

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Jéssica Tamara Nunes Santos

ARTICULANDO CONHECIMENTOS NA ATUAÇÃO DOCENTE:
ABORDAGEM DE RUDOLF LABAN E A TÉCNICA DA DANÇA
DO VENTRE

Belo Horizonte
2023

Jéssica Tamara Nunes Santos

ARTICULANDO CONHECIMENTOS NA ATUAÇÃO DOCENTE:
ABORDAGEM DE RUDOLF LABAN E A TÉCNICA DA DANÇA
DO VENTRE

Monografia apresentada ao curso de graduação em Dança, Licenciatura, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção de título de Licenciada em Dança.

Orientadora: Graziela Côrrea de Andrade.

Belo Horizonte
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM DANÇA

FOLHA DE APROVAÇÃO

**“ARTICULANDO CONHECIMENTOS NA ATUAÇÃO DOCENTE: ABORDAGEM DE RUDOLF LABAN E
TÉCNICA DA DANÇA VENTRE”**

JÉSSICA TAMARA NUNES SANTOS

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Banca Examinadora designada pelo Colegiado de Graduação em Dança, como requisito para obtenção de título de Licenciatura em Dança, aprovada em 29/11/2023 pela banca constituída pelos membros:

Orientador(a): Profa. Dra. Graziela Corrêa de Andrade

Examinador(a): Profa. Dra. Raquel Pires Cavalcanti

Belo Horizonte, 06 de dezembro de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Raquel Pires Cavalcanti, Subchefe de departamento**, em 08/12/2023, às 17:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Graziela Correa de Andrade, Professora do Magistério Superior**, em 14/12/2023, às 16:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2880005** e o código CRC **6D1488C4**.

AGRADECIMENTOS

A Deus, gratidão pela minha vida, pela minha saúde e pela oportunidade de estudar e trabalhar com o que eu amo.

A minha família, minha gratidão imensa pelo apoio a cada passo em minha trajetória profissional. Vocês são minha base, minha fortaleza para enfrentar as batalhas do mundo. Nesse trabalho em especial: Obrigada, Marlon! Meu amor e companheiro de vida. Você tem sido um pai e marido incrível e sem o seu apoio não teria conseguido concluir essa etapa da minha vida.

Gratidão a todos os meus professores e amigos de profissão que contribuíram para realização desta pesquisa de maneira direta ou indireta. Em especial, a professora e amiga Lailah Gárbero que foi um anjo auxiliador em meus primeiros passos no mundo da pesquisa, e contribuiu abundantemente para meu crescimento profissional. E a professora orientadora desta pesquisa Graziela Correa, que me ajudou a simplificar, direcionar e concluir o trabalho em um período de gestação, puerpério e luto pelo falecimento da minha avó materna (segunda mãe).

Gratidão aos amigos da faculdade que compartilham comigo experiências de muito aprendizado desde o ano de 2014. Em especial minha amiga Sandy, que se tornou uma irmã que carrego para vida.

Gratidão as minhas alunas, que me dão a oportunidade de compartilhar meu conhecimento e são meu combustível para ser uma artista-docente sedenta por informação e atualização.

E por fim, agradeço especialmente a minha pequena Laurinha. Minha filha, obrigada por me escolher. Você me trouxe uma força que eu jamais imaginei que teria, virou meu mundo do avesso e me fez acreditar e investir mais em mim, para ser exemplo para você.

RESUMO

Esta monografia relaciona conhecimentos da minha trajetória de formação profissional e tem como objetivo refletir sobre a prática do professor da técnica de dança do ventre no Brasil, especificamente de BH e região. Dessa forma, inicio o trabalho apresentando o contexto da dança do ventre em uma perspectiva histórica e reflito sobre a prática da modalidade na sala de aula. Em seguida, com o desejo de desenvolver um caminho com maior consciência corporal e intenção do movimento, relaciono os conceitos “planos espaciais” e “qualidades de esforço” do estudo de Rudolf Laban para desenvolver uma proposta didática introdutória relacionando bases técnicas da dança do ventre com a abordagem de ensino de Laban.

Palavras-chave: ensino-aprendizagem; dança do ventre; Laban; formação profissional

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Dançarinas do Cairo (1846) do pintor escocês David Roberts (1796-1864).
- Figura 2: The Almeh (1873), do pintor francês Jean-Léon Gérôme (1824–1904).
- Figura 3: Khawal posando em estúdio na virada do século XIX para o XX.
- Figura 4: Folheto completo anunciando novas dançarinas no Cassino de Badia Masabni, provavelmente por volta dos anos 1930 ou 1940.
- Figura 5: Farida Fahmy e bailarinos em performance da Reda Troupe por volta de 1970.
- Figura 6: Mandala.
- Figura 7: Explicação de planos espaciais
- Figura 8: Explicação de uma estrutura musical clássica editada.
- Figura 9: Imagem adaptada para explicação de uso corporal de estrutura axial.
- Figura 10: Imagem adaptada para explicação de divisões corporais e mobilidade de cada parte da estrutura axial.
- Figura 11: Imagem adaptada para explicação de planos anatômicos em relação com os planos de Laban.
- Figura 12: Imagem adaptada para explicação de linhas de quadril.
- Figura 13: Imagem adaptada para explicação de linhas de tronco.
- Figura 14: Imagem adaptada para explicação de linhas de cervical.

