimo e modos de fazer na apropriação de um movimento, é também estar sensível ao que essas expressões podem nos sugerir de ações, até então impensadas, no sentido de potencializar um estado de coisas na beira de se diferenciar e agregar novas forças propulsoras de um corpo de dançante.

Nossa trajetória nos indica como expectativas, imagens que temos de nós e modos de funcionar eficazes num determinado contexto de nossas vidas podem intervir de maneira a amortecer o processo de constituir um corpo dançante. A ânsia pelo domínio assim como a insegurança turvam a experimentação desviando-a da efetuação de uma potência que sempre lhe subjaz. Assim, a maneira como nos dispomos – como aprendizes – ao momento presente é imprescindível na tessitura de uma experiência, cujo desenrolar só pode nos reposicionar no mundo por consequência das mutações em nosso regime de sensibilidade que, muitas vezes, são sutis.

[...] o efeito exerce-se não quando está cheio, mas quando acontece. Quando as sensações estão no seu auge e os sentidos fartos, o efeito já não se sente e deixa de ser efectivo; já não se manifesta, se surgir de repente. Pelo contrário, é por haver espaço para uma transformação e por poder passar-se de um estado ao outro e progredir, por ultrapassagem de uma falta, que o efeito domina o não-efeito, podendo então ser exercido. (JULLIEN, 1996, p.140).

Posto isso, esse desocupar, no processo de aprendizado, é algo que se dá, quando nos ocupamos de maneiras e com coisas que nos possibilitem ater ao curso do que se passa. Quando nos atemos ao que se passa, ocorre a produção de espaço e por consequência mutações.

Destarte, como parte do cultivo de um corpo dançante, consideramos que estar ao lado das aprendizes, dos processos peculiares que lhe acontecem, é propiciar espaços em sala de aula em que elas possam se ocupar em mais detalhes ao curso do que se passa. Isso exige de nós – que apresentamos um jeito de acessar essa linguagem dançante – a valorização do simples através de dinâmicas que possam revelar a força do gesto no modo como se realiza.

Com essa pretensão, propormos exercícios com propósitos delimitados e portadores do sentido de uma experimentação, podem lhes trazer percepções que eduquem suas maneiras de dirigir a atenção e ofertem sensações que convidem o implicar-se no processo. Assim, por exemplo, propormos exercícios em dupla, toques que ativem a região do corpo que é foco do trabalho e até uso da atividade de desenho e pintura numa situação de audição musical acreditamos ser muito bem-vindos. Apostamos que exercícios dessa natureza contribuam para o cultivo de uma presença nas aprendizes em que suas ações possam se tornar sensíveis ao jogo de forças de que é portadora toda relação de corpos. Isso se faz imprescindível, porque é aprendendo a ater-se ao curso do que se passa, que empenhamo-nos de modo a potencializar a potência que se apresenta. Conforme Jullien, “não se pode forçar a planta a medrar, nem tão-pouco se deve desampará-la; mas, libertando-a do que pode enterrar o seu desenvolvimento, é preciso deixá-la brotar.” (1996, p. 123).

Em consonância a isso, nosso percurso nos fornece uma pista importante para nos atentarmos, qual seja, o abismo entre mover o corpo e dançar. Como propositoras de um projeto que pretende ensinar a dança do ventre em consonância ao *Ethos* da Música Árabe, estar atenta a esse signo, é dar relevância às condições para escuta da musicalidade árabe assim como experimentações que a envolvam. Nessa direção, o aprendizado de ritmos, o reconhecimento dos instrumentos musicais, a história e contexto destes, assim como os sentidos que eles produzem em nosso corpo devem se fazer presentes concomitantemente ao aprendizado das técnicas de movimento.

Sabemos que a dança do ventre tem um repertório de movimentos pélvicos, de tronco e mãos que são de tradição popular para os povos não apenas do Egito, mas de todo norte da África, região do Levante, Balcãs, Ásia Menor e Central. Esse repertório de movimentos pelos quais esses povos

expressam sua maneira de sentir a música não é comum para nós, pois não faz parte de nossa cultura. Como consequência disso, no aprendizado dessa dança é comum que nos deparemos com uma experiência de transição entre mover o corpo e dançar, entre fazer junto 'imitando' e ser capaz de sugerir movimentos a partir da música. Para algumas aprendizes essa transição será mais longa e para outras será mais curta, isso dependerá especialmente do aprendizado da técnica, que nos possibilita mover e executar os movimentos de modo exímio, mas também da capacidade de estar presente para sentir e expressar a música. É evidente que essa relação envolve saberes culturais, teóricos e vivenciais, mas o cultivo de se fazer presente e entregar-se ao que se passa é essencial. Nesse quesito é essencial que nos tornemos apreciadoras da música árabe, de modo que elas criem em nós um novo gosto. De todo modo, nenhum conhecimento, vivência cultural e capacidade de fazer-se presente dispensa o treino exaustivo da técnica em consonância à música, pois ela é o meio pelo qual nosso corpo se dispõe a veicular os afetos musicais, dando expressão ao que nos comove de modo sonoro. Por afetos musicais compreendemos as forças que nos afetam e imprimem em nós uma qualidade de ânimo, de humor.

Rodin (1990) nos traz uma ideia, a partir de sua relação com a escultura, que muito nos satisfaz para pensarmos a relação entre a técnica e a produção de uma dança em que virtuosismo técnico ceda lugar a uma elaboração no regime sensível da dançarina. A técnica a serviço da criação de um corpo que afete o público não apenas em seu olhar, mas no que anima seu coração.

[...] nenhuma inspiração súbita poderia substituir o longo trabalho indispensável aos olhos o conhecimento das formas e das proporções e para fazer a mão dócil às ordens do sentimento.
Quando digo que a técnica não deve sobressair, minha idéia não é, de modo algum, de que o artista possa prescindir de ciência.
Ao contrário, ele precisa possuir uma técnica consumada para não chamar atenção para o que sabe. (RODIN, 1990, p.78).

Nesse sentido apreendemos aqui um sentido de técnica que envolve não apenas a execução correta de um fazer de uma determinada linguagem artística, mas o seu viés de nos apresentar uma dimensão da arte que só pode ser revelada no seu constante exercício. Se pensarmos no âmbito da dança do ventre, quando a técnica se torna incorporada à nós, dançarinas, somos embebidas de tal maneira pela musicalidade que o humor da música, sua

circularidade e homofonia nos dão a ver aquilo que só dançando somos capazes de sentir e intensificar através de nossos gestos e movimentos. Acreditamos que essa capacidade de sentir e expressar através do movimento e do gesto são um exercício a ser praticado desde o princípio, pois sob essa perspectiva não importa o quanto dominamos e sim de que maneira realizamos o que sabemos.

2.4) Tecer um regime de sensibilidade

Cientes de que trabalhamos com uma dança que se faz inseparável da música, acreditamos que é preciso incansavelmente deixar o corpo entregue à música até o ponto em que este se torne inseparável dela e possamos como ela veicular intensidades com a nossa dança. Para isso, havemos que ouvir muita música árabe para que nos familiarizemos com ela, treinar os movimentos técnicos para que eles se tornem naturais ao serem executados, assim como sequências de passos e combinações de movimentos de modo que inclusive criemos novas possibilidades e tornemos também o corpo maleável às variações de velocidade. Acreditamos que a ideia de um solo coreográfico possibilitará que a aprendiz ouça bastante música e encontre a que lhe comova. Esse encontro irá favorecer esse empenho em envolver-se com a música e tornar seu corpo dócil à mensagem que esta lhe transmite, materializando-a na forma dançante.

Esse processo de gestar um corpo dançante que se direciona infinitamente à constituição desse corpo que faz circular intensidades dentro dessa linguagem de dança a qual envolve a cultura de um ouvido e de um modo de entrar em relação com a música e com o público diz de um exercício de criar para si um corpo sem órgãos.

Segundo Guattari e Deleuze, existem três grandes estratos relacionados a nós quais sejam: o organismo, a significância e a subjetivação (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 22). Cada um desses estratos incide sobre uma superfície de relação do ser humano: assim, o organismo age sobre a articulação de nosso corpo biológico, social, cultural e científico, estruturando-os em sistemas fechados de funcionamento utilitário; a significância diz respeito a todos os atos serem remetidos a signos prontos, ou seja, há sempre algo a ser interpretado a partir dos atos; e a subjetivação remete os acontecimentos e enunciados a um

sujeito. Assim, sob essa perspectiva do organismo, pensamos, sentimos e agimos sempre tendo como parâmetros demarcações individualizantes, hierarquizadas, que fixam todo e qualquer tipo de fluxo: material, de pensamento, de pessoas e de afectos.

É assim que só há movimento do infinito e só se pode fazê-lo liberando-se dessas estratificações, que impedem o corpo de ser povoado por afectos não subjetivados. Liberar-se do organismo não se faz destruindo-o e sim cultivando abertura do corpo a conexões (idem, p.24); conexões que colocam em risco verdades e morais, para afirmar e sustentar outros modos de relação, feitos potentes, exatamente porque à revelia das formas pré-fixadas.

Desse modo, tecer um corpo dançante numa relação de unicidade com a música é criar para si um corpo sem órgãos: é com a desarticulação meticulosa do organismo que se pode entrar em relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão, sob o regime poético da música, tornando sensível essa poesia.

2.4.1) Leitura Musical e a produção de sensibilidades

Em consonância à filosofia oriental, na qual se considera *música e dança como uma coisa só*, a iniciação ao estudo de ritmos, a familiaridade com o som dos instrumentos árabes e a experimentação de produzir movimentos em sintonia com a música se deram desde o primeiro dia de aula.

Foi considerando a música como algo fundamental no processo de gestar um corpo dançante, que definimos a partir de uma audição musical, algumas linhas norteadoras do trabalho ao longo do primeiro semestre do Projeto. No primeiro dia de aula, iniciamos a aula com uma audição musical com a apresentação de uma música erudita árabe do século VIII chamada Lamma Bada lataçanna. Por ser erudita, é uma composição não oportuna à dança do ventre, e sim às danças de palácio, com deslocamentos suaves, giros e movimentação de braços.

A ideia de ter escolhido essa música para o primeiro dia de aula era de apresentar que o universo da música árabe não corresponde ao universo da dança do ventre. Há músicas para serem ouvidas e ainda músicas para serem

dançadas segundo outros estilos de dança oriental. Inicialmente, iríamos fazer apenas uma audição musical; assim, propusemos que ficássemos de um modo confortável para ouvir a música. Ao fim da audição perguntamos o que havia saltado à percepção de nossas alunas. Dentre as impressões compartilhadas, percebemos que os relatos os quais mencionavam algum movimento com o corpo, destacavam as movimentações com o quadril e, um deles, inclusive, dizia de um incômodo em não conseguir imaginar o que poderia ser feito com a parte de cima do corpo. Outro relato mencionava apenas movimentos com o tronco e ombros. A aluna que nos trazia o último relato era a única pessoa do grupo que já havia feito dança do ventre anteriormente. Em dissonância aos movimentos imaginados, quem havia se conectado ao humor musical trazia a sensação de melancolia nas partes cantadas, de uma atmosfera cigana relacionada a um tipo de sonoridade feita pelo alaúde, uma seriedade proporcionada pela melodia. Foi dito também que as batidas do derbake eram o único momento convidativo a se mover, mas não como no imaginário que se tem da dança do ventre.

Essa paisagem que se desenhou ao fim da audição, na qual surgem relatos dissonantes entre o repertório de movimentos imaginados e os humores musicais, nos fez propor ouvir novamente a música, desta vez, em pé e com os olhos vendados, de modo que pudéssemos materializá-la através de nossos movimentos. Ao fim desta segunda experimentação, quem havia imaginado movimentos com o quadril não conseguiu articular os movimentos em sintonia com a música; por outro lado, os humores permaneciam os mesmos para quem havia se conectado ao humor musical. Com esta experimentação em que o corpo é convidado a se mover, também emergem sensações de um corpo duro, em que há vergonha e nervosismo com a situação de exposição.

Essa experimentação nos ofereceu uma riqueza de elementos a serem trabalhados nas aulas posteriores como: procurar trabalhar com a parte do corpo menos codificada pelo imaginário que se tem dessa dança, trabalhar com músicas lentas com o intuito de criar outro regime de sensibilidade para a lentidão, e criar pequenas oportunidades em que pudéssemos nos expor a sermos vistas e aprendermos a apreciar o momento em que alguém do grupo se arrisca a improvisar. Improvisar é uma palavra de peso na dança, tanto que, não procurávamos usá-la: propúnhamos o improviso como um momento de jogo que,

por vezes, tinha um tom lúdico, e por vezes um tom ritualístico. Ritualístico aqui, no sentido de portar um tom mais introspectivo e sério.

Assim, na segunda aula, criamos essa situação de jogo que iria nos acompanhar até o momento da construção coreográfica com as taças, quando teríamos outra dinâmica em nossas aulas. Nessa aula específica, decidimos trabalhar com uma versão instrumental e moderna da música ouvida na aula anterior. Ao toque da versão instrumental, procuramos, por meio de palmas e batidas na perna, compreender primeiramente o pulso da música e depois captar o ritmo, percebendo as batidas fortes e fracas que o compunham. Samai é o nome do ritmo da música Lamma Bada, um ritmo com dez tempos, ou seja, a cada dez tempos, o ciclo se repete. Foi bem interessante esse trabalho de audição, em que havia foco específico sobre o que ouvir na música: queríamos acessar apenas as batidas. Ouvir as batidas é também escutar as pausas, o silêncio, suspender a ação no momento da pausa. No caso deste ritmo, havia dois momentos em que a pausa ocupava dois tempos.

Depois de reconhecermos o ritmo, apresentamos algumas possibilidades de movimentação com os ombros, o tronco e os braços. Com um pequeno repertório de movimentos, iniciamos um jogo cuja dinâmica se dava da seguinte maneira: o primeiro tempo do ciclo do ritmo, marcado por uma batida forte, seria o momento de doar/passar o movimento para alguém do grupo; a pessoa escolhida receberia no quarto tempo (marcado por uma batida fraca) e faria movimento de ombro, tronco ou braços, marcando as três batidas do ritmo. Ao fim do movimento haveria um respiro de dois tempos, marcado por duas pausas (ausência de batidas), para em seguida retornar o ciclo com a batida forte, em que se doaria o movimento a outra pessoa. Nesse jogo o importante era marcar com precisão as batidas.

O interessante aí é que pudemos conhecer um ritmo encontrado nas músicas sufi turcas, clássicas egípcias e de estilo andaluz, o qual esteve presente na aula anterior. Com este jogo também trabalhamos possibilidades de mover a parte de cima do corpo e experimentamos o silêncio com a sequência de duas pausas que este ritmo proporciona. Essa experimentação do silêncio, que apareceu no jogo como um momento de sustentar o movimento numa situação de estar em exposição, foi um elemento interventivo no grupo.

Eu tenho muito isso de expressar muito as coisas, eu não seguro nada comigo, eu vomito tudo rápido (...). Porque tudo que eu penso, que eu sinto, eu vou tchá, tchá. É isso que você falou, casou completamente, né, de eu já tá jogando no tak e aí, tem esse intervalo maior pro dum, e eu não consigo segurar o movimento. (depoimento de uma das participantes deste Projeto).

Segundo Dib (2010, p. 158), “a forma como uma comunidade lida com o silêncio e o tempo influencia os ritmos utilizados na sua música, o valor das notas e das pausas, a continuidade das frases melódicas e rítmicas.” Curiosamente *samai* significa escutar, um ritmo lento com uma composição complexa. No jogo proposto, desconsideramos a parte floreada a qual se apresentava de modo mais sutil entre as batidas (fortes e fracas) que definem o ritmo. Assim, vemos que escutar exige disponibilidade, suspensão de hábitos que nos fazem perceber e agir a partir de um padrão. Baseando-nos apenas em nossos hábitos não acessaríamos o ritmo, pois ele nos colocava numa relação com um jogo de pausas e notas desconhecidas por nossa cultura.

[...] tem horas que é muito fácil, tem horas que a gente se perde. Esse tak (= batida fraca) depois do primeiro dum (= batida forte) tive muita dificuldade para perceber.

[...] se a gente perder esse dum principal que é o início, o pico. Você tem que caçar ele depois, porque é ele que marca tudo. Mesmo esse dumzinho no meio lá, mas assim, é difícil entrar no meio, entendeu. (depoimentos das participantes deste Projeto).

Posto isso, vemos que escutar, nessa situação, foi tecer uma nova sensibilidade para que certas notas pudessem se tornar audíveis e para que certas ações motoras pudessem se retardar.

Se nessa experimentação pudemos ouvir depoimentos apresentando a dificuldade de acessar o ritmo da música, numa circunstância posterior, outra aluna diz compreender o movimento de redondo de peito, no momento em que ela passou a ouvir um som melodioso na música que tocava exatamente durante a realização do redondo. Surpreendentemente esse som ouvido por nossa aluna, havia passado despercebido por nós proponentes do exercício.

A música escolhida para acompanhar o exercício combinava duas batidas fortes e uma batida fraca e, em seguida, uma sequência de várias batidas encavaladas que criava uma sensação de redondo à nossa percepção. A idéia desse exercício era marcar as batidas fortes com lateralização do tronco (direita

e esquerda), a batida fraca com o posicionamento do tronco no eixo, e a sequência de batidas encavaladas com um círculo no plano horizontal com o peito. Conforme esse ritmo foi sendo repetidamente tocado, surge o som de um instrumento melodioso e grave, fazendo um fundo musical para a sequência de batidas encavaladas; quando este instrumento desconhecido passa a ser tocado, o redondo de peito produz sentido à percepção corporal de uma de nossas alunas. Ela passa a compreender como fazer o movimento a partir do som.

Essa experiência nos mostrou que podemos compreender um movimento através do som ou ouvir um som através do movimento. Afinal, não é possível exatamente dizer o que foi primeiro, talvez seja possível afirmar que o movimento e o som surgiram juntos, produzindo ao mesmo tempo a percepção sonora, a ação do redondo e uma nova sensibilidade.

Outra experiência interessante que surgiu com a proposta do jogo com todas sentadas em roda, foi fazermos um movimento livre de modo que conduzíssemos algo a ser compartilhado com a colega. Nessa aula, colocamos uma música lenta que nos apresentava um solo de um instrumento árabe, o *qanun*. Iniciamos o jogo com um movimento simples com as mãos, movimentando-as na lentidão da música, e terminamos o movimento como que lançando algo para uma de nossas alunas, de maneira que ela continuasse com aquela intencionalidade. A idéia desse jogo era que pudéssemos produzir outros sentidos para o lento através de nossos gestos. Até então o lento havia sido vivenciado da seguinte maneira: “nas partes mais lentas eu tentava trabalhar minha respiração como se fosse um alongamento” (depoimento de uma das alunas do Projeto).

Nessa experiência em que decidimos abordar a lentidão a partir de gestos livres embaladas pela música, num contexto lúdico em que compartilhávamos algo entre nós, pudemos ouvir, ao fim da brincadeira, outro sentido para a lentidão: “acho que desses exercícios, esse foi o mais bonito, o mais legal, parecia que tinha um *trem* rolando.” Esse depoimento é dito, ao mesmo tempo em que a aluna tenta dar forma com as mãos e mantém os olhos fixos para o que há entre as mãos.

Nessa proposição, abordamos o lento através da lentidão de nossos movimentos, não houve menção ao que estava sendo trabalhado. As alunas seguiram aquele tom proposto pela velocidade do movimento que se iniciou em consonância à música e, com isso, produziu-se algo o qual não era nem mais o lento, mas através da lentidão o surgimento de um *ser de sensação* indefinível e portador de um poder hipnotizante, conforme a definição verbal e gestual de nossa aluna.

Essas maneiras de experienciar a musicalidade árabe pelas quais vivenciamos pequenas partituras de movimentos ao som de ritmos e melodias, e experimentamos jeitos próprios de expressar a musicalidade numa situação lúdica, têm nos propiciado acessar essa dimensão inumana da música já mencionada anteriormente, no que se refere à harmonização do homem com o cosmo.

A experiência da produção de *um trem rolando*, mostra-nos exatamente a ausência de um sentimentalismo que teria sido externalizado e a emergência de algo que nos toca (a todas) de uma nova maneira. Esse algo não era um elemento externo que se acrescentou, mas um elemento produzido na relação entre gestos e música, que cria um ser independente, um *ser de sensação*. Ser que torna sensível forças invisíveis que povoam o cosmo.

Foram experiências como essa, na qual experienciamos a música árabe em seu propósito de nos colocar em relação com as forças do cosmo, que pudemos experimentar sintonia entre nós. Os modos como nós fomos exercitando a produção de um corpo, no qual havia o uníssono música e dança, nos arrancaram de visões ordinárias, as quais remetem toda sensibilidade a um sujeito estabelecido. Tais visões poderiam nos atravancar ou nos levar adiante apenas embebidos por sentimentos os quais nos põem sozinhos no mundo e reféns, desconectadas do cosmo e aturdidas com preocupações egóicas: Será que vou conseguir? Estou fazendo corretamente o movimento? O que a professora está achando?

As experiências de nos sintonizarmos com música, de nos sintonizarmos umas com as outras, produziram outro foco de envolvimento, menos comprometido com um ideal sobre si próprio e mais enlevado com a alegria da partilha e com a coragem de cultivar um corpo aberto às novas conexões.

2.4.2) A sala de dança

Nesse item falaremos do ambiente em que ocorreram as oficinas de dança, apresentando como este elemento fez parte da composição do processo de aprendizado e da produção perceptos e afectos.

Nossa sala se compunha de almofadas coloridas, incensos, flores colhidas no dia, uma parede que se destaca com uma cor magenta. A parede colorida é justamente a que se reflete no espelho, o qual toma a parede oposta. Há um diálogo intenso de cores, para apimentar os sentidos, em que compõem azul, amarelo, verde e roxo. Se olharmos para teto, deparamo-nos com uma superfície abaulada por tecidos em lilás claro, que formam como que uma tenda, e a todo e qualquer vento que porventura adentre a sala, essa superfície inflada pelo peso da gravidade ondula suavemente. A sensação é de que a sala respira.