SÚMARIO

INTRODUÇÃO.....	7
1. O UNIVERSO BELLYDANCE, CONTEXTO CULTURAL E POLÍTICO.....	9
1.1 NOMENCLATURA DA MODALIDADE.....	9
1.2 LINHA CRONOLOGICA PARTE 1: A ORIGEM DA DANÇA DO VENTRE.....	11
1.3 LINHA CRONOLÓGICA PARTE 2: A DANÇA DO VENTRE NO BRASIL	19
2. PRÁTICA DOCENTE DE DANÇA DO VENTRE	22
2.1 FORMAÇÃO ACADÊMICA: A LICENCIATURA.....	22
2.2. FORMAÇÃO TÉCNICA: O TEMPO DE EXPERIÊNCIA	24
2.3 ATUAÇÃO: CENÁRIO DESEJÁVEL	27
3. RUDOLF LABAN E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A DANÇA	28
3.1 A OBRA DE RUDOLF LABAN	28
3.2 SELEÇÃO DE ESTUDO PARA A PESQUISA	30
4. ARTICULANDO EXPERIÊNCIAS: DANÇA DO VENTRE E RUDOLF LABAN.....	32
4.1 ESPECIFICIDADES DA MODALIDADE	32
4.1.1. NÍVEIS TÉCNICOS	32
4.1.2. LEITURA MUSICAL E ESTILOS.....	32
4.1.3. O USO DE ACESSÓRIOS	36
4.2 EXPLICAÇÃO DA TÉCNICA COM A ABORDAGEM DE PLANOS DE RUDOLF LABAN	37
4.2.1. DISSOCIAÇÕES	37
4.2.2. QUALIDADES: FORMAS DE PERCORRER O CAMINHO DO MOVIMENTO	42
4.3 PROPOSTA EDUCATIVA: PLANO DE ENSINO	44
CONCLUSÃO.....	49
REFERÊNCIAS	50

INTRODUÇÃO

As articulações e reflexões estabelecidas nessa pesquisa surgiram a partir de inquietações da minha prática como artista docente da técnica de dança do ventre atuante, desde o ano de 2010, e como estudante de licenciatura em Dança na UFMG, desde o ano de 2014. Questionamentos sobre o caminho de formação, as distorções na atuação, e a pouca articulação entre as técnicas da modalidade e as abordagens educativas me incomodavam e incitavam o desejo de pesquisa e novas leituras.

Considerando que a abordagem de Rudolf Laban é uma relevante fonte no curso de licenciatura em Dança na UFMG, o estudo de sua obra despertou em mim um novo olhar sobre a técnica que eu praticava e ensinava. Ele me ofereceu novas ferramentas de compartilhamento e orientação.

Dessa forma, a presente pesquisa traz a ideia de “trajeto” como objeto de pesquisa, tendo como justificativa o interesse de relato da minha prática docente e das correlações que estabeleci ao longo do curso. As minhas primeiras inquietações nasceram de dois comentários: “Você dança tão bem. Poderia ensinar!”, “Que legal, você faz dança. Mas, você trabalha com o quê?” Esses foram comentários feitos por profissionais atuantes no mercado da dança como profissão secundária e pelo viés da experiência¹. Mas, foram comentários que me incomodaram e me fizeram pensar em como poderia articular o ensino da faculdade com a modalidade que escolhi estudar.

Especificando um pouco mais para o desenvolvimento da pesquisa a pergunta para este trabalho foi: “Como o a abordagem de ensino-aprendizagem proposta por Rudolf Laban pode contribuir para a prática da técnica de dança do ventre?” Assim, através de uma pesquisa de referência com autores que abordam o tema, e a proposta de um material didático, busco contribuir para prática educativa do professor especialista da técnica de dança do ventre.

Para isso, apresento no primeiro capítulo o contexto cultural e político da dança do ventre com objetivo de entender um pouco mais sobre o cenário da modalidade apresentada, em seguida, no capítulo dois, descrevo algumas especificidades encontradas na prática docente da modalidade, refletindo sobre a prática na sala de aula. No capítulo três, descrevo elementos selecionados da teoria de estudo de Rudolf Laban como abordagem educativa da técnica e por fim, no quarto capítulo, proponho um plano de ensino que relacione as fontes propostas.

¹No contexto dessa pesquisa o termo experiência refere-se ao tempo de prática docente.

Contudo, é um material introdutório, mas que apresenta reflexões importantes para o início de uma prática corporal e profissional mais consciente e contextualizada com o seu entorno.

1. O UNIVERSO BELLYDANCE, CONTEXTO CULTURAL E POLÍTICO

1.1 NOMENCLATURA DA MODALIDADE

Apoiada nas pesquisas desenvolvidas por Naiara Müssnich Rotta Gomes de Assunção² e Roberta da Rocha Salgueiro³, começo este trabalho com uma “apresentação de cenário” importante para contextualização da modalidade. Entendendo o termo “modalidade” como um modo de ser e expressar a cultura de um povo através da arte. Modo que contém características mutáveis e constituídas por uma rede de estilos diferentes.

Dessa forma, desenvolvo uma linha cronológica com sete pontos importantes na apresentação da modalidade. São eles:

1. 1798: Expedição de Napoleão Bonaparte;
2. 1830: Banimento;
3. 1920: Golden Era;
4. 1961: Troupe Reda;
5. 1970 a 2001: primeiros registros da dança no Brasil e a novela “O Clone”;
6. 2000: BellyDance SuperStars (BDSS);
7. 2011: Shakira.

Cada ponto escolhido para facilitar o entendimento da pesquisa, e todos muito relevantes para o cenário que nomeei de “universo bellydance” ou “universo da dança do ventre”, e que será apresentado em âmbito global até sua prática no Brasil.

Para tanto, vou utilizar três referências das autoras citadas no parágrafo anterior. A primeira, é a tese de doutorado “Um Longo Arabesco” corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre” (SALGUEIRO, 2012), que reflete sobre as características que compõem a modalidade de dança, e movimenta um mercado cultural no Brasil, descrevendo o termo “transnacionalismo”, ou “transnacionalização” como um conjunto de relações sociais e características regionais que passa a integrar a técnica de dança, a forma e a leitura da expressão artística, diferenciando seu entendimento de acordo com a região onde é realizada.

²NAIARA ASSUNÇÃO: Doutora em História pelo Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

³ROBERTA SALGUEIRO: Doutorada em antropologia social pela Universidade de Brasília.

A segunda referência é a dissertação de mestrado “Entre *Ghawazee*, *Awalim* e *Khawals*: Viajantes inglesas da Era Vitoriana e a ‘Dança do Ventre’” (ASSUNÇÃO, 2018). Onde a autora relata uma percepção ocidental sobre uma dança oriental a partir de relatos de seis viajantes inglesas que estiveram no Egito no período de dominação imperialista europeia, e estabelece relações e críticas entre essas culturas e os impactos gerados entre as relações de poder.

Por fim, uma tese de 2021, da mesma autora citada no parágrafo anterior, “As Origens da Dança do Ventre: perspectivas críticas e orientalismo”, onde aponta-se acontecimentos na história que desmistificam a fantasia europeia criada por relatos dos invasores franceses:

A explicação sobre a ‘origem’ da dança do ventre mais difundida em língua portuguesa é de que seria uma ‘dança milenar’ que surgiu em rituais de fertilidade para deusas do mundo antigo. O presente trabalho busca desmistificar esse discurso, apontando para os diversos problemas desta narrativa: desde a falta de evidências históricas que a corroborem até o orientalismo inerente a ela. Ao atribuir as origens da dança do ventre a um passado mítico e atrelado a uma espiritualidade genérica, joga-se uma sombra tanto sobre a problemática relação dessa modalidade com o colonialismo europeu, como sobre o papel histórico crucial de grupos de dançarinas e dançarinos marginalizados, como as *ghawazee*, *awálim* e *khawalat*. (ASSUNÇÃO, 2018, p.7)

Ambas as pesquisadoras citadas trazem contribuições importantes de Edward Said⁴ com o conceito de “orientalismo”, que será melhor apresentado mais adiante neste capítulo, assim como os termos “*ghawazee*”, “*awálim*” e “*khawalat*”. Contudo, antes de dar o primeiro passo na linha cronológica da dança do ventre, a porta de entrada para o entendimento desse cenário é a conscientização sobre a nomenclatura da modalidade que no Brasil é conhecida como dança do ventre, mas que mundialmente também é referenciada como *danse du ventre*, *bellydance*, dança oriental, *raqscharqi*, dentre outros:

O nome da dança é, em si, um reflexo de sua complexa política: de *danse du ventre*, primeira alcunha europeia, a propostas como dança árabe, dança egípcia, dança da serpente, dança oriental ou seu correspondente na língua árabe, *raqscharqi* – literalmente, dança oriental –, a escolha do epíteto acaba cedendo ao apelo da tradução da primeira alcunha. Dança do ventre é como a maioria das pessoas chama essa matriz de movimento que é presente no imaginário popular, mas que também é praticamente desconhecida em sua estrutura e história. (SALGUEIRO, 2012, p. 12-13)

Entende-se assim que a partir das relações estabelecidas entre a cultura regional e a prática da modalidade muda-se a nomenclatura apresentada. A linguagem informal e de dialeto

⁴ EDWARD SAID: Professor, palestino, estadunidense, cuja obra mais importante é “Orientalismo”.

cotidiano, em momentos estabelecida pela visualização da técnica corporal, em outros determinadas pela caracterização e expressão corporal, é comum, e é um conhecimento que se torna importante para o entendimento das distintas leituras, que reverbera desde as apresentações cênicas até o desenvolvimento de uma metodologia de ensino-aprendizagem.