Há alguns instrumentos de percussão árabes que compõem essa paisagem: o derbake, principal instrumento de percussão libanesa que tem formato de um vaso, e o daff, que é um largo pandeiro sem pratinhos em sua lateral, cuja procedência é sírio-libanesa. Encontramos também alguns livros dos quais três abordam a cultura árabe e um é de literatura: Livro das Mil e Uma Noites e algumas revistas sobre Dança do Ventre. Dessa maneira, quem por acaso chegue cedo, pode se entreter com assuntos que versam sobre esse caldo cultural no qual se insere a dança do ventre.

As aulas de Dança do Ventre são noturnas e, com isso, podemos explorar a luminosidade. As aulas sempre se iniciam com uma luz de intensidade mediana, a qual fica atrás do daff. Com essa disposição cria-se a impressão de uma lua amarelada no canto da sala. Nesse momento inicial, trabalhamos alguns exercícios no plano baixo (sentadas ou deitadas); na sequência, nos levantamos e, no trabalho que se segue de pé, colocamos uma luz de tonalidade mais forte. Ao fim da aula retornamos ao plano baixo para o momento de relaxamento e novamente mudamos a luminosidade para uma intensidade baixa. Dessa maneira, a condução da aula passa por três gradações de luminosidade. Isso, por vezes, cria um efeito de termos passado por períodos distintos do dia, tanto que, nas primeiras semanas do Projeto de Extensão, houve uma aula, em que uma das integrantes do grupo comentou sobre um exercício ali experimentado;

ela diz “de manhã quando fizemos...”. Essa referência nos saltou à percepção, pois também havíamos sentido um efeito de temporalidade outro propiciado pelas luminosidades distintas. Nessa mesma direção, mas não no sentido de atribuir exclusivamente à diferenciação de luminosidade, outra integrante comenta que sente uma temporalidade diferente quando está em aula.

Aos efeitos de modificação no regime temporal, poderíamos atribuir a esse conjunto de elementos que compõem a sala de dança, tornando-a um território. Segundo Guattari e Deleuze um território se erige quando seus componentes são primeiramente expressivos, ao invés de funcionais e, concomitantemente, criam um campo dimensional. (GUATTARI & DELEUZE, 1997). Essa expressividade diz muito menos respeito a esse impacto visual, o qual um ambiente com o teor atmosférico descrito causa, e mais, aos efeitos que modificam as maneiras de estar presente, imprimindo outro ritmo no respirar e abrindo novos espaços no corpo. A sensação de que a sala respira é um fato, os tecidos abaulados suavemente expiram e inspiram. Ao termos suspenso os tecidos, elevamos-lhes ao estatuto de matérias de expressão, como o pássaro *Scenopoietes dentirostris*, que toda manhã faz cair folhas da árvore e, estando elas ao chão, as vira do avesso, “para que sua face interna mais pálida contraste com a terra: a inversão produz matéria de expressão...” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 122). É assim que também lidamos com a luminosidade, tornando-a uma matéria de expressão, pois as mudanças de intensidade são primeiramente expressivas. Assim, os tecidos e as luminosidades fazem do espaço não apenas um lugar, mas um território. Isto é importante porque é nos territórios que os corpos são produzidos de maneira singular. Territórios e corpos emergem simultaneamente, assim como os corpos de nossas alunas são diferentemente produzidos junto com o respirar do tecido do teto. “...mas é com a morada que surge a inspiração.” (Idem, p. 123).

Outro ponto a ressaltar sobre a sala é o seu tamanho. Tomando como referência o espelho, temos quatro metros de largura e três metros e quarenta centímetros de profundidade. Para que oito pessoas circulem nessa amplitude, temos uma sala que comporta exatamente um trabalho de corpo para iniciantes nessa dança. Sob a designação de iniciantes, entendemos aqui, o não desenvolvimento de trabalhos que exijam grandes deslocamentos e giros, e nem

os que demandem, por princípio, uma espacialidade ampla como os trabalhos desenvolvidos com o véu.

O tamanho da sala foi um elemento interventor em nosso processo de aprendizado. Seu tamanho, que traz aconchego às conversas, em situações de movimentações corporais, também sempre convoca a dimensionar milimetricamente qual é nosso espaço de trabalho em movimentos simples, como o de elevar os braços de maneira ampla. Há uma gestão constante do uso do espaço para que coordenemos nossos movimentos de modo expansivo sem esbarrões, seja em alguém ou em algo.

Depois de dois meses de trabalho, quando iniciamos a construção de uma coreografia de uma dança com taças⁵, a primeira partitura de movimentos eram deslocamentos laterais seguindo uma linha circular no espaço e um movimento de giro no qual elevávamos uma das taças, que continha uma vela. A elevação da taça ao topo da cabeça seguia uma linha espiral que partia da lateral do quadril. O movimento do braço era concomitante ao giro do corpo em 360°. Ao longo do aprendizado desse movimento, a relação espaço-corpo apareceu algumas vezes na forma de esbarrões e comentários a respeito da estreiteza espacial como, por exemplo, “não estou conseguindo elevar a taça por que o espaço é pequeno, a sala tinha que ser um pouco maior pra ser possível”.

O interessante nesse percurso de gestar esse corpo que gira e faz girar de modo espiralado uma taça – a qual deve ser mantida em eixo vertical, pois do contrário, o risco de queimar-se com a parafina é quase certo – foi o desfazimento da seguinte relação: corpo que é contido no espaço e oprimido por ele. Nessa circunstância, o que se tem por foco é o objeto taça, que deve ser protegido, o corpo se move sob a tônica do esgueiramento: gestos tímidos, mãos que se elevam de modo contido, fazendo trajetos cheios de arestas – a curva da espiral é o perigo do choque. O corpo gira com sutis tombamentos como um pião em seu último giro antes de parar. Conforme se segue tentando, a entrega do corpo às linhas de movimento vai ganhando força e, num piscar de olhos, surgem fluidez e agilidades destemidas que assaltam o corpo num “uuuhhhh....acho que consegui! Nossa, tô até emocionada.” Esse tipo de passagem que faz

⁵ Dança com taças é uma versão ocidentalizada da dança com o candelabro. Ver páginas 64 e 65.

circular intensidades insuspeitas, é o próprio sumiço do limite/perigo e a emergência de um novo corpo, como corpo sem órgãos, do qual só acessamos o rastro de algo que se passou, mas não se sabe como aconteceu. Há uma zona de indiscernimento, uma velocidade de passagem cujo movimento é inapreensível à percepção formal e objetiva; assim, o que resta, é experimentar novamente.

Quando falamos anteriormente que gestar um corpo dançante é criar para si um corpo sem órgãos, temos aqui, com a experiência do giro com as taças, um exemplo de desfazimento de um modo de perceber e ocupar a sala dança, em virtude de um cultivo de outras conexões que fizeram constituir modos de sentir e experienciar, os quais o corpo individualizado como sujeito não consegue acessar. Com esse desfazimento, não só temos a emergência de uma nova sensibilidade (corpo sem órgãos) exercida segundo um modo de se dispor nesta relação, como há também o surgimento de uma composição de forças que faz nascer outro modo de apreciar e sentir-se vivo. Aparece, então, a relação existente entre gestar um corpo dançante e o modo de colocar-se na vida, questão que é justamente nosso problema de pesquisa.

Conforme Gil (2004) acontece ao corpo do bailarino um processo de desfazimento do funcionamento da consciência como um órgão central e vigilante que só detém uma operacionalidade concentrando-se sobre um objeto com contornos definidos, ou seja, uma visão macroscópica. A ação da consciência é de isolar e paralisar tudo o que vê e, para exercer esse poder, necessita tomar o próprio corpo a partir de um ponto exterior. É por essa via que ela pode apreender sentido sob a determinação de uma clareza e distinção. (idem, p.131) Esse tipo de sentido o corpo em movimento nunca vai conhecer, pois este é de uma natureza que não lhe serve e, inclusive, impede que o movimento aconteça. Como vimos na experiência do giro com a taça, enquanto havia a preocupação em como realizar o movimento, a consciência imperava requisitando uma clareza de um percurso seguro. Essa força empregada a partir de um olhar exterior ao corpo em movimento lhe produzia ausências e sentidos munidos de razão. Conforme insistimos na experimentação, a qual não se findou num único encontro, o corpo em movimento foi desbastando o corpo do entendimento. Surge aí a produção de uma ação a partir de uma apreensão

dispersa, que abarcava inúmeros pontos internos e externos ao movimento. Então, a conquista de uma potência exclamada por nossa integrante do grupo se refere aos efeitos da passagem de uma consciência como órgão centralizador, para uma consciência que se fragmenta no corpo. Tal consciência se impregna de afetos, movimentos e pequenas percepções de espaço e de tempo. Por isso é que Gil diz, na mesma passagem que, no dançar, é a consciência que se impregna de algo do corpo, ou seja, há a experimentação da constituição de um regime de sensibilidade artístico pelo qual se produz perceptos e afectos os quais modificam o sujeito, pois atuam nos desfazimento das percepções e sentimentos os quais são produtos de uma faculdade subjetiva.

Gil (2004, p. 128) nos aponta que o corpo bailante porta uma consciência obscura e confusa do que se passa, pois “o corpo capta por si próprio as linhas intersticiais de tensão e energia que, sendo moduladas como convém, compõem o equilíbrio das diferentes partes do corpo.” Dessa maneira, temos movimentos de consciência e não consciência dos movimentos, de modo que, se há alguma antecipação do movimento, esta se dá conectada às linhas de força que se prolongam no futuro. Entendemos que a experimentação incessante do giro com a taça é um exercício de expropriação da consciência como órgão centralizador, que exerce seu poder opondo-se a qualquer desestabilização. Realizar o giro com destreza exige uma insistência, aquela de uma criança que no sabor de um movimento pede repetidamente mais um; é assim que, de súbito, os movimentos do corpo arrastam a consciência consigo em múltiplos focos. Nessa circunstância, o espaço deixa de conter o corpo que dança para dançar junto com ele, ao sabor da música, abrindo-se em valas luminescentes, a cada vez, de uma nova maneira.

Posto isso, vemos que a sala de dança tem sido uma sala que dança, pois há uma plasticidade de tempo e espaço que a constitui produzindo outro regime de sensibilidade em quem passa a habitá-la: com fluxos de cheiros, de leveza suspensa, de luminosidade, de cores e de movimentos corporais. Dessa maneira, com a sua pequenez aprendemos que o corpo dançante produz espaço na medida em que é produzido pela sala, com suas luminosidades e seus

pulmões de tecido ao teto aprendemos que um espaço pode prolongar o tempo nos corpos quando este se erige como território.

2.4.3) O processo de aula

O processo de aula se inicia sempre duas horas antes das alunas chegarem. Nesse tempo ocorre a limpeza do espaço que não diz respeito apenas à sala de dança, mas aos espaços adjacentes. Há uma sala de entrada que chamamos de sala do tatame, na qual também há muitos quadros numa das paredes pintada em azul turquesa. Esses quadros são de desenhos cujas figuras feitas a lápis aquarelável e giz pastel, portam um estilo próprio com um teor surrealista. Na parede em branco oposta à parede azul, encontramos um desenho de um menino como se estivesse soltando uma pipa, porém ao fim do fio encontramos um pássaro sendo enforcado. O pássaro está se debatendo no ar e, ao mesmo tempo, adentram sua cauda muitos pássaros de vários tamanhos e cores, dos quais vemos apenas suas silhuetas. Acima da linha, que liga o menino e o pássaro, encontramos a frase: “a alegria é uma crueldade necessária”. Passando por essa sala maior, viramos à esquerda e nos deparamos com um corredor cuja parede vista pela entrada é em parte pintada por um vermelho terra, do qual nascem uma flor e linhas espessas feitas em verde e bronze e, acima dela, há a frase “de que beleza você dá conta?” A partir do corredor, se viramos a esquerda, encontramos a sala de dança e se viramos a direita, temos o banheiro. Assim, preparar o espaço para a aula é varrer, passar pano e lavar: o tatame, o corredor, o banheiro e a sala de dança.

Além da limpeza comum, aromatizamos o banheiro e a sala de dança com incensos e colocamos um pequeno arranjo de flores naturais - ora colhido na praça, ora comprado - na mesinha ao canto da sala onde fica uma jarra de água. Dessa maneira, criamos um espaço inspirador, acolhedor e provocativo de movimentos inabituais em quem chega. Ao inabitual nos referimos à interceptação de movimentos apressados e mecânicos os quais produzem uma ausência de sentidos, como se o corpo estivesse desconectado do meio em que se encontra. Assim aromas, cores e flores naturais convidam o corpo a uma desaceleração, contribuindo na abertura dos canais de conexão. Isso se mostra na primeira semana do Projeto de Extensão, quando uma de nossas alunas

pergunta “aqui é uma casa, uma escola de dança, funciona exatamente o que? Porque eu não sabia que esse espaço existia” e se apresenta no decorrer das aulas, quando as flores e os aromas tocam as pessoas de alguma forma que propiciam alguma exclamação ou pergunta como: “que cheiro de morango!” e “essas flores são naturais?”.

Além da limpeza e cuidado com a produção de uma atmosfera, há o preparo de aula, no qual procuramos sempre inserir exercícios de acordo com o que se passou na aula anterior. Temos, assim, um programa de ensino que se mantém aberto a uma construção conjunta. Ao entendermos que produzimos sensibilidade a partir dos modos pelos quais nos dispomos ao encontro (como discutimos em nosso problema), partilhar essas maneiras muitas vezes nos oferece estratégias de sensibilização para que um movimento se faça em nosso corpo, não apenas de modo adequado, mas nos ensinando algo mais que sua apreensão formal. Com essa metodologia as sensações e impressões das alunas deixam de ser apenas um registro e partilha do que se sente e passam a ter o poder de intervir na condução da aula. Dessa maneira, aprendemos juntas que uma sensação experimentada por uma de nós pode oferecer uma estratégia interessante de sensibilização para todas.

A primeira intervenção dessa natureza aconteceu na segunda aula, quando estávamos trabalhando um exercício de encaixe e desencaixe do quadril. A postura do corpo com o quadril encaixado dispõe os joelhos a uma suave flexão e a coluna lombar fica alongada; já a postura com o quadril desencaixado produz uma concavidade na região da lombar e, concomitantemente, os joelhos ficam estendidos. Para compreender essa relação de encaixe e desencaixe, realizamos esse exercício nos dispendo sobre os quatro apoios de nosso corpo ao chão, quais sejam mãos e joelhos. Dessa maneira, podíamos sentir a força da gravidade atuando na região lombar, tornando mais nítida a natureza e os vetores de força para encaixar e desencaixar. No movimento de encaixe, fazíamos força contra a gravidade, o que requirava uma contração mais firme de abdômen para encaixar o quadril, já no desencaixe, o relaxar das musculaturas do abdômen acoplava-se a força da gravidade que atuava no mesmo sentido do vetor de força do deslocamento do quadril. Esse exercício foi proposto ao som de uma música cujo ritmo tinha

duas batidas fortes intervaladas por uma batida fraca; a idéia era que apenas nas batidas fortes marcaríamos, ora com o encaixe de quadril, ora com o desencaixe.

Nessa aula, após termos feito o exercício pela primeira vez, as meninas são convocadas a compartilhar como foi o exercício, caso tenham alguma impressão ou sensação que queiram falar; uma delas comenta que estava sentindo um cansaço e uma dureza durante a realização do exercício, diante disso, decidi usar a respiração, ela diz “quando eu contraia o abdômen então, eu encaixava o quadril, aí eu soltava o ar pra fora. Quando eu desencaixava o quadril, aí sobrava mais espaço pro ar – eu percebi isso – aí eu podia inspirar. Aí, como parecia que cabia mais espaço, eu conseguia soltar mais o quadril”.

Vimos nessa impressão um exercício de apropriação de um novo corpo cuja maleabilidade e soltura surgem a partir de um novo modo de se dispor ao encontro. Num primeiro momento, a execução do movimento se faz correta do ponto de vista formal, entretanto, este é executado com tamanha concentração de atenção, que o cansaço surge rapidamente. A alta concentração num foco impede que linhas sutis de movimento se exerçam junto ao movimento requisitado. Com a insistência no movimento, sem deixar-se esmorecer pelo cansaço, ao mesmo tempo, não lutando contra ele, surge um afrouxamento do foco, o que propicia que fluxos de ar e movimentos abdominais e de quadril entrem num jogo harmonioso, produzindo novos espaços no corpo e desaparecimento da fadiga.

Conforme o que discutimos no item anterior a respeito de uma consciência-órgão e uma consciência dispersa – embebida de afetos e movimentos cinestésicos – poderíamos afirmar que nessa passagem também ocorre essa transposição da consciência do movimento – no qual há um foco que isola o objeto – em movimentos de consciência – em que o foco não pode ser objetificado. Há um conjunto de musculaturas, articulações, fluxos, afetos e qualidades tensivas os quais entram num tal jogo de relação que produz liberação de espaço. A sensação é de um quadril mais solto e ao mesmo tempo preciso em seus movimentos, pois há uma alternância entre relaxamento e contração, expansão e recuo. Quando acontece essa dinâmica em que o expandir e relaxar se acompanham, e o recuar e contrair também se fazem

juntos – havendo um contínuo de passagem por essas gradações de tensão – isso não só libera espaço como torna o movimento sustentável, pois exige menor esforço para se exercer o movimento.

Gil (idem, p. 139-140) nos diz que esse espaço interior que se abre no corpo do bailarino não é um espaço exatamente físico, pois não se trata de uma proeza muscular, mas sim de uma “abertura de canais através dos quais a energia abre mais facilmente um caminho”. O termo energia em Gil (ibidem, p.23) é um elemento pelo qual lhe possibilita diferir um sistema mecânico (como o dos corpos físicos) de um sistema cuja instabilidade é extrema (dos corpos vivos), no qual qualquer tipo de impulso (físico, fisiológico, imaginativo) ou uma pequena diferença na repartição de peso já produz ínfimas modificações no jogo de tensões e forças que repercute por todo o corpo.

Dessa maneira, quando nos referimos às experimentações como um meio de acesso a algo mais que uma apreensão formal de um movimento, não estamos de modo algum menorizando este aspecto técnico, e sim exercitando outros aprendizados que o compõe para que esta apreensão não seja meramente mecânica. Se sentir é um modo de relação, ocuparmos com as maneiras de aprender é intervir no regime de sensibilidade, fazendo gestar conexões as quais nos tornem sensíveis às composições de forças. Acessar a dimensão das relações de força nos possibilita liberar espaços insuspeitos no corpo, tornando-nos mais capaz de agir e experimentar micro percepções envolvidas em um movimento.

Posto isso, a impressão trazida por uma de nossas alunas nos foi muito bem-vinda e nos inspirou, na aula seguinte, a propor o exercício de encaixe e desencaixe no ritmo de uma respiração que alcançasse a região pélvica, inflando e expandindo a barriga com ar no desencaixe e, contraindo e expirando no encaixe. Nessa aula, trabalhamos o exercício sobre os quatro apoios do corpo e, depois, sentadas sobre os calcanhares. Conforme as meninas iam realizando no ritmo de uma respiração sonora, fui acompanhando como cada uma relaxava e contraia intervindo com o contato das mãos na região lombar. Essa experimentação, inspirada na impressão de uma delas, enriqueceu-nos com novas sensações e percepções.

Com esse exercício, surgiram novas percepções em outras integrantes do grupo que aparecem nos seguintes comentários: “eu achei impressionante o tamanho da curvatura atrás, não imaginava assim...”; “eu acho que eu conheci melhor o meu corpo, igual quando você fez assim (ela aponta com as mãos para a coluna lombar) me ajudou muito a perceber” e “no exercício de hoje por ter cada um o seu ritmo e, eu concentrei bem mais nesse lance da respiração, eu achei que deu pra sentir muito melhor esse movimento de encaixe e desencaixe podendo ir com calma (...) eu achei bem mais gostoso de fazer”.

Vemos com essa passagem, o quanto o uso de uma impressão compartilhada na aula anterior enriqueceu a aula seguinte com uma proliferação de sutis deslocamentos, os quais indicaram a emergência de novos corpos, produzindo saberes e sensações inéditas.

Entendemos que esse modo de proposição, valoriza e fortalece o exercício de uma sensibilidade que se produz no jogo tensivo de forças. Nessa perspectiva, fazemos de um simples exercício a experimentação de uma “lenta maturação” no qual acessamos regiões em que as forças estão em vias de constituir uma forma. Assim, tomar um exercício como experimentação de um corpo de forças nos faz acessar pequenas variações e pontos de contato, propiciando não só que se chegue à sua adequada execução, mas também, a algo insuspeito de que pode um corpo, ou seja, a produção de corpos sem órgãos. Além disso, essa perspectiva, em que a forma de execução é segunda em relação à experimentação, nos favorece saborear e conhecer espaços que se produzem no próprio corpo, ao invés de tomar um espaço ideal a ser alcançado. Nessa mesma direção, Quilici nos aponta uma imprescindibilidade dessa suspensão de meta. Segundo ele,

[...] a experiência da “não-forma” é também uma “não-ação”. Ela exige o desapego de qualquer noção de projeto, qualquer expectativa de resultado. (...) É nesse “não querer agarrar nem rejeitar”, que brota uma singular disposição. (2006, p. 05).

Dessa maneira, o processo de aula para portar essa dimensão processual, exige-nos uma diligência em nos fazermos presentes ao que se passa. Essa *presença* diz respeito a uma “atitude desarmada, num corpo que não se defende dos fluxos que o atravessam, surgindo e desaparecendo incessantemente.”