Sobre a mesma temática, Assunção apresenta os múltiplos problemas encontrados a partir da nomenclatura do estilo e traz considerações importantes que serão desenvolvidas ao longo deste capítulo:

O termo ‘Dança do Ventre’ origina-se do francês ‘*danse du ventre*’, nomenclatura dada pelos franceses nos primeiros contatos com as formas de dança observadas, sobretudo, no Norte da África durante os processos imperialistas que têm início no fim do século XVIII. ‘*Bellydance*’, a forma em inglês que, literalmente, significa ‘dança da barriga’, surge para denominar as danças de atração chamada ‘Rua do Cairo’, na Exposição Universal de Chicago, que eram apresentadas em 1893. No Egito atual, esta dança é referida como ‘*raqscharqui*’, significando ‘dança oriental’ demonstrando que, mesmo no local que é considerado o berço desta prática, sente-se a necessidade de demarcar que ela pertence à tradição oriental, contrapondo-se à ocidental. Pode-se dizer, portanto, que a sistematização desta dança, seu surgimento como uma prática com um nome, características e repertório de passos em comum, perpassa a história do colonialismo e todas as relações de poder problemáticas inerentes a este processo. (ASSUNÇÃO, 2018, p. 8)

Neste ponto, retomamos a questão da transnacionalização citada no início deste texto e as características que compõem a história de um estilo marginalizado e moldado pelo olhar europeu (orientalista). Contudo, cabe ressaltar nesse trecho que desde a estrutura nominal da modalidade à sua prática em sala de aula, e em palco, a construção metodológica é livre e carregada de marcos históricos importantes de se compreender para relacionar outros conhecimentos corporais e artísticos.

1.2 LINHA CRONOLOGICA PARTE 1: A ORIGEM DA DANÇA DO VENTRE

O primeiro ponto da linha cronológica é 1798, na chegada de Napoleão Bonaparte ao Egito e Síria, onde Napoleão organizou uma expedição composta por militares, cientistas e artistas, para dominar as terras egípcias, também nomeado como “novo oriente”:

(...) Motivado pelo desejo de glória e, acima de tudo, pela competição com a Inglaterra pelo domínio do novo ‘oriente’, Napoleão entrou no Egito em 1798 em uma nau batizada *Orient*, acompanhado por tropas militares, cientistas e artistas. Enquanto os cientistas eram incumbidos de traduzir o discurso napoleônico em árabe clássico, aos últimos cabia a função de retratar o sucesso das batalhas. O dirigente francês, desde a infância fascinado com o Leste inspirou seu entourage na adoção de sua fantasia de alteridade: o selvagem Egito poderia ser um lugar destacado das ‘amarras da civilização’,

onde sonhos grandiosos podem ganhar vida. (SAID *apud* SALGUEIRO, 2012, p.28-29)

Os artistas citados nessa expedição europeia foram responsáveis pela a maior parte dos registros que encontramos sobre a dança hoje. Através de cartas e pinturas, os mesmos descreviam as batalhas traçadas para domínio das terras egípcias, e os povos e culturas que encontraram no caminho. São registros realizados com princípios e valores europeus, ora admirados, ora fantasiosos e taxativos. Isso se relaciona com o pensamento de Assunção, que descreve o fenômeno que é nomeado por Said como “Orientalismo”:

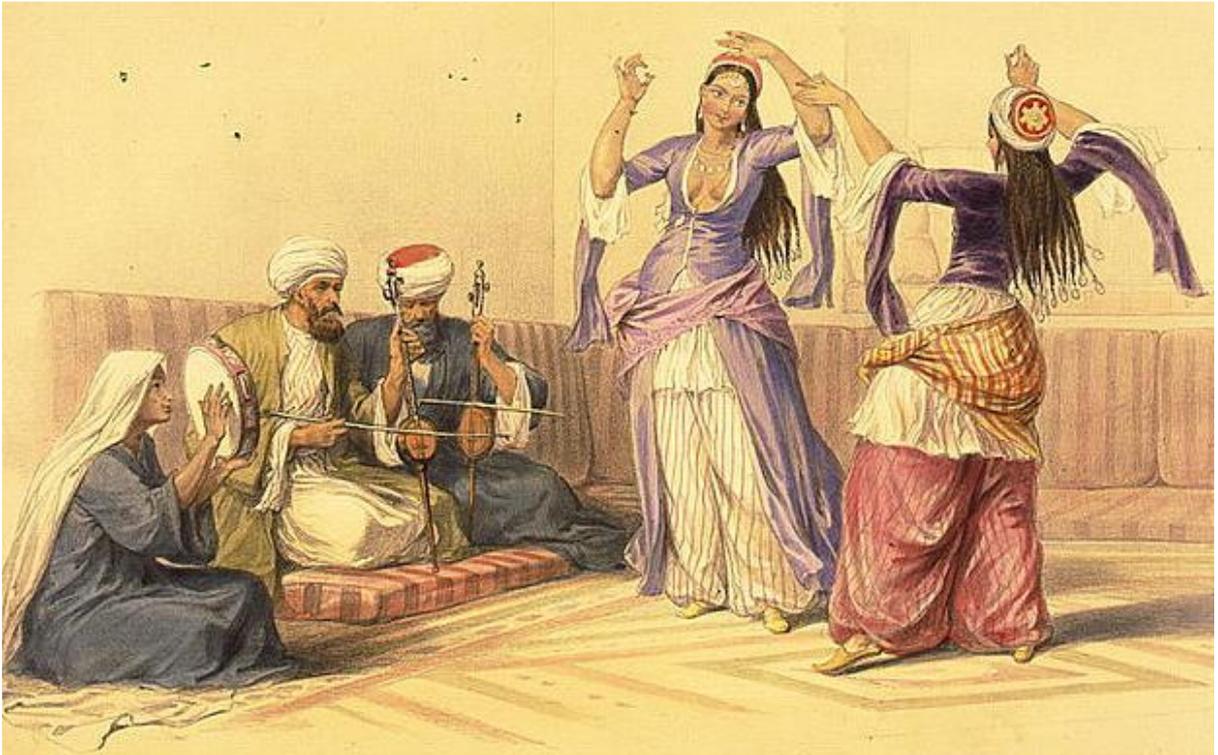
Said caracteriza o ‘orientalismo’ como um discurso ‘pelo qual a cultura europeia foi capaz de manejar – e até mesmo produzir – o Oriente política, sociológica, militar, ideológica, científica e imaginativamente durante o período do pós-Iluminismo’ Portanto, a ideia-padrão de ‘Oriente’ no imaginário ocidental, é caracterizada por Said como uma invenção europeia – sobretudo inglesa e francesa – baseada nas políticas imperialistas no contexto da expansão colonialista do século XIX e nas teorias racistas do mesmo período. Fabricando estereótipos que serviram de argumento para colonizar e submeter civilizações inteiras, as representações europeias caracterizavam o chamado oriente como primitivo, exótico, pitoresco, com homens tiranos e mulheres sensuais abertas aos desejos sexuais dos europeus, justificando assim o ‘fardo do homem branco’ de levar a ‘civilização’ e o ‘progresso’ para as áreas ‘atrasadas’ do mundo. (SAID *apud* ASSUNÇÃO, 2021, p. 14)

Considerando este contexto, é possível entender que o orientalismo se refere ao “olhar europeu” sob o Egito e sob os povos e culturas da região. Hoje, com maior pensamento crítico sobre o contexto buscado por pesquisadores é possível analisar cartas e pinturas orientalistas com maior cautela e perceber características relevantes da cultura que são representadas na dança.

Nas teses citadas acima, os povos apresentados como “mais conhecidos”, são os *Ghawazee*, *Awallin* e os *Khawalat*. E, para este estudo vamos considerar as características estéticas e corporais que compunham as danças, e para isso apresento imagens utilizadas e referenciadas pelas pesquisadoras citadas neste capítulo.

As *Ghawazee* (*ghazia*, no singular) são descritas como dançarinas públicas que se apresentavam em portos, feiras, mercados e celebrações das classes mais populares. Utilizavam roupas soltas que permitiam movimentação livre de tronco e quadris, acessórios grandes, tocavam *snujs* (pequenos pratos de metal) e instrumentos distintos. Na imagem a seguir podemos observar tronco exposto e liberdade de movimentação, o que não era comum aos europeus habituados a espartilhos e movimentação contida por parte das mulheres.

Figura 1 Dançarinas do Cairo (1846) do pintor escocês David Roberts (1796-1864).



Fonte: Website loc gov.⁵

Por se tratar de dançarinas públicas, as *Ghawazee* possuem maior registro orientalista, diferente das *Awallim*, que se apresentavam em ambientes privados, se velavam em público e não se apresentavam para homens.

As *Awallim* são descritas como artistas que eram contratadas para cantar, dançar, recitar e encenar dentro do harém de uma pessoa rica, restrito a mulheres em comemorações familiares. Porém, a restrição de ambiente cativa o imaginário do colonizador e leva a produzir registros que as ilustram como disponíveis aos seus próprios desejos, como mostra a imagem a seguir, onde um francês desenha uma *almeh* (singular de *awallim*).

A pintura apresenta semelhanças de saia e amarrações como as dançarinas de rua, e tecido transparente, o que torna tênue a linha entre realidade e imaginação. Desta forma, o entretenimento artístico passou a ser confundido com disponibilidade sexual, as *ghawazee* foram reprimidas pela liberdade corporal que apresentavam, e muitas passaram a se nomear como *awallim* para continuarem trabalhando com entretenimento.

⁵ Fonte: <https://www.loc.gov/item/2002718739/> Acesso em: 16 abr. 2023.

Figura 2 The Almeh (1873), do pintor francês Jean-Léon Gérôme (1824–1904).