(idem) Sentimos que limpar, organizar, vivenciar essa atmosfera com espaços vazios de paredes coloridas, escolher um novo incenso e trazer flores naturais antes de cada aula é um modo de ativarmos essa relação de estar presente, com um corpo conectado a um meio de peles, sons e texturas.

Assim, quando trazemos o espaço adjacente à sala e o período de tempo antes da aula, é porque entendemos que o processo de aula não se inicia às 19h quando as pessoas chegam, e sim no momento no qual essa atmosfera é posta em circulação para receber as alunas. Na mesma medida, o seu término não ocorre às 20h30, há tal atmosfera no corpo, que a criação das experimentações a serem propostas – inspiradas nas percepções compartilhadas – geralmente acontece nesse pós-aula. Isso por que, nem toda sensação relatada nos oferece uma ideia de intervenção, pois é preciso que ela traga o depoimento de um novo modo de relação ou nos coloque um problema capaz de acionar forças inventivas em nós.

Essa maneira de entender, propor e conduzir o processo de aula propicia nas alunas uma valorização das percepções e ideias que as assaltam, visto que, nós também procuramos compartilhar com as alunas o modo como temos pensado e conduzido as aulas. Mostramos que nossas ideias não surgem alheias ao nosso encontro, mas arquitetadas em meio a nossa partilha a qual endereça nossa condução e a torna mais capaz de abarcar forças inventivas. Vemos, com essa prática, a afirmação de uma política de corpo que concerne à valorização dos modos de experienciar afirmativos da dimensão produtiva do corpo como uma abertura às novas conexões com o mundo.

Posto tudo isso, a aula se faz como um processo no sentido de que tomamos as técnicas e passos não como um fim, mas como um modo de fazer que faz circular algo no corpo, assim como, tomamos as impressões e sensações compartilhadas não em seu resultado, mas em sua proposição de um modo de fazer que apreende forças revigoradoras do corpo. Produzir essa circulação e revigoramento é um encontro o qual se dá muitas vezes à revelia de jeitos já conhecidos. Assim, a atenção ao que faz circular muito nos interessa, pois nos ensina maneiras novas de apreender certas forças e sensações, as quais também compõem o domínio técnico.

2.4.4) O aprender como produção

Deleuze (2006, p. 237) diz “nunca se sabe de antemão como alguém vai aprender – que amores tornam alguém bom em latim, por meio de que encontros se é filósofo, em que dicionários se aprende a pensar” é também com esse espírito que as experimentações se fazem presentes em nossa aula e, por que não dizer, se fizeram presentes em nosso processo de nos tornarmos coreógrafa de uma dança em grupo.

Experienciar a coreógrafa em nós não estava previsto em nosso projeto de mestrado e nem no Projeto de Extensão. E o interessante nesse processo – naquilo que podemos acessar – é que ele passa por um encadeamento de fazeres e práticas, os quais vão gestando em nós uma nova condução do processo de gestar um corpo dançante. Nessa condução, nós (professoras) também ocuparíamos um lugar de não-saber, visto que, até aquele momento, nossa experiência havia se dado com produção e direção de solos coreográficos.

Dissemos, no item anterior, sobre nosso cuidado em produzir um espaço inspirador, acolhedor e provocativo de movimentos inabituais – entendendo esse inabitual como produção de presença. Nesse cuidado cotidiano, dispúnhamos de maneira a criar essas condições de ativar uma presença e, certo dia, nós é que fomos assaltadas em nossos modos já tornados habituais: ocorre uma queda da energia elétrica duas horas antes da aula começar.

Havia uma indeterminação de quando a luz retornaria, diante disso, decidimos comprar velas, tirar o candelabro (acessório usado sobre a cabeça, portando treze velas, na chamada dança com candelabro) do armário – que há meses não era usado – e espalhar pratinhos com velas pelo espaço.



Fig. 06 – Dança com Candelabro⁶

No momento em que faltavam dez minutos para a aula começar, tínhamos uma iluminação aconchegante aos olhos e tranquila ao corpo, pois aquela noite estava fresca. Uma de nossas alunas ao chegar se surpreende com a recepção às velas e pergunta o que havia de especial naquele dia para tal iluminação. Exatamente naquele momento a luz retornava e a rua encontrava-se iluminada.

Esse acaso, o qual nos fez criar uma solução para que a aula não fosse suspensa, marcava o início da ideia de uma dança com taças a ser desenvolvida com as meninas. Naquele dia, a presença do candelabro sugere a uma delas perguntar sobre o uso daquele objeto na dança e se elas iriam conhecer alguns dos acessórios que são utilizados na dança do ventre. Essa pergunta nos fez pensar na possibilidade de trabalhar com o grupo a dança com duas taças, que é realizada com velas acesas dentro de taças de vidro transparente, conduzidas uma em cada mão da bailarina.

⁶ Fotografia extraída do filme egípcio de 1966 (The Bachelor Husband)



Fig. 07 – Dança com Taças (Sarau Metamorfosis)

A idéia desse trabalho nos parecia muito bem-vinda, pois vínhamos trabalhando com músicas lentas, movimentos suaves de braços e mãos, e a dança com taças requisitava um trabalho exatamente nessa direção. Dessa maneira, propusemos posteriormente uma aula para experimentarmos e conhecermos a dança com taças.

Duas semanas se passaram após o incidente da queda de energia e estávamos em aula, todas com taças à mão, experimentando as possibilidades de manuseá-la. No dia da primeira aula com taças, trouxemos o candelabro com velas acesas para iluminar a sala de dança. Falamos da Dança com Candelabro (Raqs el Shamadan) que é uma dança oriental (do Médio Oriente), cujo acontecimento se dá em ocasiões de celebração à vida: como nascimentos, aniversários e, especialmente, casamentos. “Nesta última ocasião, a bailarina vai à frente do cortejo dos noivos, no ritual conhecido como Zeffa para levar a luz à união e atrair felicidade.” (Cadernos de Dança, 2016). A Dança com Taças é uma variação desta, porém ocidentalizada e, portanto, mais recente. Nesta dança se exploram desenhos no ar com as taças reluzentes e se iluminam os

próprios movimentos, assim como se produzem desenhos iluminando o figura e o próprio corpo.

Com essa aula, ficou nítido que o trabalho com as taças fortaleceria o envolvimento com movimentos lentos e suaves, pois a presença do fogo – algo vivo às mãos – exigiu concentração, produziu uma lentificação dos movimentos pelo próprio contágio do fogo e, ao mesmo tempo, gerou um ambiente misterioso em meio à penumbra e sombras dançantes que se moviam pelas paredes. Pudemos ouvir as seguintes impressões: “por incrível que pareça apesar de estar com fogo, eu me senti mais à vontade (...) trouxe uma coisa muito boa. (...) acho que reduziu minha ansiedade em relação ao movimento”; “eu sinto bem desajeitada pra manusear assim as coisas (...) mas quando a gente tá segurando as taças parece que a gente tá manuseando um objeto mágico, acho que o fogo dá assim essa impressão” e “a sombra eu já vi é quase tão bonita quanto a pessoa dançando”.

Como podemos ver acima, a presença do fogo e o manuseio dele através das taças produziu um novo ambiente (sob a luz de velas em movimento) e, ao mesmo tempo, trouxe outro foco ao olhar, o qual não era o próprio corpo. Simultaneamente, as taças se tornavam extensão do corpo que dança, assim como as sombras, gerando outra relação na maneira de experimentar a lentidão na dança.

As taças trouxeram tal encantamento ao grupo, que aquele jogo de sombras e olhares cheios de presença foi nos cativando a dar continuidade ao trabalho, sugerindo inclusive que a construção de uma coreografia de grupo favoreceria a ampliação e o crescimento daquela potência que nos espreitava com muita beleza e força de presença. Com essa ideia nos surgindo, nos desviávamos da proposição inicial - a qual era criar condições para que as alunas construíssem uma coreografia própria - e enveredávamos por um caminho completamente desconhecido: construir uma coreografia em grupo.

Vale ressaltar que numa dança em grupo é importante que se trabalhe a relação de sintonia entre os movimentos das bailarinas, a interação entre elas, assim como deslocamentos internos ao grupo que propiciem a formação de desenhos. Sob essa perspectiva, há um dinamismo na coreografia de grupo que

requer outro modo de pensar o espaço, visto haver essas relações internas entre bailarinas. Há uma beleza que se produz na dança em grupo que advém especialmente da criação desse jogo entre os corpos. Dessa maneira, uma dança em grupo não é um agrupamento de solos coreográficos individuais, cuja coreografia seria a mesma. (Coreografias em Grupo, 2016).

Dada nossa inexperiência com coreografias em grupo, decidimos trabalhar uma música curta e experimentá-la com todas sentadas ao chão em roda. A proposta era estudar as possíveis movimentações com as taças e depois movimentações de mãos e braços com as taças ao chão. Concomitantemente a essa decisão de trabalhar uma música específica, não resistimos à idéia, sugerida por uma das alunas, de que ouvíssemos outras músicas para dança com taças e sentíssemos essa relação com o fogo em outras ambientações sonoras.

Havíamos estudado e experimentado, em aulas anteriores, músicas de dança do ventre que costumam propor ambientações sonoras diferentes, cujos humores são, por vezes, bem discrepantes, marcando mesmo uma quebra de atmosfera. Numa das aulas em que experimentávamos outras músicas manuseando as taças – sem que fosse nossa pretensão – colocamos uma música que tinha dois ambientes sonoros. Ao fim daquela experimentação a quebra propiciada pela mudança de ambiente foi motivo de alguns comentários, pois havia se instalado tal concentração que, quando mudou o ambiente, algumas das meninas acharam que se tratava de outra música.

Na aula seguinte uma das meninas sugere que aquela música com dois ambientes pudesse ser a música para a coreografia com taças. Ficamos reticentes diante da sugestão: até aquele momento nos encontrávamos num estado de comedimento (como professora), pois estávamos à procura de uma música que não nos exigisse tanto. Para a surpresa de quem em nós portava este comedimento, um desafio se lançava a partir daquela sugestão e, então, a ousadia despertava. Estudamos a música nos dias que se prosseguiram e, na aula seguinte, a assumimos como uma possibilidade. Essa sugestão agradou a todas e decidimos que “Nazar es Sahara” (Olhar do Deserto) seria a música de nossa coreografia.

Com esse percurso descrito, apresentamos o encadeamento de encontros que nos levaram a produção de uma coreografia de grupo, no qual se gestariam a coreógrafa em nós (professora) e um corpo que dança composto por oito bailarinas e dezesseis taças reluzentes. Esses encontros – a queda da energia elétrica, as sugestões das alunas e o efeito do fogo na produção da lentidão, suavidade e vivacidade no olhar – nos imbricaram em campos problemáticos em que, a cada solução, éramos aliançadas a outro campo.

A queda da energia elétrica poderia não ter sido um problema, mas naquele dia esse acaso tornou-se um problema, que foi solucionado com o uso velas em pratinhos e em um objeto estrangeiro a nossa cultura – o candelabro – o qual atiçou curiosidades e propiciou falarmos sobre seu uso ritualístico em certos contextos em que a dança do ventre aparece no Médio Oriente. Atiçadas as curiosidades, nos enredamos em outro problema: seria possível conhecermos algum objeto cênico ou ritualístico da dança do ventre ao longo do Projeto? Não havíamos pensado nisso ao propô-lo, mas naquele dia percebemos que o trabalho com algum objeto poderia ser muito bem-vindo em dois sentidos: conhecer um pouco da cultura que envolve a dança do ventre no médio oriente e seus desdobramentos no ocidente (e vice-versa) e suavizar o foco do trabalho sobre o corpo, pois a entrada de um elemento cênico costuma despertar uma dimensão lúdica.

Para nossa surpresa, a entrada das taças com velas não apenas despertou uma dimensão lúdica, na qual se ativou uma presença entusiasmada na relação entre agir e estar receptiva aos efeitos, como produziu uma diferenciação em certos modos de relação estagnados. É o que podemos ver em alguns comentários de nossas alunas a respeito de sensações inusitadas em relações que se tinha por consequência certos efeitos. Assim, se uma delas sentia apenas a sensação de desajeito quando manuseando algo, pôde experimentar uma sensação mágica ao manusear um objeto reluzente e vivo; da mesma maneira a outra aluna que ligava ao mover-se de modo lento e suave a sensação de apreensão, entretanto ao estar com as taças na mão experimentou movimentos lentos como algo confortável.

Dado esse encontro com as taças tão fértil em processos de diferenciação. Como manter essa experimentação com o fogo entre as quatro paredes da sala

de dança? Esta experimentação sinalizava que dar forma a ela seria afirmar um processo de diferenciação, o qual poderia desencadear novos à medida que continuássemos afirmando. Deleuze (2006, p.236) diz que “o aprendiz é aquele constitui e enfrenta problemas práticos (...) ao passo que saber designa apenas (...) a calma posse de uma regra das soluções.” Nós não sabíamos como dar forma a ela, inclusive nos encontramos (como professora) titubeantes em relação à escolha de uma música para criar uma coreografia de grupo, mas enveredarmos por esse caminho seria enfrentar um problema que já se constituía com alegria: fazer crescer e consistir aquela natureza de presença no processo de gestar um corpo dançante.

Dessa maneira, a construção da coreografia com duas taças surge e se desenvolve como um processo de incorporar e consistir um corpo de forças, no qual, a cada sensação ou ação inusitada que experimentávamos, se desdobrava uma potência de falsear ideias pré-estabelecidas sobre o que podíamos, ou não, realizar. Essas “potências do falso” (DELEUZE, 1992) experimentadas ao longo do processo de gestar essa dança em grupo não apenas produziram a coreógrafa e o mergulho por parte das alunas nessa relação com o fogo através da dança do ventre, como se tornaram a força e a razão de nos apresentarmos no Sarau Metamorfosis. Este Sarau seria promovido posteriormente com o intuito de apresentarmos nossa coreografia com taças, assim como, ele seria um espaço de compartilhamento de artes das mais diversas linguagens.

Importante ressaltar que essas ideias pré-estabelecidas não se limitaram a colocar em dúvida a própria capacidade de executar alguns movimentos e de portar uma memória de todo o percurso coreográfico. Através do uso do figurino nos ensaios – cujo desenho seguia o modelo corrente usado na dança do ventre, composto por três peças (saia, cinturão e top) – se acende uma questão a partir de uma ideia pré-estabelecida sobre a dança. O figurino colocava em questão: que Corpo é esse que dança a dança do ventre? Haveria um tipo ventre elegido como digno dessa dança?

Em resposta a um suposto ventre privilegiado, encontrávamos todas não só díspares a este, como desiguais entre si na sua forma. À revelia de um suposto corpo ideal, o que havíamos experienciado na dança nos propiciava assumi-la e afirma-la a partir de outras vivências e valores que emergiram na

experiência. É o que podemos ver no texto abaixo, escrito a partir do compartilhamento do desconforto compartilhado.

[...] Primeiro a gente só precisa ter um corpo (...). Depois, a gente precisa ter uma alma, aquecida como ficam as nossas mãos enquanto dançamos para dar vida pra esse corpo que pulsa no ritmo da dança, moldando como massinha de criança um corpo que vai se criando. E daí, galera, pode ser a barriga mais quadrada do mundo, que ela consegue trazer uma beleza que é só dela, a gente consegue ver a liquidez do fogo escorrer por todo seu corpo bailarino entregue a uma celebração, uma beleza que faz ver o contorno do redondo, os relevos do camelo, o caminho do traço que se faz com as mãos se embolando nela mesma em ondas. É um corpo que dança na intensidade dos momentos, que se entrega, que se faz presente no fogo que quer flui do centro mais denso do corpo até as pontinhas dos dedos. (depoimento de uma das participantes deste projeto).

Assim, vemos que o aprender como produção de encontro não diz respeito à aquisição de um saber e/ou de uma habilidade, mas sim à produção de um modo de estabelecer relação, a qual se expressa como exercício de uma potência, que se dá no sentir, no pensar e no agir. Essa potência é sempre conectiva e só funciona num sistema de ligações ou de relações diferenciais entre partículas. (DELEUZE, 2006). É assim que o exercício de uma potência não pode ser um domínio, e sim, a sustentação de uma abertura pela qual um sistema de relações diferenciais pode ser oportunizado. É o que podemos ver na experiência narrada acima, na qual se constata que se pode ter a barriga mais quadrada do mundo, redondos poderão ser gestados com beleza. Há um saber, que inclusive desbanca a ideia de um suposto corpo adequado à dança do ventre, mas é um saber produzido na experimentação, em encontros nos quais houve abertura para que um sistema de relações diferenciais se efetuassem e pudesse acessar o informe, “um corpo como massinha modelar que pulsa no ritmo da música”.

Como bem vimos, liberar-se do organismo não se faz destruindo-o e sim cultivando abertura do corpo a conexões (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.24); conexões que colocam em risco verdades e morais, para afirmar e sustentar outros modos de relação, feitos potentes, exatamente porque à revelia das formas pré-fixadas.

Posto isso, entendemos que o aprender passa por uma produção de um CsO, ou seja, a oportunização de um plano de experimentação inventivo que faz

circular algo, ensejando saberes cuja força nos aperfeiçoa e aumenta nosso apetite em perseverar numa prática. Com o processo de gestar uma dança com taças pudemos exercer algumas potências, como vimos aqui, as quais nos tornaram coreógrafas, bailarinas e especialmente aprendizes, no sentido deleuzeano, de produzir os próprios problemas. Como ele diz, “enquanto não dispusermos dos próprios problemas, de uma participação nos problemas, de um direito aos problemas, de uma gestão dos problemas” continuaremos sob a condição servil. (DELEUZE, 2006, p.228). É assim que tentativas pedagógicas procuraram obter a participação de alunos, possibilitando que estes participassem da confecção dos problemas e não em solucionar problemas propostos pelo mestre. (idem).

2.4.5) Sobre “o recurso de vídeo”

Ao longo do primeiro semestre do Projeto, fizemos uso do recurso de vídeo, filmando todas as aulas com o intuito de captarmos as impressões e sensações verbalizadas, assim como, aqueles momentos em que algo acontece no âmbito da produção de gestos e movimentos que passam a ser dançantes.

O recurso de vídeo como uma presença que está em sala de aula para captar palavras e movimentos no calor do vivido, propiciou-nos que a pesquisadora em nós se desprendesse de fazer anotações durante a aula. O dispositivo-câmera por um lado funcionou como um efeito placebo para essa “pesquisadora-marinheira de primeira viagem” que queria tomar nota de cada passo e seus efeitos e, por outro, produzia uma distribuição de lugares na sala de dança de acordo com o olhar da câmera.

A câmera ficava posicionada no canto sala virada para o espelho, de modo que, ela captava o que se passava na frente dela, e o que era refletido pelo espelho. Essa posição era a que melhor abarcava o ambiente, entretanto, havia pontos cegos, ou seja, pontos da sala que não eram captados pela câmera. As alunas preferiam os lugares da sala que poderiam ser o ponto cego ou que suas imagens fossem as refletidas pelo espelho. Dessa maneira a presença da câmera fazia desaparecer uma ansiedade na pesquisadora e, ao mesmo tempo, criava outra ansiedade nas alunas, que fugiam do foco da câmera.

Essa gestão do espaço de acordo com o foco da câmera, por vezes, era verbalizado de maneira pontual, mas nunca chegou a ser um elemento que truncasse o processo, apenas gerava essa fuga do foco. Podemos trazer como exemplo, uma das aulas em que cada dupla produziu uma pequena partitura coreográfica e esta foi apresentada ao restante grupo. As apresentações não aconteceram no foco da câmera, e isso foi até verbalizado, no momento de se posicionarem para iniciar a coreografia. Ainda que não abrissemos mão de filmar, não exigíamos que se posicionassem de modo favorável. Queríamos captar o que fosse possível e de modo tranquilo. O mais importante para nós era nos livrarmos do caderno de notas durante as aulas.

Foram realizados trinta e três vídeos com duração aproximadamente de uma hora e trinta minutos. Desses trinta e três vídeos na íntegra, fizemos uma compilação, extraindo partes importantes de cada aula, gerando vinte e cinco vídeos de aproximadamente doze minutos. Tivemos um encontro posterior à realização do Sarau Metamorfosis com o intuito de compartilharmos nossas sensações, idéias, impressões após a conclusão da primeira parte do Projeto. Nesse dia apresentamos parte dos vídeos, de modo que ficamos por uma hora e meia assistindo o que vivenciamos na sala de dança e nossos ensaios no espaço de apresentação (o tatame). Por fim, vimos nossa coreografia com taças que foi apresentada no Sarau.

Nesse encontro, os vídeos das aulas e de nossa apresentação no Sarau funcionaram como dispositivos para pensarmos e compartilharmos os sentidos produzidos nesse processo de produzir um corpo dançante, e quais modificações em nossos modos de sentir, fazer e existir se fizeram ao longo desse processo.

Dessa maneira, o recurso de vídeo nessa primeira parte do Projeto nos auxiliou na apreensão de momentos singulares como o giro com a taça mencionado no item *A sala de dança*, o qual somente surgiu como um acontecimento a ser analisado quando estávamos vendo o vídeo.

Ver os vídeos depois das aulas contribuiu para a pensarmos estratégias de sensibilização a partir de sensações e impressões compartilhadas, como as mencionadas no item *O processo de aula*. Em igual medida, pudemos intervir

em nossa condução de aula, por exemplo, no que diz respeito ao modo como propúnhamos um tipo de jogo no início da aula. Este jogo tinha como propósito exercitar o uníssono “música e dança como uma coisa só” e produzir uma interação lúdica entre nós através da dança. A ideia desse jogo era que cada uma criasse um movimento e passasse para outra colega, assim que os movimentos se sintonizassem, a pessoa que havia recebido deveria criar outro movimento a partir do que estava fazendo. Esse jogo acontecia com todas sentadas em roda, de modo que só podíamos nos mover da cintura para cima. Nessas circunstâncias de estar em roda e propor algo que não era um movimento técnico puro, nós fazíamos movimentos rápidos e complexos que ao invés de inspirar as alunas, produziam inibição e ansiedade. Esta percepção só foi possível graças ao recurso de gravação de vídeo.