Fonte: Wikimedia Commons⁶

Os *khawalat* (*khawal*, no singular) é a descrição direcionada para homens que se vestiam e se expressavam artisticamente semelhantes às *ghawazee*. Artistas de rua que normalmente são esquecidos na história, partindo do preconceito influenciado pelo olhar orientalista de que para dançar a dança do ventre é obrigatório portar um ventre/útero, e assim, a modalidade se torna essencialmente feminina. Na imagem a seguir, podemos observar semelhança com as *ghawazee* na vestimenta, acessórios e postura:

⁶Fonte:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Egypte_%E2%80%93_Haywal._\(Danseur_excentrique_habill%C3%A9_en_danseuse\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Egypte_%E2%80%93_Haywal._(Danseur_excentrique_habill%C3%A9_en_danseuse).jpg) Acesso em: 18 de abr. 2023

Figura 3 Khawal posando em estúdio na virada do século XIX para o XX



Fonte: Wikimedia Commons.⁷

O contexto desses artistas é explicado por Assunção, ao apresentar as especificidades desse povo baseado no estudo de Anthony Shay⁸:

Segundo o autor, dançarinos começaram a desaparecer das grandes cidades do Oriente Médio devido aos ‘excessos morais vitorianos e severa desaprovação homofóbica de autoridades coloniais inglesas, russas e francesas’, que tiveram suas masculinidades ofendidas e escandalizadas por dançarinos profissionais do sexo masculino. Geralmente vestidos com trajes sexualmente ambíguos (aos olhos dos europeus), dançando da mesma maneira que as mulheres, estes profissionais eram caracterizados pelos colonizadores com desaprovação e repulsa. (SHAY *apud* ASSUNÇÃO, 2021, p. 53)

⁷Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Egypte_%E2%80%93_Haywal._\(Danseur_excentrique_habill%C3%A9_en_danseuse\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Egypte_%E2%80%93_Haywal._(Danseur_excentrique_habill%C3%A9_en_danseuse).jpg) Acesso em: 18 de abr. 2023

⁸ANTHONY SHAY: Dançarino, coreógrafo, pesquisador e professor. Ph.D em História e Teoria da Dança pela Universidade da Califórnia, especializado em danças do Leste Europeu, Or. Médio, Norte da África e Ásia.

Dessa maneira, poucos registros sobre a atuação desses homens são encontrados e muitas distorções a respeito da prática masculina da dança do ventre é feita baseado na construção orientalista.

Contudo, o trabalho com entretenimento realizado pelos artistas citados foi precarizado, e muitos relatos orientalistas o associavam a sexualidade e a prostituição, o que impulsionou o segundo ponto da linha cronológica deste capítulo: o banimento da década de 1830.

A lei imposta pelo governante Mohammed Ali ⁹ no ano de 1834, proíbe a apresentação de dançarinas nas ruas, como aponta Assunção, baseada no estudo de E.W. Lane¹⁰:

Já antes de seu governo, diferentes grupos que ‘prestavam serviços’ nas ruas de cidades egípcias, como comerciantes, dançarinas/os públicos e prostitutas, eram taxados com pesados impostos. Tal sobrecarga de tributos, que incidia também em outros trabalhadores, sobretudo o campesinato, permaneceram uma constante ao longo do século e é tema de comentários nos relatos de viagens aqui analisados. Porém, em 1834, o governante emitiu um édito que baniu ‘dançarinas e prostitutas’ (no feminino) do Cairo. Segundo o orientalista E.W. Lane, ‘As mulheres detectadas infringindo esta nova lei devem ser punidas com cinquenta chibatadas pela primeira ofensa; e, em caso de reincidência, devem também ser condenadas a trabalhos forçados por um ou mais anos’. (LANE *apud* ASSUNÇÃO, 2018, p. 34)

Com este banimento no Cairo, esses povos se deslocaram para o sul do Egito e viveram no anonimato e, apenas 30 anos depois, a lei foi suspensa devido ao interesse de consumo por entretenimento, e perante a inclinações econômicas; pois como citado, esses povos pagavam taxas altas de impostos. Assim, a dança das *Ghawazee* retorna para as casas noturnas, os restaurantes e *music halls*.

No ano de 1920, o entretenimento artístico movimentava fortemente a economia do país e o cinema egípcio começa a ser reproduzido. Aqui, temos o terceiro ponto na linha do tempo, onde Hollywood entra em cena e mergulha em conceitos orientalistas para produção de cenas cinematográficas, panorama que, assim como o anterior é importante analisar com cautela e olhar crítico.

Este período também ficou conhecido como *Golden Era* (ou Era de Ouro da dança do ventre), onde muitas dançarinas ficaram famosas ao se apresentarem em grandes produções Hollydianas. Dentre os muitos nomes desse período, gostaria de citar o nome de Badia Masabni, que foi uma professora inovadora e criativa, que influenciou o meio artístico em muitos aspectos no século XX. Proprietária de algumas casas noturnas, dentre elas o Cassino Ópera ou

⁹MOHAMMED ALI: governador otomano que liderou o Egito de 1805 a 1848.

¹⁰E.W. LANE: escritor, tradutor, lexicógrafo e orientalista britânico.

Badia's Cassino, uma das mais famosas casas noturnas do Egito e onde muitas “estrelas” da *Golden Era* ganharam visibilidade. Na imagem a seguir, é possível perceber em um folheto de anúncio as características estéticas, as vestimentas e postura das artistas que se apresentavam nessas casas noturnas:

Figura 4 Folheto completo anunciando novas dançarinas no Cassino de Badia Masabni, provavelmente por volta dos anos 1930 ou 1940.



Fonte: Classic Arab of the Arts.¹¹

O Cassino Ópera e o trabalho de Badia Masabnid nesse período são fonte de inspiração para muitas criações atuais. Segundo Assunção, o estudo de folhetos, registros jornalísticos e programas de serviços oferecidos pelas casas noturnas no período, torna evidente uma linha de trabalho que apresenta contrapontos aos gostos orientalistas, não cedendo a opressão de um modelo preestabelecido e padronizado, e evidenciando a expressão e liberdade artística através

¹¹Fonte: <https://classic-arabs-of-the-arts.tumblr.com/post/57363011537/bellydanceclassicsome-very-old-photographs> Acesso em: 17 abr. 2023

de figurinos coloridos e ousados, uso de acessórios diversos, mescla de canto, dança e encenação teatral.

As dançarinas de maior destaque foram as que mesclavam culturas, e dessa forma atraía o olhar e a identificação de estrangeiros e turistas. Segundo Assunção (2021, p. 66): “Muitos dos donos e donas de estabelecimentos de entretenimento eram estrangeiros, sobretudo gregos, sírios e libaneses, assim como as dançarinas, muitas das quais de origem marroquina, argelina, tunisiana, turca e persa”. Atributo esse que retoma a ideia de transnacionalização e caracteriza a modalidade de dança como um estilo fortemente aberto à distintas expressões e leituras artísticas, e ao mesmo tempo, com fundamentos históricos irrevogáveis.

No quarto ponto da linha do tempo, partimos para 1961 para citar a *Troupe Reda*, grupo que realizou uma leitura cotidiana representativa para os nativos e é referência para produções cênicas clássicas e folclóricas atuais. O artista e coreógrafo Mahmoud Reda mesclou seu estudo de ginástica olímpica, folclore argentino e ballet clássico, e junto a sua família levou para os palcos uma releitura de movimentos cotidianos, ritmos, trajes e expressões que representassem a viagem realizada nas terras egípcias. Segundo Assunção (2021, p. 70): “O apelo às raízes populares egípcias agradou ao público e ao governo de Gamal Abdel Nasser. Em 1961, a Troupe tornou-se estatal, fazendo parte do projeto de nação de Nasser ao representar a cultura nacional através da dança”.

Na imagem a seguir temos Farida Fahmy, uma das bailarinas principais da trupe e cunhada de Reda, e na imagem podemos observar mudanças estéticas na vestimenta e nas expressões corporais:

Figura 5 Farida Fahmy e bailarinos em performance da Reda Troupe por volta de 1970



Fonte: Website de Farida Fahmy.¹²

É importante lembrar que em paralelo a esses períodos e referências mundiais importantes para o estudo teórico e técnico da modalidade, existiram muitos outros nomes que caberiam estudo aprofundado. No entanto, não se adequam ao contexto, pois iria além do escopo dessa pesquisa. Sendo assim, a partir do próximo ponto direcionamos a linha cronológica para o Brasil, apresentando referências de estudo regionais que compõem a formação e influenciam a atuação de muitos profissionais no país.

1.3 LINHA CRONOLÓGICA PARTE 2: A DANÇA DO VENTRE NO BRASIL

No Brasil, o primeiro grande acontecimento de expansão e popularização da modalidade foi em 2001, com a novela “O Clone”, lançada pela rede Globo de televisão, que relatou as aventuras de uma muçulmana marroquina em terras brasileiras. Entretanto, anteriormente ao contexto apresentado “nas telinhas”, os primeiros registros encontrados de artistas que ensinavam a modalidade em solo brasileiro, são de Samira Samia e Madeleine Iskandarian (*Shahrazad*).

¹²Fonte: <http://www.faridafahmy.com/haggala.html> Acesso em 17 abr. 2023.

Das artistas citadas, Samira Samia ainda atua e é responsável por um evento conhecido como Mercado Persa¹³, que teve sua primeira edição em 1995, e ainda hoje movimentava o mercado e é referência de consumo cultural no estilo. Apresentando uma linha glamourizada, que se alimenta de referências orientalistas, assim como muitas das fontes utilizadas para produção da novela “O Clone”, o que nos direciona ao quinto ponto da linha cronológica, período de 1970 a 2001.

Segundo Salgueiro (2012), o entretenimento artístico da dança do ventre é presente no Brasil desde meados dos anos 1970, se difundiu de modo mais concreto no início dos anos 1990, e sua popularidade alcançou o ápice nos anos 2000. De modo geral, as apresentações são carregadas da influência orientalista, fazendo com que seu reconhecimento no território nacional seja caracterizado pelo mistério e sensualização.