Dessa maneira, na aula seguinte – após termos percebido tal dinâmica – propusemos um movimento simples de ondular as mãos, fazendo-as se moverem horizontalmente. Nesse movimento, procuramos estar atentas à consonância deste com a respiração, de modo que nessa sintonia, um gesto pudesse se definir. Conforme nos deixávamos ser embaladas lentamente pela música, foi ganhando forma o movimento de ampliar horizontalmente os braços e recolher no ritmo da música. O fazer sem pressa de tomar uma forma logo de cara foi contagiante e pudemos ouvir naquela aula relatos de se ter experimentado a música em sua processualidade, em que o ritmo não era a repetição de uma medida, mas a repetição de um dar-se e retraindo-se cuja modulação se fazia variável.

A noção de música trazida em nosso problema foi uma experimentação prática em nossa décima segunda aula. Uma de nossas alunas, inclusive, traz uma percepção a respeito do vivido que vem de encontro à conceituação de música (a qual trouxemos em nosso problema) apontada por Castro (1991 apud BARBEITAS; BARBEITAS, 2007, p.76) de que a “música está sempre no limiar da forma e da não-forma, porque é a realidade se manifestando”. Ela diz o seguinte:

[...] tava pensando uma coisa meio doida, não sei se vai fazer sentido....porque na hora que ela me deu o movimento e depois quando ela parou, que era hora de eu fazer o meu, parece que teve um segundinho assim que você não sabe bem o que fazer, mas não de desespero, porque é muito a música, vc com a música, depois veio

aquela forma que eu fiz assim, aí, sei lá, me chamou a atenção assim, até chegar a forma, entendeu, tem um momentinho assim tão bom, que não tem essa forma assim primeiro. (depoimento de uma das participantes deste projeto).

Nessa aula, a partir desse jogo, também foi compartilhado a ausência de uma ansiedade que costumava aparecer nesses momentos em que exercitávamos movimentos livres consoantes à musicalidade.

O que eu acho mais legal desse exercício é que a gente fez outros parecidos (...) com o tempo das aulas passando parece que é mais fácil a gente se concentrar em olhar, receber, pensar e passar, porque eu sou muito ansiosa, eu quero já pegar e passar, só que agora é mais fácil de conseguir olhar a expressão dela e continuar meu movimento sem perder e passar e ver a mudança do olhar dela, quando ela recebe o movimento para ela botar o dela. Achei isso tão gostoso! (depoimento de uma das participantes deste projeto).

Com essa experiência em que pudemos fazer uma análise de nossa implicação via visualização de vídeo e intervir no nosso modo de propor esse jogo, podemos notar a presença de um rigor na proposta de um processo de experimentação. Esse rigor passa por um desvencilhar-se de qualquer tipo de intenção que nos sujeite a um objetivo prévio. Estar presente e livre de qualquer tipo de censura e meta é imprescindível para que sustentemos um corpo aberto às conexões e disponível a novas composições.

Percebemos que esse rigor é menos um conjunto de regras que ao serem seguidas chegaríamos a algum lugar, e mais um modo de se fazer presente que nos faz acessar “o gestar do gesto”. Acessar essas linhas de movimento que compõe a produção de uma forma é abrir o corpo a novas conexões, pois não é dado de antemão como iremos realizar esse acesso, só sabemos que para acessá-lo havemos de estar livre do juízo que faz colar o corpo num organismo, num sujeito e numa significação dados como o verdadeiro. É sob o regime desse juízo, o qual rebaixa o corpo a condição de ser apenas organismo, que a ansiedade aparece, como diz uma de nossas alunas “a ansiedade normalmente é da antecipação, assim, não é durante, é antes do movimento chegar (...) será que eu vou conseguir fazer?”.

Assim, desfazer o organismo é desfazer uma significação e desfazer um sujeito. Um estrato não se desfaz sem levar os outros dois. É assim que, quando se acessa “o gestar o gesto”, o que se produz são *seres de sensação* que não

deixam lugar para opinião, nem para sentimentos advindos do ego. Os *seres de sensação* como uma nova variedade expressiva são uma composição de afectos não subjetivados, como podemos ver no depoimento de uma de nossas alunas “eu vi beleza em todo mundo e em mim também, eu consegui ver em mim assim, sei lá, manipulando o ar”.

Posto isso, vemos que o recurso de vídeo nos foi muito bem-vindo para que, inclusive, pudéssemos narrar essas experiências com sua riqueza de impressões e sensações, que no calor do momento nos seria difícil tomar nota com tal minúcia. Além disso, o uso do vídeo como metodologia de pesquisa muito contribuiu para nossa metodologia de ensino comprometida com o processo de gestar um corpo dançante, como pudemos ver com o exemplo trazido nesse item. Vale ressaltar aqui que o modo como temos nos ocupado com a metodologia de ensino tem sido pouco frequente na Dança do Ventre. De acordo com Azevedo (2014, p. 28) o percussionista egípcio Mahmoud El Masri aponta que na Dança do Ventre não há tantos passos a ser ensinado (ele calcula em torno de dez); entretanto, a dificuldade por parte das professoras em ensiná-los é considerável. Aliado a essa dificuldade de nível técnico, há a questão de como ensinar esta dança de modo que a aluna seja capaz de produzir interpretações próprias (e não cópia fiel da professora) em harmonia com a música.

A despeito disso, encontramos ressonâncias no trabalho desenvolvido pela bailarina e professora Scharhazad Sharkey (precursora da dança do ventre no Brasil nos anos 80), o qual pudemos ter acesso pela dissertação de mestrado de Náíade ScharDOSIM de Azevedo, cuja pesquisa teve por foco a produção de uma dança viva.

As narrativas de Azevedo sobre sua experiência com Scharhazad, inclusive, nos fazem perceber que estamos engatinhando em nosso processo de experimentação e estudo dessa formulação de uma metodologia de ensino propulsora de uma dança na qual música e dança esteja em uníssono. Por outro lado, o uso do vídeo como metodologia de pesquisa tem nos permitido uma proximidade com o processo de aprendizado, possibilitando outras vias de análise e pensamento sobre a metodologia de ensino que temos construído; isso porque o vídeo nos fornece um registro audiovisual que nos permite dialogar com

nosso próprio fazer a partir de uma apreciação em que nos vemos de outro ponto de vista.

2.4.6) O Sarau: vida e arte entrelaçados

Ao fim do primeiro semestre do Projeto de Extensão com Dança do Ventre, propomos o Sarau Metamorfosis com o intuito de proporcionar a nossas alunas um espaço experimentação da vivência de palco, apresentar nossa produção coreográfica de grupo às pessoas queridas e oportunizar um encontro de várias linguagens artísticas, visto que este Sarau foi aberto às variadas manifestações de arte.

O cuidado, que tivemos ao longo do Projeto, em produzir um espaço inspirador, acolhedor e provocativo também se deu com a preparação do Sarau. Tivemos a idéia de montar uma pequena arquibancada para que na sala coubesse o máximo de pessoas de maneira confortável.

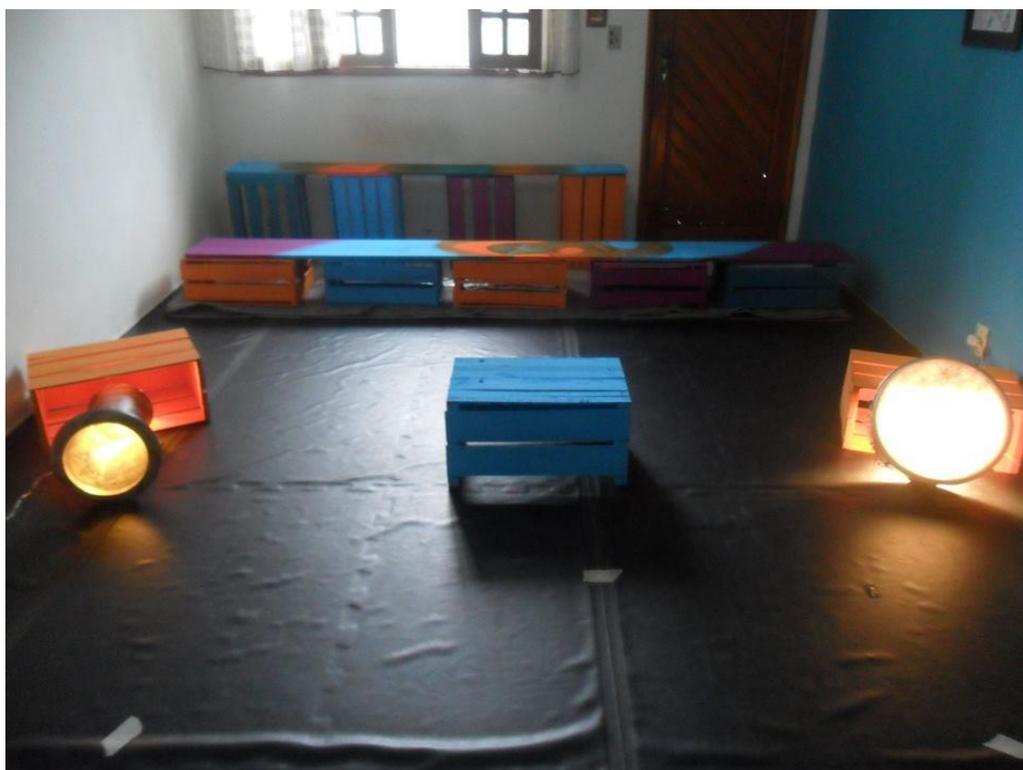


Fig. 08 – Espaço Físico (Sarau Metamorfosis)

A arquibancada foi construída com caixas de feira coloridas, que sustentariam tábuas de pinus de três metros de comprimento. A pintura das caixas foi coletiva e as participantes do projeto estiveram envolvidas nessa pintura. No último dia de ensaio, elas também participaram da escolha e colocação dos tecidos no teto e na parede da sala em que aconteceriam as apresentações. Além da decoração, pensamos numa mesa com comidinhas e bebidas, e cada uma se comprometeu em fazer ou trazer algo. No dia do evento, também foi preparada uma entrada com velas e flores em garrafas de vinho. Os banheiros também receberam flores e velas e a mesa dos petiscos foi decorada com tecidos coloridos e flores. Todo esse cuidado em produzir uma noite aconchegante e colorida, além da abertura do palco, realizada com um brinde com taças de vinho, gerou um entusiasmo ativo nas pessoas presentes. O efeito foi um palco ocupado com diversas manifestações artísticas por algumas horas.

A coreografia de dança com taças abriu o Sarau. Todas as luzes foram apagadas, havia por volta de sessenta pessoas ocupando as mini-arquibancadas, espremendo-se no chão, na beira da porta e na janela. Saímos da sala de dança com as taças acesas e ocupamos o corredor ao lado. Quando todas estavam posicionadas em fila para iniciar a entrada, a música começou a soar. Foram oito segundos de respiro para que pisássemos no palco e uma avalanche de sensações inundasse nosso corpo. Algumas sensações ganharam palavra em nosso encontro com as alunas, depois do sarau: “eu senti um tremor que não era de nervoso, mas o corpo reagindo a toda aquela energia”; “o medo foi assim, o corpo não suporta aquilo de bom que está acontecendo”; “teve uma parte que a gente se levantava, normalmente eu tava pisando na saia, aí na hora da apresentação eu não pisei, aí quando eu levantei eu sorria tanto, tanto, tipo um sorriso de felicidade.” (depoimentos das alunas do Projeto).

Nosso grupo reunia mulheres de vinte, trinta e quarenta e poucos anos, mulheres de estatura mais baixa e mais alta, mulheres que nunca haviam pisado num palco, mulheres de ventres mais arredondados e também mais retilíneos, mulheres mais afeitas a se maquiarem e menos afeitas a esse tipo de colorido no rosto. Uma diversidade de gostos, anseios e modos de viver, os quais não nos oportunizariam um encontro por afinidades e, no entanto, ali nos encontrávamos juntas na produção daquela dança de grupo, afirmando no palco

a coragem de embaralhar e provocar os sentidos amortecidos pelos organismos que aprisionam o corpo e, ao mesmo tempo, avivando uma capacidade do corpo de produzir sentidos vitais.

Quando vc falou da apresentação, eu pensei seriamente em adoecer, (...) eu vou adoecer nesse dia, eu vou ter uma viagem a trabalho (...). Quando eu era criança eu tinha vergonha de dançar quadrilha, quando eu fui pra escola técnica, eu nadava crawl muito bem, a professora fez de tudo para eu participar de uma competição (...) a idéia de alguém me olhando fazer aquilo (...) de eu fracassar, de eu errar me deixava aterrorizada, então eu não fazia. Então, isso sempre me imobilizou, então, foi a primeira vez que eu me apresentei em público (...). Isso foi o desfazimento de um paradigma de uma vida inteira. (depoimento da participante mais velha do Projeto).

Minha irmã, ela falando, porque na outra apresentação foi o grupo das meninas e agora você se apresentou no grupo das mulheres, então você vê a oscilação até no discurso, (...) tenho certeza, que isso foi pela oscilação de idade, pela apresentação, por tudo. (...) Isso reflete também, olha só como que as coisas ampliam de um jeito, na relação que eu tenho fora daqui, entende (...) porque ela é muito mais velha do que eu (...) abriu um espaço 'a irmã mais nova não é mais uma menina, é uma mulher'. Isso dá um outro lugar. (depoimento de uma das participantes do Projeto).

Essa experiência, de termos pisado no palco levando uma produção artística, afirmava um processo de gestar um corpo dançante na dança do ventre, e também um modo de fazer coletivo, nos quais pudemos nos reinventar sustentando valores que nos tornaram mais fortes.

Eu me sinto bem confortável eu com meu corpo (...) o meu problema todo na realidade, é com os outros (...) eu já expressando pra vocês a minha insegurança com meu corpo em apresentar em público. Isso tudo foi vindo à tona, e vocês foram desconstruindo esses medos, essas angústias (...). Eu agradeço muito o grupo, pois gerou um crescimento, gerou uma autoconfiança de mim mesma. (depoimento de uma das participantes do Projeto).

Eu tava muito perdida quando cai aqui assim, (...) e aí poder ter sido acolhida nesse grupo e sentir que eu podia fazer alguma coisa, construir alguma coisa junto com vocês (...) toda essa força que você deu de acreditar na gente, (...) não conseguia me ver assim criando nada. E aí eu senti um envolvimento com as aulas aqui, que não é fácil eu ter com outras coisas da minha vida, por eu ter uma dificuldade com o horário, com estar presente assim (...) me senti muito comprometida (...) me deu um chão, até de marcar os dias da semana. Eu fiquei muito feliz de conseguir manter isso até agora assim. (depoimento de uma das participantes do Projeto).

Vemos com esses relatos as ressonâncias de um processo artístico vivenciado como experimentação no qual não houve um lugar a se chegar e sim deslocamentos do lugar de onde nos encontrávamos. Ainda que tenhamos colocado a meta de apresentar nossa produção coreográfica de grupo, esta tinha por pretensão compartilhar a beleza e força que estávamos experimentando nesse processo. Indubitavelmente a apresentação gerou tensões e questionamentos, os quais não teriam surgido se tivéssemos vivido esse processo apenas entre nós. Entendemos a apresentação como parte da experimentação da produção um corpo artístico.

Desta maneira, cultivar uma arte é embaralhar códigos e gerar novos sentidos, é colocar em xeque os valores pré-estabelecidos: não se cultiva uma arte para continuar entocado em seu próprio mundo, mas para fazer mundo com outros de alguma maneira. É assim que, acreditamos que a arte da dança do ventre se sustenta por si própria, pois gestar um corpo dançante conectado às forças do cosmo envolve o comprometimento com as forças inventivas, as quais não são de domínio de nenhum sujeito. As forças inventivas só se colocam em ação no desapego das formas e dos juízos que fazem do corpo um organismo.

Com isso, nos deparamos com uma inseparabilidade entre estética e política, visto que, onde há produção de uma nova variedade expressiva, há sustentação de modos conectados com a dimensão coletiva, plural e diferenciante do corpo, ou seja, o corpo sem órgãos em seu pólo experimental. Não há como produzirmos gestos dançantes conectados às forças do mundo sem existir uma desestabilização de modos de pensar, sentir e viver geradores de estagnação.

CAPITULO 3

SEGUNDO SEMESTRE DO PROJETO DE EXTENSÃO COM DANÇA DO VENTRE

Após o primeiro semestre em que o Projeto se deu de modo inusitado, a partir daquela aula preparada à luz de velas, tivemos dois meses de recesso.

Retomamos as aulas juntamente com o retorno das aulas na UFES. Os primeiros dois meses de aula nos apontaram que sustentar um projeto por um ano é um grande desafio, que se encontra em grande medida nas mãos do acaso. Surgiu-nos a sensação de que não apenas os cursos de graduação tornaram-se semestrais, mas a nossa organização de vida também encurtou seu tempo de validade. De um semestre para o outro as prioridades mudam em função das oportunidades que surgem na vida das pessoas. Assim, tivemos nesse segundo semestre a saída de duas participantes por motivos extrínsecos ao projeto.

Se novas oportunidades criam interesses outros que fazem as pessoas desinvestirem de certos processos que nos pareciam consistentes, por outro lado, se há consistência, a capacidade de agregar e fazer liga cria novos escapes para sua continuidade. Assim, recebemos o convite, por parte de uma pesquisadora do Projeto COMPOR, para levar a Dança com Taças ao Sarau “Bem Dito” em comemoração ao mês da mulher promovido pelo SECRI (Serviço de Engajamento Comunitário), no bairro São Benedito, na periferia de Vitória. Esse convite foi acolhido com entusiasmo por parte das participantes do Projeto, de modo que todas toparam participar. Nós, ficamos muito contentes com a reverberação de nosso trabalho e o acolhimento do grupo.

O Sarau aconteceu numa segunda-feira à tarde e nos exigiu uma reorganização para ter esse período livre. Algumas das meninas tiveram que abrir mão de compromissos profissionais, enquanto outras, por motivos de saúde e intransigência no local de trabalho não puderam comparecer.

Foi muito emocionante vermos a disposição das meninas para apresentarem o que recentemente haviam construído de linguagem corporal.

Denominamos aqui meninas pela jovialidade impressa nas suas atitudes, mas estas 'meninas', como já dissemos, tinham idades entre 20 e 46 anos.

Nosso público nesse Sarau foi composto na sua grande maioria por crianças usuárias do serviço, por profissionais da ONG e artistas de outras linguagens da dança. Como o evento foi à tarde, a luminosidade do espaço interferiu no efeito estético das taças com as velas acesas. Entretanto, tivemos uma acolhida surpreendente das crianças, que ao fim da apresentação gritaram pedindo bis. Foi muito contagiante esse encontro, tanto para elas, quanto para nós. Saímos de lá muito revitalizadas pelo encanto e alegria das crianças; durante a apresentação, algumas delas realizavam movimentos de braços e mãos, imitando-nos, como se também estivessem com taças.

Foi muito curioso o efeito lúdico que as taças com velas tiveram no encontro com as crianças. O entusiasmo que vimos nos olhos delas foi o mesmo que nós, como propositoras do projeto, vimos nascer quando, afirmando o acaso do blecaute, passamos a trabalhar este elemento da dança em aula e fomos levadas a produzir uma coreografia de grupo, algo que não estava previsto em nosso plano de pesquisa. Tal como naquela ocasião, em que pela primeira vez colocávamos taças com fogo nas mãos das nossas participantes do projeto, sentíamos novamente, com essa apresentação, a potência de se trabalhar com um objeto que tem vida própria. O fogo carrega um fascínio, fazendo-nos ocupar daquilo que convoca ao movimento. A presença do fogo, que cria esse cenário de luz e sombra, trazendo o foco da atenção das dançarinas para as suas mãos, contribuiu para que elas assumissem suas barrigas descobertas.

Os desconfortos em desvelar os ventres para ressaltar seus movimentos foi um processo silencioso, que se revelou a partir dos ensaios com o figurino próprio de dança do ventre. Se, por um lado, o figurino fazia emergir a questão: que corpo é esse que dança a dança do ventre? Por outro lado, essa dança com as taças, construída de modo a ressaltar o simbolismo da circularidade do movimento da vida, do expandir e recolher e do celebrar o corpo dançante, geraram um desfocamento do estar em exposição. Os desenhos coreográficos do grupo, assim como os gestos com as taças, traziam o sentido de reverência, do doar e do receber com o intuito de celebrar o movimento vital. A ideia de que a beleza na dança de grupo estava na sintonia de nossos movimentos, no gesto

possuído de intensão e no encontro de nossos olhares foi uma noção trabalhada ao longo das aulas. Foi por essa via que afirmamos a beleza como efeito de um corpo que se põe em experimentação e acessa a capacidade de dialogar com o aquilo que o limita, produzindo espaço de ação. Foi nesse jogo que se produziu um corpo forte e questionador das referências que uniformizam a vida.

É válido trazermos novamente o depoimento que se segue, pois ele foi muito interventivo no grupo do facebook, na discussão sobre as sensações que estavam emergindo diante do compromisso com a apresentação no Sarau Metamorfosis.

[...] Primeiro a gente só precisa ter um corpo (...). Depois, a gente precisa ter uma alma, aquecida como ficam as nossas mãos enquanto dançamos para dar vida pra esse corpo que pulsa no ritmo da dança (...) E daí, galera, pode ser a barriga mais quadrada do mundo, que ela consegue trazer uma beleza que é só dela, a gente consegue ver a liquidez do fogo escorrer por todo seu corpo bailarino entregue a uma celebração. (depoimento de uma das participantes do Projeto).

Assim, nos desviamos da beleza relacionada à visão fotográfica que nos é imposta como bela e que, muitas vezes, nos retira força vital e até produz um movimento de recuo e recusa do colocar-se em risco. A aceitação do convite do SECRI foi a afirmação desse corpo de celebração das forças metamorfoseantes do corpo. O apetite por vivenciar novamente esse frio na barriga, de pisarmos juntas no palco e nos apresentar, criava essa disponibilidade de pegarmos dois ônibus numa tarde de segunda-feira e estarmos num ambiente novo e com um público desconhecido. A sensação era, como disse uma das participantes do Projeto, de que tínhamos nos tornado artistas. Essa fala foi pronunciada exatamente por quem nunca imaginou realizar publicamente uma apresentação que envolvesse alguma habilidade corporal. A dança tinha para ela um caráter terapêutico e no máximo imaginava apresentar-se para o seu marido.

O encontro com a receptividade das crianças deu visibilidade à dimensão lúdica, singela e coletiva da dança que realizamos; saímos de lá com o encantamento das crianças nos transportando ao riso e à leveza daquela vivência. Ademais, o ato expor-se deixava de ser assumido somente dentro do ambiente privado reservado aos familiares, namorado e amigos próximos que poderiam comungar a alegria dessa conquista. Termos ido ao SECRI foi afirmar um corpo dançante que se via forte o suficiente para expor-se aos olhares de

quem não conhecíamos e poderiam, ainda assim, se encantar com nossa arte. Assim, expor-se deixava de ser uma questão, desde que estivéssemos juntas e seguras do que iríamos realizar.



Fig. 09 – Sarau Bem Dito

Dessa maneira, essa experiência nos apresenta uma dimensão política desse processo de gestar um corpo dançante: a produção de laços amizade e companheirismo entre mulheres cujas vidas talvez nunca convergissem numa vivência em que pudessem conviver, sentirem-se fortes juntas e, ao mesmo, tempo provocadas por suas diferenças de modos de viver. Também vemos como político essa confiança e vontade de vida que extrapola as cercas da intimidade e do familiarismo, levando-as a expor seus ventres em movimento com graça e elegância, celebrando o mês da mulher em uma instituição com a qual nenhuma delas tinha um vínculo e na qual se pôde levar esta arte a crianças que nunca a haviam contatado.

3.1) A afirmação da experiência de grupo

Como vimos, a experiência de construir e vivenciar a coreografia de grupo com taças havia sido muito importante no processo de constituir um corpo dançante. Através dela, tivemos que aprender a nos mover no espaço numa relação de interdependência, pois havia muitos deslocamentos em conjunto e troca de lugares. A dança requisitava uma coesão de grupo e, por conta disso, gerava, entre nós integrantes, uma participação intensa e colaborativa para alcançarmos essa conexão. Em cada repetição do que aprendíamos, havia o compromisso de cada uma em lembrar o passo, em deslocar-se no tempo da música e situar-se no espaço entre as demais; isso gerava conversas, dúvidas, adequações da coreografia, inseguranças e acolhimentos.

Nós, como coreógrafas, éramos exigentes em relação a haver uma sintonia com a música, o diálogo harmônico entre os corpos e a memorização da coreografia. Essa exigência também era requisitada pelo próprio espaço físico: éramos oito meninas num espaço de nove metros quadrados de palco. Ademais, a memorização da coreografia potencializava a entrega aos sabores da dança e, na ocorrência de uma distração de alguma integrante, seu poder de gerar dúvidas nas demais era reduzido.

Esse esmero de nossa parte em produzir um trabalho o qual expressasse elegância, harmonia e um espírito de conjunto, imprimia no grupo um compromisso e a produção de um olhar para detalhes. Nos pequenos intervalos durante o processo coreográfico, pipocavam diálogos laterais sobre os passos e gestos, os entrosamentos, as sensações, as expectativas e inseguranças quanto ao próprio desempenho.

Durante os avanços na compreensão da coreografia e na adequação dela diante de percalços e potências surgidas, saberes se pronunciavam e conhecíamos no grupo capacidades de algumas em fazer sugestões interessantes, assim como a distração ou dificuldade de outras delas, por vezes, nos revelava um jeito de fazer mais simples e, ao mesmo tempo, mais rico na expressividade do corpo na relação com a música.

Toda essa riqueza de vivências proporcionada por uma coreografia de grupo merecia ser experienciada novamente.

3.2) Dança com Snujs ou Sagats – uma nova construção

Assim, iniciamos o segundo semestre avaliando que nosso objetivo de produzir solos coreográficos deveria ser algo complementar a produção de uma nova coreografia de grupo. A produção dos solos ocuparia um espaço de aprofundamento na dança, realizado individualmente num horário à parte para aquelas que quisessem essa experiência. Seria um espaço de direção artística, mas não mais o foco principal do projeto. Produzir um solo não seria uma obrigação, mas um querer experimentar-se nessa outra modalidade, a qual oferecia outro campo de exercício de habilidades e sensibilidades.

Posto isso, sugerimos, nesse segundo e último semestre do Projeto, o trabalho com o instrumento de percussão denominado snuj, também chamado de címbalo ou *sagat*. Esse instrumento de metal tem o formato de um prato fundo em miniatura, em que a região funda funciona como caixa acústica e as bordas como o lugar de onde se extrai o som. Ele é muito antigo e teria surgido na pré-história, no momento em que o homem passa a produzir ferramentas de metal, substituindo as pedras.

Encontramos a presença desse instrumento na escultura do famoso escultor italiano Antonio Canova (1757-1822) em sua obra *A Bailarina*. Seu estilo foi fortemente influenciado pela arte da Grécia Antiga.



Fig. 10 – A Bailarina

Segundo Antoniadis (2012) bailarinas com snujs foram retratadas por outros escultores da Grécia Antiga (500 a 300 a.C) e também estão presentes nas pinturas orientalistas de artistas europeus do século XIX.

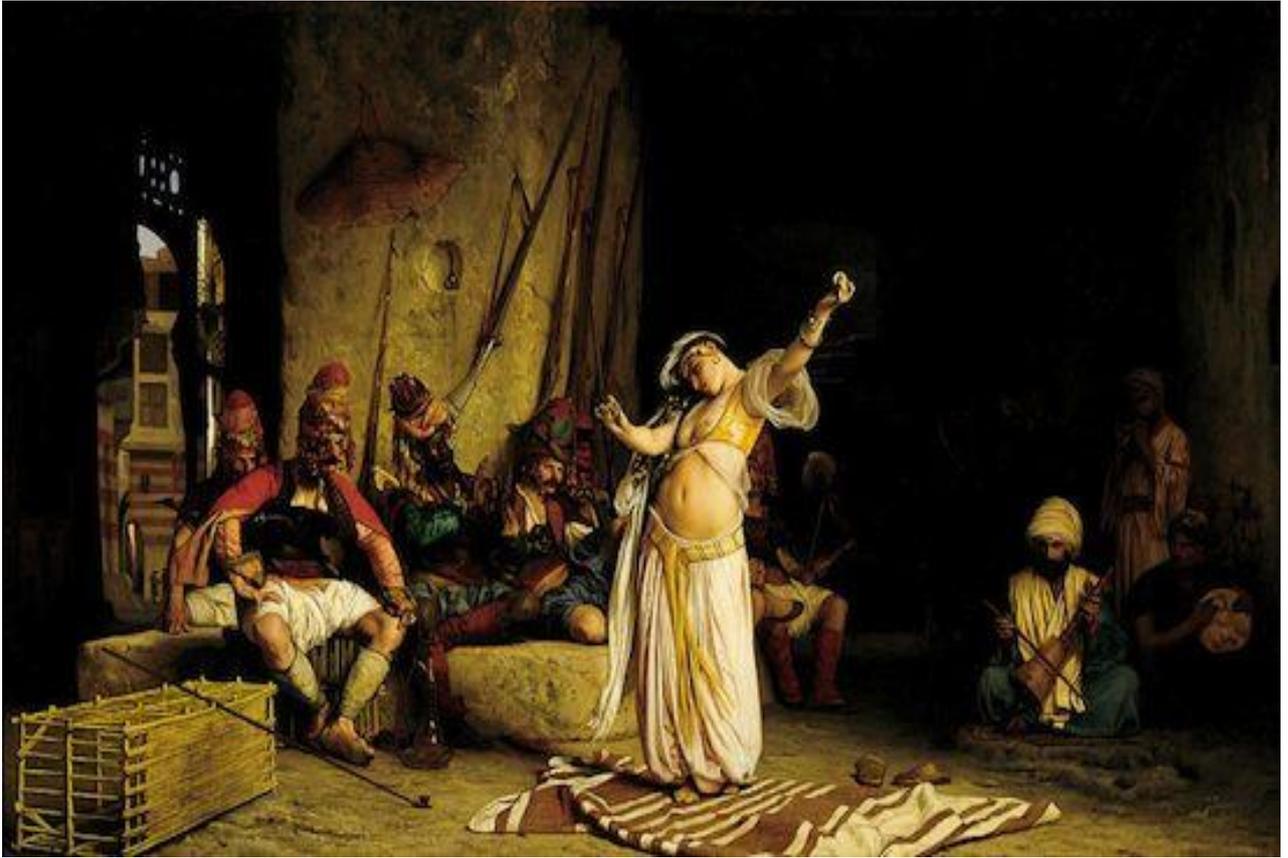


Fig. 11 – La danza de Almeh de Jean-Léon Gérôme 1863: bailarina dançando com snujs nas mãos.

Em danças populares do médio oriente utilizamos esses instrumentos em pares, sendo, no total, quatro peças. Cada uma das peças é usada nos dedos polegares e médios. Eles costumam ser tocados em músicas alegres, mas também aparecem em músicas ritualísticas e introspectivas. No oriente, eles se fazem presentes alegrando os casamentos e tornando as danças mais descontraídas.

Em nosso propósito, quisemos trabalhar esse elemento com o intuito de sensibilizar e treinar o ouvido para a escuta e conhecimento dos ritmos árabes, assim como exercitarmos a resposta precisa do corpo ao tempo da música. Responder precisamente é também ouvir o silêncio entre as notas.

No primeiro semestre com as taças, demos relevância à parte melódica da música. A coreografia trabalhada foi preponderantemente feita de movimentos circulares e de oitos; isso possibilitava uma margem de flexibilidade na

realização dos movimentos corporais em consonância à música e, por consequência, diferenças entre as integrantes do grupo. No caso de movimentos de batidas (de quadril, de tronco e ombros) e, em especial no trabalho de tocar snujs, a precisão é um fator primordial no desempenho harmônico e afável da dança.

Quando sugerimos esse trabalho no grupo, trouxemos todos esses elementos descritos que vinham ao encontro de aperfeiçoarmos nossa familiaridade com os ritmos e realçarmos a tonalidade alegre que os snujs trariam para compor com a nossa proposta de comemoração da finalização do projeto. Ademais, esse era um dos elementos trabalhados na dança do ventre, o qual se fazia mais acessível economicamente, depois das taças. Esse fator era relevante.

Todas toparam a proposta e se dispuseram a adquirir seus instrumentos. Nenhuma delas conhecia os snujs, pois não é um instrumento popular no Brasil, como as castanholas, das quais no mínimo já se ouviu falar.

Quando iniciamos o trabalho com os snujs, sentimos um contraste contundente em relação ao trabalho com as taças. Na primeira aula com taças a sensação de afeição foi geral, tínhamos a seu favor um belo acaso que sugeriu o trabalho; por outro lado, na primeira aula com os snujs as sensações de desconforto e estranhamento foram proeminentes.

Um dos desconfortos surgidos foi a simples permanência deles nos dedos. Para usá-los, temos que cortar uma tira de elástico estreita, no comprimento adequado para passar nas frestas do instrumento e o prendermos em nosso dedo. Cortado esse pedacinho, costuramos as duas pontas, de modo que, ao colocarmos no dedo o elástico preso ao snuj, este fique bem justo para que nos sintamos seguras ao tocar. Esse anel de elástico apertado, ao longo de um tempo não muito longo, traz um incômodo por dificultar a circulação sanguínea. Logo, se fazem necessárias algumas pausas sem tê-los nos dedos. Isso foi uma má surpresa para uma das participantes, que fazia suas unhas exatamente nas quintas-feiras, quando havia aula. Ela teria que rever a organização de sua rotina, fazer as unhas no dia de aula deixava a região abaixo da unha dolorida

sob a pressão do elástico. Esse efeito não foi bem-vindo, especialmente por que interferia na sua rotina programada de muitos compromissos fixos.

Nas cinco primeiras semanas de trabalho com os snujs, ficamos bastante temerosas com os desconfortos que produziram no grupo, pois, além do já mencionado, deparamos com dificuldades de motricidade em produzir o som e depois em manter os toques. Posto isso, no primeiro mês, nos detivemos ao aprendizado dos toques, em virtude das dificuldades surgidas. Os snujs são cruéis, não aceitam qualquer imprecisão, e as imprecisões se revelam ruidosamente; eles também só produzem sons agudos, então, quando há dessincronia, o som do toque se torna facilmente irritável após certo tempo.

Assim, as imprecisões dos toques reverberaram numa desconfiança em conseguirmos, até o fim do semestre, coordenar o tocar e o dançar. Vale ressaltar que estávamos num momento político do nosso país em que a defesa pela democracia era uma urgência fervorosa diante da tentativa de um golpe de Estado. Suspendemos algumas aulas para estarmos em manifestações que davam visibilidade ao descalabro escancarado de princípios ético-políticos; e nas ruas, nossos gritos eram entrecortados pelos sons agudos vindos das janelas dos prédios, em que moradores batiam talheres nas panelas manifestando um posicionamento de contrariedade aos que ocupavam as ruas.

Dessa maneira, nesse período havia se instalado uma atmosfera social e política de descontinuidades do andar do cotidiano, atravessado por tensões, choques, decepções e inseguranças. Era premente a sensação de descontinuidade de nossos sonhos, das políticas sociais e de direitos humanos.

A despeito disso, mantínhamos uma confiança no comprometimento que havíamos vivenciado no primeiro semestre, o qual havia gerado efeitos insuspeitos na vida das meninas. A receptividade ao convite para dançarmos no Sarau “Bem Dito” do SECRI manifestava esses efeitos. Elas haviam sentido uma força de vida muito potencializada pela relação de confiança experienciada com a dança coletiva e pelo modo que conduzimos, no qual havia um rigor e um doar-se que expressava confiança de que podíamos construir algo que nos surpreenderia.

[...] a importância que esse grupo teve pra mim na vida, nesses últimos meses, eu tava muito perdida (emoção e respiros) e aí a importância

de ter sido acolhida nesse grupo, e senti que eu podia construir alguma coisa junto com vocês, sabe, que aparece na fala delas também, toda força que você deu de acreditar na gente, porque eu estava assim achando que eu não podia fazer nada, criando nada. Eu senti um envolvimento com as aulas aqui, que não é fácil eu ter com as outras coisas na minha vida, assim, por eu ter muita dificuldade com o horário, com o estar presente assim... e me senti muito comprometida, isso foi muito importante pra mim, uma coisa que me deu um chão.

(depoimento de uma das participantes do Projeto no último dia de aula do primeiro semestre).

Assim, depoimentos como esses, fortaleciam em nós a vontade de criar e propiciar um trabalho no qual nos dedicássemos ir além daquilo que imaginamos ser possível; e para isso, havíamos que desconfortar o corpo, repetir, repetir, repetir até fazer de modo adequado tecnicamente e coerente com o humor que se quer transmitir. Tal prática requer um despudor em relação ao repertório espontâneo do corpo, ainda que este se revele de maneira solta e despojada. A espontaneidade corresponde aos hábitos de comportamento conformados aos ditames do cotidiano. Segundo Quilici (2015, p.117) “o corpo cotidiano careceria da energia e da vivacidade que serão convocadas pelos processos artísticos” visto ser um ‘corpo automatizado’ cujo funcionamento é frouxo e desatento. Dessa forma, o aprender algo novo nos faz sentir uma energia renovada, quando nos empenhamos no esforço de apreensão, o qual nos dá a ver o quão conformes estamos a padrões de modos de relação com nosso corpo.

O processo de construir a dança com snujs exigiu uma força de despudor com esse espontâneo, o que nos colocavam no risco de minar a força de empreendimento das aprendizes. Entretanto, surpreendentemente, surgiu uma afirmação do grupo em superar as limitações. As meninas passaram a treinar em casa (inclusive as que diziam não ter tempo), passaram a trabalhar os toques dos dedos nas paradas do trânsito; treinavam sua coordenação, solfejando toques como takatá takatá takatakatakátá, sendo o ‘ta’ correspondente ao toque realizado com uma mão e ‘ka’ o toque realizado com a outra mão.

Esse movimento de dedicação fora da sala de aula gerou efeitos no manuseio e toques dos snujs em aula, mas não seria suficiente para que terminássemos a coreografia até o dia do encerramento do Projeto. As suspensões das aulas haviam interferido no andamento do trabalho.

Diante dessa situação, colocamos para o grupo a necessidade de marcarmos aulas extras para concluirmos o trabalho. Para isso, inicialmente teríamos que marcar uma manhã ou uma tarde do fim de semana para darmos continuidade à coreografia. A presença de todas era imprescindível, pois além de aprendermos os passos, esses seriam realizados numa relação de entrosamento de duplas, com vários deslocamentos e permuta de lugares.

O dia em que percebemos a necessidade de nos encontrarmos em outro horário, tivemos que revisitar a proposta do Projeto, assumindo que nossa pesquisa não correspondia à conclusão daquela coreografia. Nosso intuito era acompanhar o processo de gerar um corpo dançante, cujos objetivos específicos poderiam ser modificados e até interrompidos; afinal, mesmo concluindo essa coreografia, isso não significava o fechamento do processo, apenas mais uma realização, a qual não poderia ser apenas uma vontade nossa. Ademais, pensamos que um processo necessariamente tem suas descontinuidades, seus invernos, suas primaveras e bifurcações, que nos levam a outras veredas. Compreendemos dessa maneira foi uma maneira de amenizar a frustração inegável com a possível interrupção ou nossa frouxidão na condução da coreografia, tornando-nos menos rigorosas.

Pensar que essa coreografia não podia ser uma vontade de realização apenas nossa, como pesquisadoras e coreógrafas, foi muito importante no momento de colocarmos a necessidade de fazermos aulas no fim de semana. Era imprescindível estarmos abertas à escuta das prioridades das meninas, que poderiam não ser afins com nossa prioridade, e isso fazia parte do processo de gerar um corpo dançante do ponto de vista de nossa pesquisa.

Assim, havia um direcionamento ético claro em nosso trabalho: o olhar da pesquisadora era para o processo e não para a meta, como havia se tornado para a coreógrafa em nós. Avaliando a trajetória do Projeto, vimos que as apresentações grupais tinham se tornado estratégias para potencializar o processo de gerar um corpo dançante, assim como de catalisar vivências coletivas. Dessa maneira, nos encontrávamos num momento de negociação do coletivo, em que esse corpo dançante o qual estávamos empreendendo exigia novos acordos para concluí-lo.

O dia em que colocamos a necessidade de aulas extras gerou realmente uma longa discussão, pois algumas das meninas estavam bastante inflexíveis sobre abrir mão de seus compromissos, e por conta disso, não encontrávamos um horário em comum. Havia prioridades de trabalho e familiares que impediam chegarmos a um acordo comum. Diante desse cenário tenso e de imobilidade de quem iria ceder para encontrarmos um horário comum, uma das meninas, a mais nova, decide postergar seu intercâmbio, abrindo mão de uma semana, para que também reagendássemos o término do Projeto.

Esse posicionamento de reduzir a temporada de algo tão importante gerou reflexões no grupo, a ponto de nele surgir uma generosidade, que poupou essa integrante de abrir mão dessa oportunidade única e de grande investimento pessoal e financeiro.

Assim, numa tarde de sábado, demos continuidade à coreografia. Surpreendentemente, nesse dia, o trabalho rendeu muito: conseguimos fazer muito mais do que imaginávamos e a realização daquela dança se tornava nitidamente uma vontade do grupo.

O trabalho de coordenar a dança e o tocar não foi tão complicado como elas imaginaram; a maioria dos passos e movimentos já fazia parte do repertório de todas, pois estavam presentes na dança anterior: a andada grega – que se faz em roda em que nos deslocamos circularmente cruzando e descruzando as pernas –, a andada frente e trás – em que uma perna pisa a frente e depois pisa atrás havendo transferência de peso –, movimentos de braços que foram muito trabalhados ao longo do ano e movimentos de camelo – uma ondulação que faz alongando a região do reto abdominal desencaixando o quadril e depois contraindo essa mesma musculatura encaixando o quadril.

Nessa dança também houve, em relação ao que havíamos estruturado, sugestões e adaptações. Uma bela sugestão, que criou um dinamismo na dança, foi a idéia de estarmos numa disposição em triângulo, de modo que o deslocamento entre as integrantes permutava a base deste. A integrante que sugeriu isso sempre nos trazia idéias bem interessantes, no que dizia respeito a desenhos que envolviam o grupo. Uma das maneiras de seu entusiasmo nos

acessar era antecipando desenvolvimento da coreografia, dando idéias que tivessem impacto e efeito dinâmico.

Uma das adaptações surgiu em virtude das meninas estarem com dificuldade em captarem o momento de parar de tocar os snujs. Isso estava acontecendo num trecho em que trabalhávamos a andada grega inicialmente com os corpos voltados para o centro da roda e depois voltados para fora da roda. Toda vez que chegávamos nesse trecho, passava pelo grupo uma sensação de labirinto, em que perdíamos o momento de parada do toque e de finalizar o passo. Dada essa sensação, decidimos fazer a andada grega por um tempo menor e propor o giro em torno de si mesmo fazendo a andada frente e trás, em que marcamos quatro pontos. Marcamos o centro, marcamos a lateral olhando para a colega, marcamos o ponto fora da roda, marcamos a outra lateral olhando para a outra colega e depois retomamos o centro. Esse passo organizou a todas, pois criou efeito do trecho musical ter se encurtado e todas se situarem sobre a parada dos toques.

Para pensarmos essa adaptação nos é bem-vindo o pensamento de Cunningham sob a ótica de Gil (2004, p.68) em que o ensaiar é uma experimentação em que nos atentamos a como a energia passa no encadeamento de movimentos que elencamos para fazer a sequência. Logo, “trata-se de fluxos de movimentos mais que de formas ou de figuras”. Percebemos que nessa adaptação específica não foi por uma questão de tornar mais simples uma sequência mais complexa, mas sim de um desnorreamento interno produzido pelo torvelinho em que a sequência de movimentos nos fazia entrar.

Dessa maneira o que foi se revelando em nosso trabalho, é que o gestar de um corpo dançante também se fazia em nós como coreógrafas, um jeito de fazer ia se desenhando em nós. Assim, tomávamos os ensaios como experimentais, pois determinados equívocos que insistiam não eram tomados como inabilidades, mas como uma dissonância a ser revista por nós.

3.3) A apresentação da Dança com Snujs

No dia do evento de finalização o qual demos o nome de Sarau Metamorfosis II, tivemos dois palcos para as apresentações. Dessa maneira, apresentamos a coreografia duas vezes, e em seguida. A primeira apresentação que fizemos com os snujs nos deu uma sensação muito agradável de termos tocado em sintonia e termos desenvolvido de modo harmônico. Isso gerou tal entusiasmo e sensação de realização que na segunda apresentação, tivemos 'um branco' durante a dança e realizamos um passo equivocado.

Esse 'branco' por parte de nós, coreógrafas e professoras, se tornou um acontecimento profícuo, pois revelou o modo como viemos trabalhando. Surpreendentemente a sensação que ficou foi: equivocar-se faz parte da dança e produz um corpo dançante; obviamente, sempre iremos trabalhar com o intuito de que tudo saia dentro do *script*, entretanto, o que foge pode ter a potência de ensejar ricos aprendizados e mudanças em nossa postura e modos de sentir.

Todas perceberam meu equivoco e algumas delas ficaram na dúvida sobre o que estavam fazendo, mas seguiram o que realizavam. A nossa dupla modificou o que fazia para nos acompanhar e, daquele instante em diante, surgiu um divertir-se em dançar que não havia surgido ainda. Dançamos com sorrisos nos lábios e pessoas da plateia com as quais conversamos não perceberam nada, apenas nossa alegria havia se revelado a elas.

Interessante notar que quando decidimos trabalhar com os snujs pensamos na descontração a qual ele poderia nos trazer, e no desenvolvimento do nosso trabalho ele trouxe uma concentração tal que as meninas ficavam muito sérias. Houve um ensaio que intervimos na expressão facial delas, pois elas estavam com um rosto muito fechado, parecia até que estavam dançando num cerimonial fúnebre.



Fig. 12 – Dança com Snujs (Sarau Metamorfosis II)

Como podemos ver na foto acima, outro elemento que vale ressaltar nesse trabalho foi o despudor em relação à exposição do corpo. O figurino foi pensado em conjunto. Apresentamos alguns modelos e decidimos juntas por um top cujo modelo tivesse o formato de um sutiã e uma saia bem rodada com tiras de tecido para dar mais volume.

Foi muito comovente ver a integrante mais velha do grupo dançar exatamente com esse figurino o seu primeiro solo coreográfico, havia nessa decisão muitas modificações de visão de mundo e modos de sentir que lhe enveredavam a um novo rumo, em que as sensações e experiências antigas aprisionantes tinham sido dissolvidas com as danças coletivas.

Quando eu era criança eu tinha vergonha de dançar quadrilha, quando eu fui para a Escola Técnica (...) eu fugi da competição na natação, a idéia de eu fracassar (...) me deixava aterrorizada, isso sempre me imobilizou. Foi a primeira vez que eu me apresentei em público (...) eu adoro dançar, danço forró, gosto de dançar, (...) mas uma apresentação das pessoas estarem te olhando, você ser o centro das atenções (...) isso foi um paradigma de uma vida inteira. Eu me surpreendi comigo mesma por eu ter enfrentado isso. Na verdade isso aconteceu através de você e do grupo, digo isso porque, eu não senti hora nenhuma em você de que estivéssemos perfeitas juntas, mas que a gente fizesse com o coração, com o sentimento (...) a gente errava e

não tinha aquela cobrança de que não está bacana, mas vamos fazer de novo, vai dar certo, assim você construiu essa segurança. (depoimento de uma das participantes do Projeto).

Interessante notar no depoimento dela, que quando ela fala que em nenhum momento ouviu-se falar em perfeição, de fato, sempre trouxemos a idéia de sintonia e harmonia em relação à musicalidade e em relação ao diálogo entre elas na coreografia; tanto que, o equívoco que cometemos, possibilitou outras potências a serem exploradas, ao invés de um efeito dominó em que uma erra e as demais se perdem. Assim, tivemos o diálogo risonho de olhares e o companheirismo da dupla.

3.4) O processo de produção de Solos Coreográficos

Passados dois meses de nosso retorno, falamos com as meninas que iríamos dispor uma *playlist* com músicas para elas ouvirem e verem se alguma delas lhes inspiraria para produção de um solo coreográfico. Dissemos que esse processo seria individual, marcaríamos antes ou depois da aula uma sessão de direção artística, em que elas trariam a produção delas e nós ajudaríamos a fazer os ajustes necessários para uma dança solo. O número de encontros dependeria do processo de cada uma, embora tivéssemos precisamente três meses para finalizar o Projeto. Acrescentamos que dispor-se a essa experiência não seria obrigatória à apresentação, caso elas não se sentissem à vontade para tal. A idéia era oportunizar essa experimentação produzir a própria dança.

Depois de duas semanas que falamos a respeito dos solos coreográficos, uma das participantes anunciou no grupo sua vontade em dar de presente ao seu marido uma dança, ao invés de comprar algo, em comemoração aos vinte anos de casados. Naquela ocasião em que anuncia sem saber o que poderia dançar, surgi-nos a idéia de ser uma dança com taças, visto ser uma dança realizada em circunstâncias como essa de comemoração. Além disso, as taças produziriam uma atmosfera misteriosa e envolvente com o ambiente à luz de velas. Seria muito bem-vindo ao romantismo e sensualidade de uma dança privada. Nesse mesmo dia, outra participante nos procura no fim da aula e diz que está trabalhando uma música e gostaria de receber orientações. Dado que

ela já havia produzido algo, combinamos que ela nos apresentasse na próxima aula.

Iniciado o processo de direção de algumas das meninas, curiosidades e comentários começaram a surgir nas aulas a respeito desse processo, e isso encorajou outras meninas. Naquele momento do Projeto, o grupo era composto por cinco meninas e apenas a mais jovem não se interessou em vivenciar esse processo.

Adiantamos que as quatro participantes que decidiram produzir um solo coreográfico apresentaram sua produção no Sarau Metamorfosis II. A princípio nenhuma delas se via apresentando uma dança sozinha, mas conforme as produções foram ganhando forma, elas foram sentindo o sabor da dança no corpo e foram se organizando para se apresentarem.

Considerando nosso propósito em acompanhar as metamorfoses que o processo de gestar um corpo dançante produz em quem se dispõe a experimentá-lo, narraremos quatro processos em que se revelaram outros modos de sentir e fazer, à medida que, a dança ia se gestando.

3.4.1) Solo 1: quando a conexão produz uma sensibilidade

Primeiro dia de direção artística, nossa aluna nos conta que não deu tempo de ouvir as músicas que havíamos enviado. Para ela, em especial, havíamos enviado três músicas que nos pareceram interessantes para o contexto de uma dança com taças. Dada a situação de que não podíamos adiar esse primeiro encontro, decidimos ouvir juntas as músicas para que ela realizasse sua escolha. Ela optou rapidamente por *Nighttime* do libanês Omar Faruk.

Nighttime era uma música de seis minutos e sete segundos cujo ritmo não havíamos conhecido em aula. Era um ritmo de oito tempos – com uma batida forte no primeiro tempo e duas batidas fortes na segunda metade do ciclo – que proporcionava às partes mais dinâmicas da música uma expansividade suave ao som da orquestra. Esse ritmo é bastante utilizado em *taksim*, improvisado de um instrumento com ou sem base rítmica.

Os instrumentos que se apresentavam na orquestra e em jogos de pergunta e resposta eram a flauta *nay*, alaúde e o *qanun*. Havia dois *taksim* realizados pela flauta *nay* e pelo *qanun*.



Fig. 13 – Omar Faruk com a flauta *Nay*

Em nossos três primeiros encontros de direção artística ficou a sensação de que o *taksim* realizado pelo *qanun* seria impossível de ser dançado. O som familiar aos nossos ouvidos a que tendemos associar a sonoridade desse instrumento é a harpa, a qual não nos soa dançante. Logo, pairava a idéia de editar a música e excluir esse trecho que tinha duração de dois minutos. Essa idéia perdurou enquanto não se estabelecia uma intimidade com a música. Nossa aluna postergava o exercício de simplesmente ouvir a música, e o estranhamento com o *qanun* denunciava exatamente o quanto não se havia familiarizado com aquela composição.

Concomitantemente a esse estranhamento, nas partes dançantes se fazia insistir um corpo ansioso por realizar movimentos que surgiam aleatoriamente, dissonantes da música. A capacidade de improvisar era interessante, sob o

ponto de vista de que havia um repertório constituído; entretanto, havia uma presença esvaziada enquanto se dançava, pois a respiração era curta, o olhar disperso e os movimentos apressados. O corpo imerso em um cotidiano de trabalho abarrotado por demandas e de longos deslocamentos de carro para chegar às aulas emergia no processo de gestar um corpo dançante, apresentando-se de modo agitado e afobado. Os gestos e movimentos eram esboços de técnicas da dança realizados às pressas.

No primeiro encontro, depois de acompanhá-la na escolha da música, deixamo-la sozinha ouvindo algumas vezes a música para que ela produzisse algum material. Dada a dissonância entre dança e música, solicitamos que ela nos indicasse o início do ciclo do ritmo e quais as batidas fortes presentes nele. Percebido o ritmo, pedimos para que ela se movesse de acordo com ele. Depois, ela focou sua atenção apenas à melodia procurando marcar o início e o fim de cada frase melódica e quais instrumentos estavam presentes. Nesse exercício pedimos que ela cantarolasse para registrar suas nuances. Em seguida, pedimos que ela imaginasse e sentisse que tipo de ambientação sugeria o primeiro conjunto de frases melódicas que delimitava a introdução da música.

Ao longo desse processo de conhecer a música e distinguir suas partes, fomos percebendo que ela não havia escutado a música, não havia sequer se colocado alguma pergunta; ela simplesmente havia se deixado levar por uma massa sonora que soava agradável aos ouvidos, a qual lhe sugeria certas memórias de movimentos, segundo critérios indeterminados. Após esses exercícios de audição, em que ela foi se deparando com suas maneiras de sentir e fazer, surge-lhe a percepção de que nas coreografias de grupo ela não havia ouvido a música: simplesmente seguiu a sequência dos movimentos memorizados, o que já lhe era o bastante. Assim, o que lhe marcava na construção de seu solo coreográfico era o ouvir a música.

Compreendida a estrutura da música, repetiu algumas vezes a parte inicial da música para sentir como entraria em cena, em qual frase melódica e com que passos. Conforme foi repetindo, o corpo foi se impregnando da musicalidade, os movimentos foram deixando de ser apressados, ou seja, o ritmo do corpo foi sendo alterado ao entrar em consonância à música. Acompanhar o processo de gestar um corpo dançante é acompanhar a transformação do ritmo fisiológico e

de coordenação motora, assim como a constituição de uma relação entre o som e o silêncio através da música.

Segundo Dib (2010) o ritmo está presente na nossa respiração, nas batidas de nosso coração, nas atividades de nosso cotidiano, em que se intercambiam som e silêncio, atividade e sua suspensão. A revolução estética empreendida pela lógica moderna no mundo ocidental, como já discutimos propiciou que “o cosmo cedesse lugar à paisagem” (TUAN, 2012); ademais, corroborou para uma negatização da experiência do silêncio, a qual ganhou a conotação de ausência (DIB, 2010). A vivência urbana de sons contínuos com poucas variações nos desconecta do cosmo cuja circularidade é inerente a sazonalidade dos sons.

A música *Nighttime* nos proporcionava três ambientes sonoros percorridos pelo mesmo ritmo, o qual lembra o caminhar de um camelo: iniciava com a orquestra em que seus instrumentos seguiam a mesma linha melódica, depois vinham respectivamente o *taksim* de flauta *nay* e de *qanun* e finalizava com a orquestra realizando as mesmas frases melódicas do início da obra. Dessa maneira tínhamos uma proposição de imersão no momento presente por meios sonoros desconhecidos à nossa cultura, tanto no que se refere ao ritmo quanto ao *taksim* do *qanun*; isso impunha que se inaugurasse um novo modo de relação para que a dançarina possa emergir. Os movimentos que se apresentavam apressados eram signo de um contraste entre o ritmo de seu cotidiano imerso na urbanidade e aquele apresentado na música, cujo andamento durante os *taksim* requisitava movimentos lentos.

Dessa forma, em nosso primeiro encontro, trabalhamos o primeiro minuto da música compreendendo que dançar uma música requer de nós uma intimidade, a qual se dá quando adentramos ao seu regime de espaço-tempo, de modo que sons inaudíveis tornam-se audíveis. Para isso, precisamos de alguns critérios para compreendê-la, de modo que saibamos quais são as suas riquezas que conduzirão nossa dança. Essa compreensão permite que organizemos nosso repertório de movimentos aproveitando o máximo de sua potência ao explorar ângulos de visão do público, regiões do palco (fundo, laterais, frente e centro), planos do espaço cênico (alto, médio e baixo) e desenhos dos deslocamentos (linhas frente e trás, lateralização, círculos e oitos)

de acordo com as sensações e intenções que queremos valorizar consonantes à composição musical.

Ao longo desses três encontros, fomos explorando o espaço cênico, trabalhando a qualidade da execução dos movimentos de modo que estes fossem realizados consoantes à música, de maneira tranquila e com gosto.

Conforme ela foi ganhando confiança em sua composição, sugerimos trabalhar o *taksim* realizado pelo *qanun* e ver que tipo de movimento poderia surgir dessa relação. Dissemos que as dedilhadas não tinham que ser interpretadas com tremidos de quadril, era preciso ir além da imediaticidade do soar das notas. Repetimos algumas vezes esse trecho e conduzimo-la a ouvir o que fosse mais sutil, ouvir que história aquele instrumento contava, para que direções do cosmo ele convidava às chamadas do fogo, por quais regiões do corpo aquele som passeava, que tipo de mulher nascia naquela atmosfera proposta.

Curiosamente, esse trecho foi o mais interessante no que se refere a nossa capacidade de nos abirmos à experimentação e de criarmos juntas (professora e aluna) em consonância à música. Aprendíamos, naquela direção artística, a sermos contadora de histórias a partir do material que nos era apresentado, permitindo devolver à nossa aluna impressões sensoriais importantes de sua dança. Essas impressões contribuíam para o estudo de gestos, olhares e movimentos surgidos, por vezes, despropositadamente em um improviso. Com o estudo, agregávamos valor ao que aparecia, e nossa aluna poderia repetir o trecho da dança imprimindo uma intencionalidade àquele momento o qual havia se dado despercebidamente a ela, embora tivesse sido relevante a nós.

O *taksim* de *qanun* havia sido a passagem de um corpo atravancado pelos ditames de automatismos e julgamentos para um corpo que se constituía na relação com a música, em que a evolução de seus gestos e movimentos seguia naturalmente a música como se esta partisse de seu corpo. Não havia nada de extraordinário no que dizia respeito ao que realizava, entretanto, havia uma combinação inusitada de gestos, movimentos e posturas, a qual nos transmitia vivacidade, harmonia e uma qualidade de energia que nos fazia brindar o momento presente. Nascia ali um ser de sensação.

A dança não só põe o corpo em movimento agenciando seus membros (que normalmente se articulam segundo funções), mas encadeia esse

movimento sobre o puro movimento vital que se açoita no corpo. Desenterra-o, fá-lo jorrar e desperta outras potências de movimento. Agencia o movimento “trivial” com esse movimento vital, descobrindo novas possibilidades de agenciamentos de gestos corporais. (GIL, 2004, p.58-59).

Nesse quarto e último encontro decidimos que a música não seria editada, pois ela oportunizava a saída de um momento de introspecção e sensações etéreas, em que o foco se encontrava na região do tronco e dos braços, para um momento de entrega às forças da terra, onde a aceleração das notas do *qanun* sugeria uma soltura de pescoço e pernas ajoelhadas e abertas, numa entrega ao chão, ligando-o ao céu, num movimento de taças circulares que se elevavam.

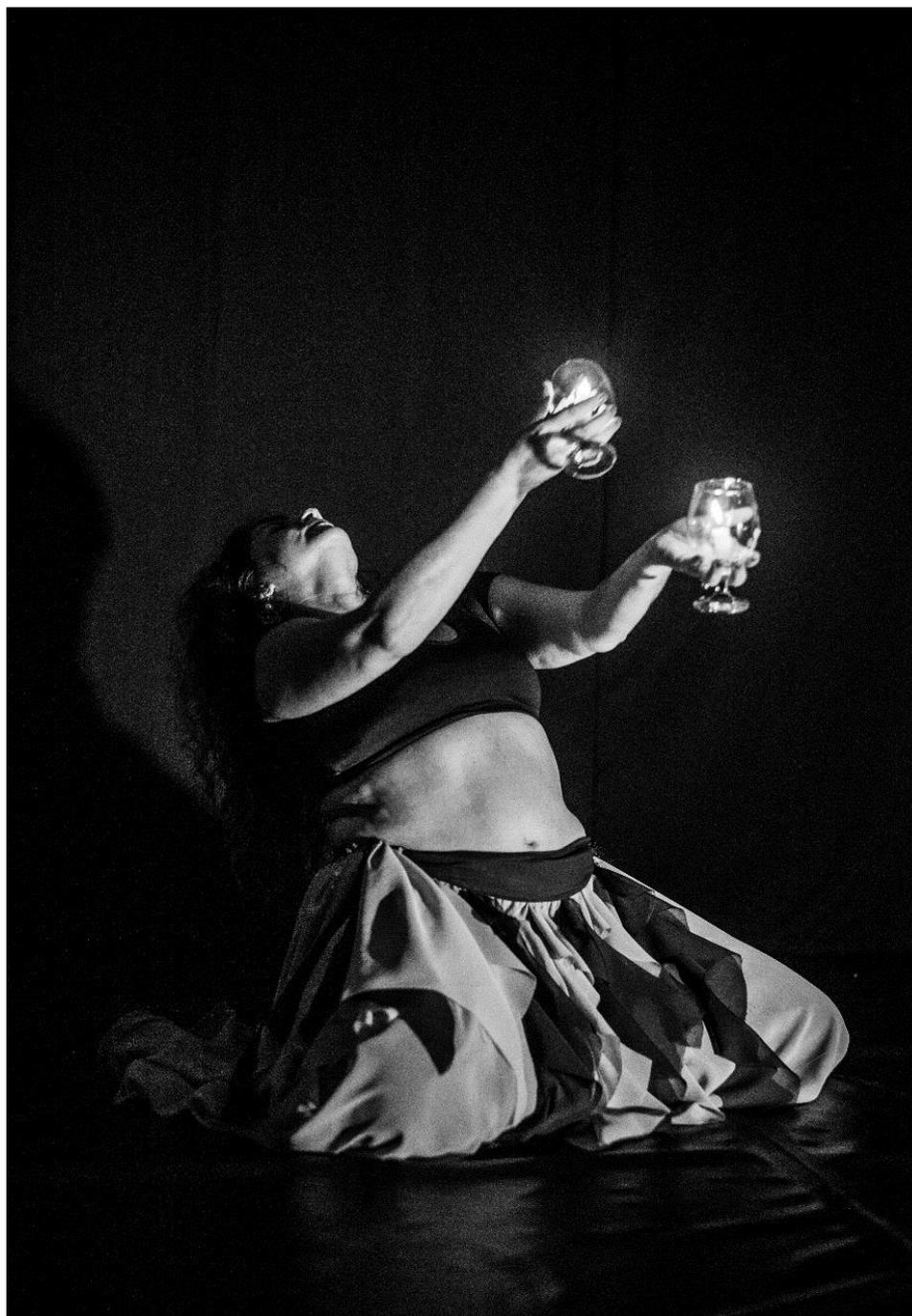


Fig. 14 – Solo coreográfico – um ser de sensação

A partir desse movimento de uma reverência calorosa, o corpo saía calmamente do plano baixo para o plano alto, o olhar nessa passagem se voltava para a plateia. Já de pé, ela levava as luzes das velas aos quadris, que eram conduzidos pela música em fortes tremidos. Desses tremidos surgiam alguns movimentos singulares e consoantes à musicalidade. Ao fim dessa direção, ela

estava vibrante com sua dança e confiante em apresentá-la ao seu marido no dia do aniversário deles.

Essa experiência de comemoração não encerraria a trajetória desse corpo dançante, que tinha se encorajado a elaborar uma produção coreográfica. Assim, a comemoração da relação conjugal que havia lhe motivado a produzir uma dança se tornava um trampolim para apresentar-se publicamente no Sarau Metamorfosis II. A vontade de dançar ganhava o lugar de ser um presente para si e para pessoas que se encontravam na plateia, assim como para as integrantes do grupo.

Se não tivesse você no grupo, não seria esse grupo que se apresentou, acho que você não tem idéia o que você representou pra muita gente que estava aqui. A minha irmã tem quarenta e poucos anos e ela vendo você significou muito pra ela.

(Depoimento de uma participante do Projeto para esta aluna)

O que nos dá nota dos efeitos dessa dança em nossa aluna, foi que, ao fim de sua apresentação, ela se sentou na plateia para assistir as duas últimas danças da noite. Ao fim do Sarau, vimo-la andando pelo espaço de apresentação com o ventre exposto, pois ainda estava com o figurino. Foi uma grande surpresa para nós e para uma das integrantes do grupo, pois havia nessa atitude um desprendimento revolucionário em relação ao seu corpo. Ela havia experimentado tal potência a partir do corpo que possuía: ter sua barriga exposta não era mais um problema como já havia sido no início do Projeto.

Naquela noite, não dissemos nada a respeito, mas em nosso último encontro, reiteramos que não devíamos ficar com o figurino depois da apresentação, era preciso ter um véu ou uma galabia (vestimenta apropriada para situações de apresentação) para se cobrir. Apontamos que nosso silenciamento naquela noite refletia o simbolismo daquela atitude, que nos apresentava a fragilidade dos padrões de beleza frente à arte. Tínhamos acompanhado as hesitações dela em relação a apresentação grupal por conta disso e, não obstante, esse corpo o mais gordinho e o mais velho do grupo paria um ser de sensação através de sua dança, lhe liberando dos afetos e sentimentos regidos pelos valores dominantes.

Se a arte conserva, não é à maneira da indústria, que acrescenta uma substância para fazer durar a coisa. A coisa tornou-se, desde o início,

independente de seu “modelo”, mas ela é independente também de outros personagens eventuais (...). O que se conserva (...) é um bloco de sensações. (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 213).

Posto isso, vemos que a experimentação do gestar um corpo dançante, a medida que, fez aflorar novas linhas de movimento, posturas, gestos e gostos revelou à aprendiz uma potência estética inerente a todo corpo que se dispõe a se experimentar; esta, em contrapartida, imprimiu modificações nas maneiras habituais de sentir e pensar a si mesma. É assim que, como dissemos já anteriormente juntamente com Rancière, toda política subjaz uma estética, pois maneiras de sentir e pensar são modificadas na emergência de forças inviabilizadas de se exercerem sob a égide de uma política homogeneizante. O processo de gestar um corpo dançante vivenciado por nossa aluna é ilustrativo nesse sentido, pois vimos um novo campo de valores surgir ao longo do Projeto, como a aceitação de seu corpo – ao dançar com um figurino em que expunha a barriga –, o apresentar-se num contexto extraconjugal, expondo-se a outros olhares e a produção de um sentido dançante na relação com um instrumento que não faz parte de nossa cultura.

3.4.2) Solo 2: quando a dança convoca um despudor

Chamemos de Flora a dançarina que emergiu no primeiro encontro de direção artística. Ela trouxe com delicadeza e suavidade grande parte do repertório de movimentos da dança oriental que havíamos transmitido: muitas ondulações pélvicas, movimentos em forma de oito e de redondo com o quadril e tronco. Como na Dança Baladi, dança raiz da Dança do Ventre não havia deslocamentos e nem movimentos elaborados com os braços, e sim uma fina leitura musical em que as sinuosidades e movimentos arredondados com a pelve eram ornamentados por batidas de quadril e por elevações dos calcanhares. Essa fineza mostrou-se no encadeamento fluido dos passos e na evolução da dança, que nos fazia sentir a passagem de um grau de potência de afetar a outro mais elevado, fazendo-nos ver a força do desabrochar de uma flor.

Flora dançou com os olhos fechados, trouxe consigo uma canga de praia colorida para marcar sua cintura, seu corpo longilíneo serpenteava os volteios

da música, cujo andamento quando se tornou acelerado destacando a base percussiva, sua dança se liberou das sinuosidades; nesse novo ambiente musical ela adentrou um humor brejeiro abrindo os olhos e realizando movimentos cadenciados de quadril e pequenos deslocamentos.

A música escolhida por Flora era orientalista, de uma famosa musicista canadense, Loreena McKennitt; nós já a havíamos utilizado em aula para exercitarmos movimentos de oito no plano horizontal e vertical. Curiosamente, ainda que a música fosse ocidental com um leve tempero oriental, sua abordagem foi bastante oriental, com uma sensualidade delicada e uma forte conexão com a música. O uso das técnicas aprendidas comparecia de modo incorporado ao corpo e imbuído de muito sentimento. Dança e música se faziam como um corpo só e nos deu a ver essa individuação poética do tipo *hecceidade*: o desabrochar de uma flor.

Flora foi uma *hecceidade* que num estalar de dedos fez partir o cansaço que havia nos tomado e os pudores daquela moça constrangida em ser vista e muito reticente em apresentar sua coreografia. Flora foi a chegada da primavera naquela moça que nos apresentava um inverno rigoroso e se colocava reticente em despir suas vestes de muitas camadas, zíperes e botões. Na longa conversa que tivemos, soubemos de seus desconfortos com situações em que suas habilidades eram expostas; para ela quando sua potência se revelava e era elogiada sentia-se constrangida por se destacar.

Posto isso, talvez na tentativa de livrar-se desse tipo de situação, nutria uma postura de acuamento, a qual ela havia constatado após assistir alguns dos vídeos que fizemos das aulas e compartilhamos no último dia de aula do primeiro semestre do Projeto.

Eu me percebo sempre muito frágil, eu me coloco frágil em alguns lugares, eu deixo isso acontecer assim... a minha voz me assustou muito, me assustou muito, eu não entendia o que eu falava, percebia essa fragilidade gritando na voz, só que era uma voz abafada, muito estranho, uma voz infantil também e, ao mesmo tempo, como que a dança, assim... estar aqui foi me fortalecendo em algumas coisas do corpo (...) botar mais fé em mim (...) já conversei com algumas pessoas que me viram e experienciaram isso no dia do Sarau. Eu me percebo como que eu me faço frágil e me pergunto porque a gente faz essas maldades com a gente.

(Depoimento da participante do Projeto ao ver as filmagens das aulas)

Esse modo de funcionar se apresentava nesse dia desviando-nos de nosso propósito com aquele encontro de direção artística. Atentas a esse desvio e, ao mesmo tempo, sensíveis ao modo arredo pelo qual as questões eram postas, a conversa se delongou de tal maneira que ela sugeriu apresentar-se outro dia. Diante dessa proposição, lembramos que não estávamos ali para sermos estritamente terapeutas, e sim comprometidas com o exercício de um corpo artístico que ainda não havia aparecido. Tomadas por esse ímpeto, dissemos que seria importante a apresentação de sua produção, não apenas por uma questão de agenda, mas também como um exercício de fazer preponderar a potência de agir sobre aqueles anseios que lhe faziam esconder-se.

Diante nossa proposição, não houve titubeação, inclusive ela se lembra da canga que havia trazido para marcar seu quadril. Sentimos naquele exato instante a importância de nossa firmeza em não deixar morrer o propósito daquele encontro, pois ela havia se preparado também para ele. Assim, com aquela atitude aliávamos ao que naquele corpo havia de abertura às forças do mundo, por outro lado, a conversa imprimia uma sobriedade em nossa maneira de acompanhá-la e expor nossas impressões.

Com a dança vimos revelar uma intimidade com a música, a qual não dizia respeito àquela moça que havia conversado conosco, mas a produção de uma relação de movimentação em que corpo e espaço intercambiavam uma mesma atmosfera, nos levando a experimentar uma temporalidade em que a metamorfose nos era revelada em seu próprio processo de ligação entre o que já não era mais e o que ainda seria. Essa intimidade impessoal que nos dava a visão do desabrochar de uma flor era a própria *hecceidade*.

Estar na hora do mundo. Eis a ligação entre imperceptível, indiscernível, impessoal, as três virtudes. Reduzir-se a uma linha abstrata, um traço, para encontrar sua zona de indiscernibilidade com outros traços e entrar, assim, na hecceidade como na impersonalidade do criador. Então se é como capim: se fez do mundo, de todo mundo, um devir, porque se fez um mundo necessariamente comunicante, porque se suprimiu de si tudo o que impedia de deslizar entre as coisas, de irromper no meio das coisas. (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p.74).

Segundo Guattari e Deleuze (1997) somos hecceidades, pois podemos entrar em individuações que independem da nossa forma e não correspondem ao nosso sujeito. O desabrochar de uma flor foi um conjunto de movimentos que

se fez numa tal relação de movimento, velocidade e lentidão em que nos fez ver a força do vergar-se das pétalas para fora, cujo grau de envergadura, a cada avanço produzia uma presença mais vistosa.



Fig. 15 – Solo coreográfico de Flora

Nesse dia, ela se apresentou apenas uma vez e sugerimos poucos ajustes, que diziam respeito ao uso do espaço e ao olhar. No que se referia ao espaço ela havia dito que tinha coreografado a música num espaço pequeno, que não lhe requisitava deslocamentos; e sobre os olhos fechados, havia sido um modo de se concentrar. Os olhos fechados também lhe protegiam de ver como ela nos afetava.

Nosso segundo encontro levou um mês para acontecer, e se deu sem solenidades; no entanto, ainda que houvesse o mesmo repertório de movimentos, não vimos o desabrochar de uma flor, afinal uma *hecceidade* não é determinada pela forma. Ao fim daquele encontro, ficamos bastante agoniadas por encontrarmos um corpo em que a dissociação entre tronco e quadril pouco se fazia presente, os braços retomavam sempre voltavam a ficar recolhidos e a conexão com a música não nos fazia sentir a força de um *afeto* não humano. A cada repetição, surgia uma dança com variações novas, apresentando as mesmas as questões e, dessa maneira, dança e música se faziam distintas.

O CsO grita: fizeram-me um organismo! Dobraram-me indevidamente! Roubaram meu corpo! O juízo de Deus arranca-o de sua imanência, e lhe constrói um organismo, uma significação, um sujeito. É ele o estratificado. Assim, ele oscila entre dois pólos: de um lado, as superfícies de estratificação sobre os quais ele é rebaixado e submetido ao juízo, e, por outro lado, o plano de consistência no qual ele se desenrola e se abre à experimentação. ((DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 21).

Nesse dia, ela dançou com os olhos abertos e decidiu colocar apenas a saia do figurino com o qual dançaria no Sarau. O figurino havia sido uma sugestão de uma colega do grupo, o qual lhe serviu perfeitamente bem. Assim, se por um lado havia uma reserva que se revelava na relação com o abrir-se ao corpo dançante, por outro, havia uma tentativa de assumir-se como dançarina ao nos encarar enquanto dançava.

Do segundo para o terceiro encontro, tivemos um mau acaso, ela e sua irmã foram assaltadas no ponto de ônibus após nossa aula. Infelizmente, além de levarem os celulares, a confiança em deslocarem-se sozinhas à noite também havia sido levada. Elas iriam deixar o projeto faltando um mês para o seu

término, pois estavam acuadas diante da proibição da família sobre elas voltarem de transporte público.

Quando recebemos essa mensagem, compreendemos que a questão não poderia ser tratada dessa maneira, restrita ao âmbito familiar. Dissemos para elas compartilharem no nosso grupo do facebook e ver se alguém poderia dar carona para elas, caso elas se sentissem desprotegidas e sem força para encarar aquela situação de vulnerabilidade. As meninas que vinham de carro se dispuseram a levá-las para casa. Essa disponibilidade do grupo as fez continuarem engajadas e propiciou que a família também se dispusesse a buscá-las.

Viabilizada a continuidade delas no Projeto, o terceiro e último encontro pôde acontecer e, curiosamente, aquela moça acuada do primeiro encontro desapareceu. A que encontramos nesse dia foi uma moça que fez questão da sua irmã estar presente em sua direção artística, colocou o figurino completo e dançou trazendo um pouco do perfume do desabrochar de uma flor. Dessa vez, não era a sua dança que nos impactava, até porque não vimos a Flora, entretanto vimos surgir uma moça generosa que vestia o figurino que a colega do grupo havia lhe emprestado e compartilhava não apenas conosco, mas com a irmã, sua produção dançante em estágio de feitura. Nessa generosidade outros valores de vida passavam a sustentar o processo de constituição daquele corpo dançante.

Essa generosidade, em se permitir ser acompanhada e acolher com contento as oportunidades para composição de sua dançarina, expressava uma transformação de natureza política e estética. Se num primeiro momento encontrávamos uma moça que tinha como critério evitar situações em que sua diferença fosse notada por aquilo que lhe engrandecia; os acasos da vida haviam lhe imposto lidar com uma circunstância de opressão em que sua diferença se fazia ser escancarada pela vulnerabilidade. Essa luta entre expor-se e se esconder se sustentava em função de haver uma implicação com o processo de constituir um corpo dançante. Essa implicação propiciava o combate de um corpo sedentário que reage defensivamente diante daquilo que quer tirar-lhe do prumo e um corpo artístico, em que seu desenrolar-se requer um olhar generoso para com seus próprios processos, deixando-os rasurar o comedimento e o bom-

senso que nos enraízam num sujeito e numa significação à revelia das forças vitais.

Dessa maneira, o corpo inventivo prevalecia sobre o corpo sedentário nas ações e decisões de pedir carona no grupo para continuar vindo às aulas, compartilhar o processo de gestação da dança com a irmã que havia decidido não realizar um solo coreográfico, dançar com o lindo figurino que a colega havia lhe emprestado e doar-se em seu fazer sem censura. Esse conjunto de ações refletia um posicionamento político afirmativo do processo inventivo, ao mesmo tempo, que faziam compor uma potência estética que vimos se apresentar pela passagem de Flora. Assim, víamos seus braços transmitindo a suavidade da música num espaço que respirávamos com liberdade, um olhar que acolhia a reciprocidade com o público e um corpo revelando a intimidade com a música de maneira a nos envolver na poesia do movimento.

3.4.3) Solo 3: quando a dança é imbuída de um humor

Chamemos de Girassol essa dançarina que arrancou aplausos fervorosos da plateia. Ela dançou a música *El Alem Alah* do cantor egípcio Amr Diab que foi um dos temas internacionais da telenovela brasileira 'O Clone' que fez muito sucesso nos anos de 2001 e 2002 abordando a dança do ventre. No Sarau Metamorfosis II essa foi a única música familiar ao público leigo presente.

Girassol era nossa única aluna que já tinha feitos aulas de dança do ventre antes do Projeto e antes de propormos a possibilidade das alunas produzirem um solo, o Sarau Metamorfosis I a fez vislumbrar realizar essa vontade.

Te vendo dançar, eu sempre tive o sonho assim antes de entrar na dança do ventre, que eu sempre achei muito bonito por conta da vestimenta, eu acho o clima da dança do ventre muito único e eu tenho o sonho de dançar sozinha, uma vez, me apresentar (...) nunca que uma professora me deu autonomia, me produziu uma sensação de segurança, não pra eu ser uma dançarina, nada disso, mas para eu me apresentar sabe, acho que isso passa por uma questão de tudo que a gente vem discutindo aqui, de corpo, de autonomia, de segurança... e aí o dia que a gente se apresentou em grupo e que a gente viu você se apresentar, a sua leveza, a sua delicadeza, eu senti assim que vai ser possível, não sei se eu vou me apresentar sozinha, mas conseguir enxergar e ouvir uma música e saber o que fazer. Porque isso era quase impossível achar alguma coisa que produzisse essa segurança.

(Depoimento de Girassol no encerramento do primeiro semestre do Projeto)

Assim, a produção de seu solo apresentava a presença de uma história vivenciada com a Dança do Ventre antes de sua entrada no Projeto, tanto no que dizia respeito a ter um gosto constituído – pois ela quis dançar uma música fora do repertório de músicas que havia disponibilizado para escolha – quanto pelo repertório de movimentos que ela apresentou em nosso primeiro encontro de direção artística.

Girassol nos apresentou uma coreografia muito bem pensada, com grande variedade de passos e gestos executados e muitos movimentos impactantes, de modo que não dava tempo para respirar enquanto ela dançava, nem nós que assistíamos e nem ela que dançava. Sua dança nos apresentava a preocupação em não repetir passo, como se isso fosse ruim. Ela também nos fazia crer que o atrativo de sua dança se encontrava no tipo gesto executado: enérgico, altivo e rápido; entretanto, parte destes gestos, executados dessa maneira – muito comuns na dança do ventre – soavam estereotipados por não expressar a força que lhes correspondia.

Dessa maneira, nossa intervenção foi no sentido de que ela valorizasse cada passo e gesto respirando e curtindo o que realizava, para isso seria interessante realizar menos variações de movimentos. A variação criava uma afobação e demandava um condicionamento aeróbico o qual seu corpo não acompanhava. Dos gestos estereotipados, alguns puderam se tornar genuínos e outros requisitavam uns tónus muscular que não lhe era possível. Além disso, era importante estar atenta ao humor que a música lhe requisitava.

Repetindo a coreografia, ela pôde perceber momentos mais enérgicos e momentos mais suaves. Ao fim da dança, ela estava menos ofegante e seus olhos ao longo da dança se colocavam a se comunicar com o público ao invés de expressar sua preocupação com o que vinha em seguida.



Fig. 16 – Solo coreográfico de Girassol

Com a vivência dessa construção coreográfica, Girassol pôde sentir a segurança que até então não havia sentido.

A dança do ventre está ganhando um lugar assim de pessoa na minha vida, de uma afirmação outra que não de sensualidade nada disso, eu tô me sentindo tão mais segura por conta da dança do ventre que eu coloquei duas fotos minhas no facebook.

(Depoimento de Girassol no último dia do Projeto)

Essa segurança que tinha como efeito postar suas fotos de dançarina no facebook pôde se empreender de outras maneiras. Posteriormente, ela nos contatou compartilhando duas oportunidades que lhe surgiram para dançar, um deles era o aniversário de uma amiga e outro era num evento acadêmico ligada à Educação Física. Obviamente Girassol se lançou nesses novos desafios e o seu sonho de dançar sozinha alçava vôos inimagináveis há sete meses atrás.

Com essa experiência pudemos presenciar a potência política de afirmação da vida através de uma maneira de ensinar que busca desenvolver autonomia na aprendiz. Assim, vimos em Girassol se gestar não apenas um solo coreográfico, mas também uma confiança em se expor em outras situações e

levar para outras pessoas o sabor de sua alegria em dançar uma dança que tanto lhe aprazia. Do ponto de vista estético, o trabalho focado em transmitir o humor da música foi uma importante intervenção na maneira dela fazer uso de seus recursos técnicos e expressivos. Ao invés de demonstrar que tinha repertório, ela teve que reconhecer quais passos melhor cabiam ao seu corpo, ouvir novamente a música esmiuçando suas variações de humor e transmitir através da dança o que lhe despertava aquela música. Tudo isso lhe exigia uma autonomia que dizia respeito a ouvir o que melhor convinha ao seu corpo – abrindo mão de alguns passos que era interessante no corpo de outra pessoa – e compreender qual o seu propósito ao escolher aquela música.

3.4.4) Solo 4: quando a dança produz paixão

Esse processo de gestar um solo coreográfico nasceu das histórias que fomos criando juntas - uma das alunas e nós - a partir do que a música nos sugeria através da melodia e ritmo. A música por si só não imprimia nesta aluna uma força dançante, ainda que esta tivesse sido do seu agrado. Conforme fomos sugerindo possíveis ambientações para que ela percebesse como a música lhe tocava, foi se constituindo a imagem de uma feiticeira que nascia na beira de um lago e desenrolava seu corpo em direção às alturas. Com essa ideia, movimentos de mãos, de tronco e olhar foram surgindo e sendo lapidados a cada repetição, com o intuito de memorizar a sequência e adequá-la às sutis variações do *taksim* de flauta *nay*, que fazia parte da introdução da música.

A música iniciava com um ritmo que não tínhamos trabalhado em aula, o qual se caracterizava por ser binário, ou seja, dois tempos, contendo uma nota forte no primeiro tempo e outra no segundo tempo, e pode ser cantado da seguinte maneira: KADUM KAA DUM. Esse ritmo, nomeado de *ayoub*, costuma estar presente nas bases percussivas do ritual *Zaar*. Segundo Bayeh⁷, o *Zaar* é um ritual religioso de cura com origem aproximada no século XVIII, realizado hoje especialmente na Etiópia, no Egito, no Sudão, na Somália e no Irã. A referência estético-cultural que temos de mais próxima no contato com esse ritual e musicalidade é o candomblé, que tem matriz africana. Essa proximidade

⁷ Disponível em: <http://www.almanack.com.br/sobre-zaar-e-danca-do-ventre/>. Acesso em: mai./ 2017.

se apresentou na dança dessa feiticeira que, ao voltar-se para o público conduzida pelas batidas do ritmo, realizava movimentos de ondulações na região superior do abdome. Os movimentos de mãos e braços traziam uma intenção muito ritualística no contato com o próprio corpo e com o público, com movimentos de doar e receber, irradiar e conter, expelir e inspirar.

A construção desse solo ganhou um estilo próprio, pois foi uma dança cujo humor e gíngua nos levavam para uma direção bem diversificada da linguagem da dança do ventre, ainda que estivessem presentes seus movimentos de base: batidas de quadril, ondulações e redondos. Dessa maneira, vemos o quanto o humor é um elemento importante na construção de um corpo dançante numa linguagem artística, visto que dominar as técnicas de movimentação é apenas uma dimensão. O humor reflete o modo de relação, a apropriação das técnicas como um meio de produção de sentido de algo que nos faça entrar contato com a dimensão *afectiva*.



Fig. 16 – Solo coreográfico: Flor de Maracujá

Esse solo nos dá pistas para pensarmos nossa metodologia de trabalho, que teve, como um dos pilares, a produção de um regime de sensibilidade em que os movimentos aprendidos pudessem ser incorporados também a partir de experimentações. Assim, intuímos que a valorização do processo de incorporação dos movimentos por meios sensoriais contribuiu para a emergência de um humor próprio nesta dança. Tivemos, por exemplo, a experimentação do

movimento circular com o quadril, através de um exercício cuja referência fosse sensorial: as aprendizes tiveram seus olhos vendados e as instruímos para que sentissem sua pelve como se fosse uma bacia cheia de água, era preciso fazer circular essa água pelas bordas da bacia sem derramá-la, isso seria feito enlevadas pela música que seria tocada. Por meio desse exercício elas puderam compreender o movimento através de micro percepções internas do corpo, como a relação de transferência de peso de uma perna para a outra, dos dedos dos pés para os calcanhares, numa produção constante de equilíbrios, embora a posição da pelve mantivesse imobilizada para que a água não se derramasse. Além dessas percepções mais físicas, produzia-se um outro modo de respirar, de ouvir a música e centrar-se no próprio movimento sem ocupar-se com uma referência estética externa, a qual, por vezes, nos faz distrair-nos da maneira como estamos realizando o movimento (a intenção e o quanto de força utilizamos em sua execução).

Dessa maneira, ao termos nos ocupado com a produção de uma presença dançante enveredada por modos de fazer que não se restringiam à imitação e ao ensino de sequências de passos, corremos o risco do distanciamento da gestualidade e modos de interpretar afinados com a estética oriental. Embora esse risco tenha se revelado para nós nessa dança, consideramos que se pôde manter um valor que prezávamos: a produção de uma estética implicada numa ética da potência, a qual, estando presente, possibilitou fazer emergir um teor artístico.

Ao processo desta aluna gestar uma dança nomearemos de Flor de Maracujá ou, como os franceses a conhecem, Flor da Paixão. Demos esse nome exatamente porque não foi de imediato que o gosto por compor uma dança apareceu em seu processo. Foi ao fim dos quatro encontros que um gosto pela dança produzida surgiu, somente após ter-se passado pelo esforço de memorizar os gestos e movimentos criados, e haver-se definido um humor, a partir da apuração da conexão destes às nuances melódicas e rítmicas. Esse gosto forneceu uma expressividade ao olhar e aos lábios, os quais passaram a sorrir.

Acreditamos que esse exercício de produção de memória foi a intervenção política mais contundente deste trabalho, pois nos deparamos, nesta aluna, com

uma maneira de existir pouco afeito às definições de um modo de fazer, como se isso por si só fosse sinal de rigidez. Essa desafeição é um dos signos da contemporaneidade, que nos deixa à mercê de disparates. A idéia de se desprezar a organização, a produção de uma metodologia para salvaguardar a intensidade das vivências constitui o equívoco de estabelecermos intensidade e forma como dimensões opostas e não imanentes. Essa oposição nos deixa alijados de fazer das vivências oportunidades de apropriação de uma experiência, a qual nos torne menos vulneráveis aos ditames dominantes, que fazem vacilar a sustentação de um processo de metamorfose.

Segundo Guattari e Rolnik (1986) deixarmos que outrem organize por nós aquilo que nos diz respeito é uma das funções mais importantes da economia subjetiva capitalística, que é a infantilização.

A ordem capitalística é projetada na realidade do mundo e na realidade psíquica. Ela incide nos esquemas de conduta, de ação, de gestos, de pensamento, de sentido, de sentimento, de afeto, etc. Ela incide nas montagens da percepção, da memorização. (GUATTARI & ROLNIK, 1986, p.43).

A Flor de Maracujá foi a produção de uma estética tecida na insistência de gerar um trajeto, em que, a cada vez, se pudesse incorporar outras pequenas forças para tornar o gesto e o movimento mais potentes e capazes de dar passagem aos afetos de um corpo dançante. Esse processo foi entremeado por dissabores na boca, que, algumas vezes, chegou a verbalizar a sensação de insegurança, e por uma desistência que se mostrava no olhar ausente da aluna. Para ela era muito contrastante a liberdade que sentia no corpo quando dançava junto aos amig@s em encontros festivos e o momento em que se colocava para dançar em sala de aula. A idéia de que havia um jeito de fazer lhe constrangia.

Dada tal situação, passamos a assumir o papel de encorajadora em muitos momentos, pois o desânimo expresso em seu semblante e a desconfiança sobre sua produção constantemente interrompia o processo criativo e de conexão com a música e com o seu próprio corpo. Cada conquista realizada por parte dela necessitava de nossa presença legitimando suas produções.

Dessa maneira, ainda que seu semblante nos mostrasse essa sensação de obrigação, seu corpo continuava em marcha, desabrochando uma variedade

de pequenos gestos e posturas interessantes. Ela dizia que era difícil dançar nesse contexto de apresentação, ela se sentia muito presa, e não entendia o porque, pois, se sentia muito à vontade em outras situações. As ideias de repetir-se, de ter consciência de seu fazer e de esmerar-se lhe aprisionavam.

Conforme fomos nos encontrando e dando continuidade à produção, realizando esse trabalho de produzir histórias, seja para inspirar ou para devolver a sensação do que expressava, foi surgindo um gosto tímido pela obra, expresso em breves sorrisos e em olhares que nos encaravam. Aquela insegurança que estava sempre à espreita, foi perdendo a força e no dia do ensaio geral pudemos vê-la encarar a plateia e assumir sua personagem dançarina com paixão, o que nos fez nomeá-la de Flor de Maracujá.

Vemos que esse processo nos faz perguntar a respeito da produção de consistência: como manter junto o entusiasmo intrínseco a situações de entretenimento e a lucidez que requer a construção de uma obra artística? Havia uma desenvoltura e um modo de se colocar presente e ativa numa dada situação de descontração e entretenimento, mas essas maneiras eram afugentadas diante da situação que lhe requisitava assumir o protagonismo da construção de uma obra artística. Esse esmaecimento diante da tarefa de criar para si um corpo sem órgãos, em que compareciam o não saber como se conduzir e a desconfiança sobre a qualidade de sua produção, nos convocava a intervir não apenas junto de seu fazer, mas de seus modos de sentir o seu fazer, para que ela propusesse ações e as sustentasse com vigor.

Esse vigor que surge no último encontro é exatamente o efeito da produção de uma consistência, em que se pôde fazer existir o entusiasmo e a lucidez intrínseca a elaboração de uma sensibilidade aos humores de uma música. Essa conjunção não se dá de imediato, requer realmente um esforço de se repetir e experimentar combinações até que se encontre o ímpeto do gesto, o gracejo do passo, o humor da dança. Nesse sentido a elaboração de uma dança expressiva, requer, sim, um modo de fazer, o qual, ao contrário do que ordinariamente pensamos, propicia intensidades mais elevadas em virtude do funcionamento de elementos heterogêneos que, sem perderem suas singularidades, mantem-se juntos. *Não se trata mais de impor uma forma a uma matéria, mas de elaborar*

um material cada vez mais rico, cada vez mais consistente, apto a partir daí a captar forças cada vez mais intensas. (Guattari e Deleuze, 1997, p.141).

Isso posto, atuar junto dos modos de relação de como ela se punha nesse processo de experimentação foi uma intervenção estética imprescindível para produção de uma dança em que seus gestos carregassem sentidos vitais e comunicantes com o público. Foi também uma intervenção política na destituição de modos infantilizadores em que facilmente nos colocaríamos ao apresentar alguma solução pronta ao invés de instiga-la a apresentar possibilidades suas, enfrentando os próprios problemas. Além disso, entendemos que esta transformação ocorrida com a Flor de Maracujá é justamente a alteração de um modo social dominante que compunha seu corpo e sensibilidade, a saber, a impossibilidade do ganho de consistência tão típica do regime capitalístico de funcionamento.

4) CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse mergulho no processo de gestar um corpo dançante, nós como pesquisadoras e professoras também fomos gestadas em nossos modos de pesquisar, de dar aula e, inclusive, de dançar, pois nesse percurso nos tornamos coreógrafas de dança grupal.

Como pesquisadoras, iniciamos nosso trajeto munidas de uma filmadora, produzindo registros em vídeo do cotidiano de aulas, objetivando captar as modificações efetuadas nos gestos e movimentos das aprendizes, assim como, as sensações e impressões compartilhadas em aula. As filmagens nos deram a segurança de que, posteriormente, revendo os vídeos, seria possível enxergar as transformações estéticas no que dizia respeito aos modos de expressão e as transformações políticas, relacionadas àquelas, nas maneiras de agir e falar sobre o vivido.

O recurso de vídeo foi realmente interessante, pois geramos muito material para análise; entretanto, essa estratégia nos demandou um enorme investimento de tempo para sua produção e visualização. No segundo semestre do Projeto, decidimos abortar esse recurso, em virtude do acúmulo de material, o qual ainda estávamos selecionando; assim, decidimos por produzir registros por meio de anotações, conversas em nosso grupo no facebook, filmagem do último ensaio e da última aula – em que compartilhamos nossa experiência do último sarau.

Essa mudança foi perceptível no grupo: houve momentos em que se mencionava a ausência do dispositivo câmera como uma sensação de liberdade, de que, por exemplo, podiam se sentar em qualquer lugar da sala pois não havia mais ângulo propício ao registro. Nós, como pesquisadoras, sentimos um esvaziamento durante as aulas no início da segunda etapa do Projeto. Essa sensação de vazio retornou no momento da escrita dos solos coreográficos, pois foram momentos bastante ricos e o recurso da anotação pós-aula constrangeu bastante a riqueza de acontecimentos. Foi notória nossa dificuldade em narrar nossa experiência por meio da escrita.

Sobre nossa metodologia de trabalho, estivemos sintonizadas, como professoras, à produção de uma relação em que nos conectássemos com a vivência da circularidade do tempo, da qual são feitos nossos processos vitais

em co-extensão com o cosmo. Nessa direção, invertemos a lógica moderna em que *o cosmo cede lugar a paisagem* (TUAN, 2012) através de exercícios corporais em que a visão se tornava inútil. Com isso as aprendizes exercitavam sentidos como a propriocepção, o tato e a audição, de modo a se ocuparem do novo de linhas de tensões que é o corpo.

Dessa maneira, possibilitamos um modo de relação com o corpo segundo o uso que um bailarino faz de si, pois conforme Gil (2004), o corpo nunca se encontra em repouso, há sempre uma produção incessante de micro-movimentos. Nessa perspectiva, exploramos o contato com o chão, exercícios em dupla, uso de vendas, entre outros – como descrevemos sob a insígnia de espaços de experimentação – que foram bastante profícuos no desvio das percepções, imagens e sentimentos prontos de nossas alunas sobre elas mesmas. Com isso, atentas ao curso do que passava, potencializamos a emergência de uma sensibilidade conectada ao momento presente, e foi nessa condução que também modificamos nossa visão de pesquisadora restrita à produção de uma dança própria e individual, enveredando-nos pelo trabalho grupal com a produção de uma coreografia de grupo com taças.

A produção de uma coreografia de grupo se tornou uma potente experimentação do processo de gestar um corpo dançante como exercício de criar para si um corpo sem órgãos, o qual foi imprescindível na produção dos solos coreográficos. Essa experimentação em que nos tornamos coreógrafas de grupo também nos oportunizou desatrelar a noção de *corpo sem órgãos* do corpo individualizado pelo organismo biológico e objetificado como sujeito. Nessa experimentação, vimos a emergência de uma experiência de palco em que oito mulheres se viram encorajadas a lidarem com um espaço de quatro metros quadrados, todas munidas de taças de vidro com velas – totalizando dezesseis taças acesas –, vestidas com figurinos de dança do ventre – desvelando seus ventres –, realizando movimentos pélvicos, giros e se deslocando de tal maneira em que muitos momentos as únicas referências que tinham eram suas memórias coreográficas e a propriocepção.

Essa produção foi efeito da constituição de um modo de relação em que emergiram outros modos de sentir, pensar e agir através do envolvimento coletivo e integrado na direção de uma dança em que nossa beleza se

apresentasse por meio da sintonia e dos sentidos expressos através de nossos gestos e movimentos em conjunto. Com esse propósito, lidamos com variadas situações de dificuldade e insegurança ao longo do processo de execução e adaptação da coreografia de acordo com as circunstâncias desencadeadas. Todas se sentiram bastante desafiadas; entretanto, os entraves foram se tornando oportunidades para a emergência de um cuidado, de uma reflexão coletiva e de uma sensibilidade guiadas pela fraternidade, pela alegria de pertença a um coletivo de mulheres e pela força que a emergência de uma grupalidade fazia expressar em cada integrante que compunha esse corpo dançante grupal.

Com esse processo pudemos vivenciar a circularidade temporal inerente à música árabe. Através desse envolvimento coletivo e integrado gestamos juntas outras concepções de nós mesmas, rompendo com o que produzia um comedimento e uma censura atrelados ao imaginário do que é fazer dança do ventre, ensejando o nascimento de nossas dançarinas. Assim, empenhadas numa dança que fosse uma comemoração do festejo que se fazia em nossos corpos – pelas variadas conquistas de um avivamento da capacidade de agir e sentir – fizemo-nos uma primavera, assumindo publicamente esse desabrochar de um corpo dançante nessa arte. Essa experimentação foi um exercício de um corpo sem órgãos, no qual houve um cultivo de práticas, que nos abriu a novas conexões e modificou o regime de memórias de cada corpo envolvido nessa dança, criando, para cada uma, outro campo de possíveis sobre si mesma.

Consideramos como efeitos políticos do processo de gestar um corpo dançante coletivo essa modificação do regime de memórias sobre si mesmas, no qual muitas delas se viram capazes de construir algo artístico que exigisse um envolvimento contínuo, colaborativo e a médio prazo para se chegar a um resultado; além disso, tivemos o efeito de produzirem uma dança junto a um coletivo de mulheres e se verem mais fortes e generosas em virtude dessa força e de se sentirem pertencentes a um grupo de mulheres bastante heterogêneo em que o elo era o prazer, a delicadeza e a alegria de cultivar essa dança, que explora a feminilidade.

Quanto aos efeitos estéticos temos a produção de outros sentidos no que concerne a dança do ventre como uma dança que produz um enobrecimento do

corpo através da produção de modos de relação que oportunizam o cuidado com as emoções, vínculos solidários e lúdico entre as mulheres e a produção de um refinamento na gestualidade.

Notamos que a constituição desse corpo dançante coletivo foi imprescindível para a criação dos solos coreográficos e para a emergência de um *Ethos* nessa experiência de solista, na qual se pudesse produzir uma elaboração no âmbito do sensível, propiciando uma criação coreográfica em consonância aos humores da música. Na música árabe a escuta e o acompanhar-se na transmissão de uma mensagem é extremamente importante, pois é nessa consonância que os improvisos surgem de maneira harmônica, sutil e conectada ao momento presente, assim como acontece na música realizada pelo cosmo, por exemplo, com a efetuação das estações do ano.

Ao longo do Projeto vimos que, para estabelecer esse nível de relação de experimentar a música árabe em seu caráter de *potencial transformador de estados físicos e de alma*, conforme Dib (2010), foi necessário que as aprendizes tivessem exercido uma potência de agir e sentir permeada por relações fraternas e de confiança. Essa vivência coletiva e acompanhada gerou um novo sistema de valores e crenças, o qual propiciou uma coragem para se arriscarem na gestação de uma dança própria. Dessa maneira, a vontade de criar se tornou mais forte que os preconceitos, os pudores e as inseguranças de se enveredarem a essa exposição ao inédito de si próprias. Tal empenho já é um efeito político dessa trajetória ético-estética da produção da dança coletiva com taças, visto ter nascido outro campo de legitimações que as impulsionaram nessa aposta artística. Temos, por exemplo, como legitimações: a afirmação dessa personagem dançarina surgida com a dança com taças, uma apreciação positivada a respeito do próprio corpo através dessa linguagem de dança que expõe bastante as linhas do baixo e alto ventre através dos movimentos de quadris, e um gosto por experimentar e abrir o corpo a novas conexões através da música árabe.

Nesse processo de construção dos solos coreográficos, das oito participantes que iniciaram o projeto, quatro montaram seu solo e apresentaram no Sarau de encerramento do Projeto. Nessa experiência de acompanhá-las, dirigindo suas produções, foi preponderante o trabalho com a noção de *Ethos*

como modo de relação com a música no sentido de produzir um corpo sensível aos seus humores e dar expressão a eles de uma maneira genuína. Nesse trabalho povoado de singularidades, tivemos que nos envolver com os meandros dos modos de sentir e agir no mundo de cada uma para que a dança pudesse surgir.

Foi esse trabalho que requisitou uma escuta minuciosa da música, um esforço físico, mental e emocional para criar uma intimidade com o próprio corpo através da música e, assim, gestar uma dança que pudemos ver nascer os seres *de sensação*; estes que, segundo Guattari e Deleuze (1992), produzem um desfazimento das percepções, sentimentos e opiniões hegemônicas. Realmente pudemos notar essas aparições através de novas expressões que surgiram em consequência de modificações nos modos de sentir e agir de cada dançarina.

Assim, vimos a inseparabilidade entre estética e política nesse processo artístico, pois a experimentação de um novo regime de tempo-espço reverberava numa nova expressividade de corpo; um esforço em se repetir para saborear melhor o gesto na música ensejava um novo afeto até então não experimentado, assim como a experimentação artística esboroava os comportamentos codificados pelos automatismos do cotidiano. À vista disso, vimos, por exemplo, movimentos e gestos apressados e incompletos regidos pela inércia da correria do dia-dia se transformarem em movimentos delicados e dispostos ao saboreio lento; a profusão de gestos referenciados em fórmulas que fazem sucesso, entretanto esvaziados de intensão (intensidade), deu lugar à procura de movimentos impactantes pela força de expressão singular e genuína; e a sustentação de uma postura de corpo recolhida em cena, em função de se tomar o ser vista como algo opressor, pôde metamorfosear-se numa expansão de si e generosidade em compartilhar a beleza nascida de uma dança própria.

Com os solos coreográficos, em que os encontros foram individualizados, nos vimos em situações bastante singulares, pois cada construção coreográfica nos trouxe questões estético-políticas específicas. Com cada uma das solistas vivenciamos um modo de relação em que vimos a potência de expressão ser limitada por modos de agir e sentir cativos de alguma idealização ou funcionalidade. Dessa maneira, as direções artísticas nos requisitaram uma

implicação ética-política em que a dimensão técnica foi uma dentre outras dimensões trabalhadas para se chegar numa dança singular e conectada ao momento presente. Vimos, por exemplo, como modos limitantes da expressividade: a ansiedade manifesta através de gestos apressados e respiração curta; o constrangimento diante da situação de exposição, que tendia a produzir um olhar vago; e o acanhamento gestos surgido do compreender-se em situação de protagonismo. Dessa maneira, percebemos que, além da dimensão técnica, também estávamos intervindo em linhas afetivas, culturais, imagéticas, sociais etc.

Vale ressaltar que o processo de gestar um corpo dançante foi significativamente potencializado pelos Saraus que propusemos ao fim da primeira metade do Projeto e no encerramento. Eles foram importantes dispositivos de envolvimento e comprometimento com a produção de uma obra artística, além de terem sido em si mesmos uma potente experimentação do gestar um corpo dançante ao fazerem as dançarinas se exporem aos olhares de pessoas queridas.

Vimos, com isso tudo, que o processo de gestar um corpo dançante na dança do ventre só pode ser feito quando implicado com uma complexidade de dimensões da vida, mas, além disso, quando capaz de fazer germinar, em nossos corpos, belezas inesperadas, poéticas cósmicas. Trata-se de um trabalho político e estético ao mesmo tempo: o desgaste de pudores e acanhamentos acompanhado do desabrochar e florescer de gestos e afetos poéticos.

Assim, compreendemos com esses processos de gestar um corpo dançante, que dançar, nessa arte, implica em nutrir nosso corpo físico e emocional. Dançar é produzir uma nova cultura guiada por um olhar amoroso consigo e com quem nos cerca. Dançar é nos lançarmos no mar de nós mesmos e colher belezas que aqueçam nosso coração.

5) REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTONIADIS, C. & BORDOKAN, S. *A Dança na Música Árabe*, São Paulo: material do curso de especialização em dança oriental pela Pandora Espaço de Danças, 2012.
- ARTAUD, A. *O Teatro e seu Duplo*, São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AZEVEDO, N.S. *Nos passos de uma dança viva – possibilidades de ensino da dança do ventre pela metodologia Scharhazad Sharkey*, 2014. 68 f – (Monografia de conclusão do Curso de Educação Física) – Universidade Federal de Santa Catarina. 2014.
- BARBEITAS, F. *A música habita a linguagem: Teoria da música e noção de musicalidade na poesia*, 2007. 201 f – (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais. 2007.
- COREOGRAFIAS EM GRUPO. Disponível em <<http://www.dancadoventrebrasil.com/2013/04/coreografias-em-grupo.html>>. Acesso em: 25 abr. 2016.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia Vol.3*, São Paulo: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia Vol.4*, São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, G. *Conversações*, Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*, Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DIB, M. *Música Árabe Expressividade e Sutileza*, São Paulo: Bibliaspa, 2010.
- GIL, J. *Movimento Total*, São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GUATTARI, F. & ROLNIK, S. *Micropolítica – Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- JULLIEN, F. *Tratado da Eficácia*, Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- MADUREIRA, J. R. *Émile Jaques-Dalcroze: sobre a experiência poética da rítmica: uma exposição em 9 quadros inacabados*, 2008. 209 f – (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas. 2008.
- OIDA, Y. *O Ator Invisível*, São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

- QUILICI, C.S. *A Experiência da “Não-Forma” e o trabalho do Ator*, 2006. ISSN 1806-406X TFC Edição 01 ano 3. Disponível em <<http://kinokaos.net/tfc/geral20061/pdf/cquilici.pdf> > Acesso em: 05 abr. 2016.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*, São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.
- RAQS EL SHAMADAN. Disponível em <<https://cadernosdedanca.wordpress.com/tag/raks-el-shamadan/>>. Acesso em: 25 abr. 2016.
- RODIN, A. *A Arte – Conversas com Paul Gsell*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- SANT’ANNA, D.B. As infinitas descobertas do corpo. *Cadernos Pagu*. Campinas, (14), pp.235-249, 2000.
- SCHROEDER, J. L. *A música na dança: reflexões de um músico*, 2000. 140 f – (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas. 2000.
- TUAN, Y. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*, Londrina: Eduel, 2012.
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido – uma outra história das músicas*, São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989.