Os dois últimos pontos da linha cronológica são referências internacionais que influenciaram fortemente nas produções brasileiras. O sexto ponto, pela produção visual, as músicas e repertório de movimentos de destaque, ainda nos anos 2000, a comercialização dos DVD's do produtor e empresário americano Miles Copeland, mostrando grandes produções artísticas, variedade de repertórios e fusões criativas com a cia. *BellyDance SuperStars (BDSS)*. Ainda segundo Salgueiro, a proposta do empresário era inserir a dança do ventre no *showbusiness* americano, e para tanto, as BDSS excursionaram pelos Estados Unidos e Europa com produções altamente elaboradas, com fusões de culturas e técnicas distintas, se tornando fonte de estudo global.

O sétimo e último ponto é a artista Shakira, que ficou popular como referência visual no ano de 2011, com a música *Ojos Así*, e levou muitas brasileiras a buscar escolas de dança para o aprendizado da técnica. Ponto citado por Salgueiro:

O sucesso da cantora colombiana Shakira, que acolheu a dança do ventre como a matriz de movimento que, fundida à *street dance*, forma a base de suas performances, ajudou a difundir a dança do ventre como uma linguagem pop, moderna e empoderante. Muitas mulheres interessadas na dança do ventre tomaram a iniciativa de fazer aulas devido à divulgação em massa dos vídeos da cantora. (SALGUEIRO, 2012 p.15)

Com todos os pontos referenciais citados nesse capítulo, é mais nítido o entendimento de um público dividido em dois nichos, o primeiro com pessoas que buscam a dança no contexto da sensualização, e o segundo as que buscam a dança para satisfação pessoal e

¹³MERCADO PERSA: Evento que acontece em São Paulo e nomeado “o maior evento de danças árabes do mundo”.

autoconhecimento. Mas, é um público majoritariamente feminino (ponto ilustrado mediante ao contexto orientalista). Contudo, o discurso de cristalização do feminino, assim como muitos relatos orientalistas apaga uma parte da história, povos e culturas importantes para as construções atuais, romantiza uma arte que tem como característica principal a luta e a resistência de artistas que persistiram e se reinventaram para permanecer trabalhando com o entretenimento.

Os contrapontos apresentados nesse capítulo sugerem uma construção cênica rica em diversidade e distintas leituras. Contrapontos que aparecem também na construção didática, e na conduta do professor, que será melhor abordada no capítulo a seguir, onde direciono o foco de estudo para o desenvolvimento na sala de aula, contexto que me interessa por perceber dificuldades em estabelecer um diálogo claro sobre formação e metodologia dentro do ensino da modalidade.

2. PRÁTICA DOCENTE DE DANÇA DO VENTRE

Neste capítulo, pretendo falar sobre a prática em sala de aula a partir do contexto apresentado no capítulo anterior. Para isso, acrescento na referência de estudo o trabalho de conclusão de curso “Reflexões sobre o ensino de Dança do Ventre, Laban e biomecânica como base para sistemas de aprendizagem”, de Adriana Miranda da Cunha¹⁴, que aborda a prática em sala de aula e a formação do professor de dança do ventre associada as demandas do contexto brasileiro, e relaciona os princípios de Rudolf Laban e da biomecânica para construção de uma metodologia de ensino.

É importante ressaltar que o legado e história do artista, educador e teórico da dança Rudolf Laban é uma das principais fontes dessa pesquisa, e será devidamente apresentado e trabalhado no capítulo 3 deste trabalho. Mas, nesse ponto cabe dizer que a sua obra fornece múltiplas ferramentas pedagógicas para o estudo do movimento e, dessa forma, colabora para o ensino de técnicas corporais.

Utilizo também, o artigo “A universidade e a formação do artista-docente da(na) dança” de Cristiane Wosniak¹⁵ onde a autora analisa o contexto da licenciatura em dança e disponibilidade de cursos no Brasil e apresenta importantes pontos de reflexão sobre a prática do artista-docente.

E, para setorizar a reflexão falarei sobre: formação acadêmica, formação na dança do ventre e cenário desejável para atuação.

2.1 FORMAÇÃO ACADÊMICA: A LICENCIATURA

É importante entender que no ensino de modalidades de dança, a formação acontece pelo viés da experiência (que será tratada no tópico a seguir), e assim a universidade não é o ponto de partida, nem um pré-requisito na formação da maior parte dos profissionais no ensino da dança do ventre e em outras modalidades. Porém, é interessante pensar o estudo da licenciatura e suas demandas para que a dança não ocupe apenas o papel de entreter e divertir. Contexto explicado, entre muitas outras coisas, também pela forma como a arte é trabalhada na escola. Segundo Wosniak:

¹⁴Adriana Miranda da Cunha: Artista de Santa Catarina, licenciada em Artes Cênicas e doutora em Teatro Educação.

¹⁵ CRISTIANE DO ROCIO WOSNIAK: Doutora/mestra em Comunicação e Linguagens; docente na Unespar (PPGCINEAV); docente do PPGE/UFPR; coreógrafa da Têssera Companhia de Dança da UFPR.

Enquanto área de conhecimento autônoma, a Dança tem um histórico pouco relevante, no ensino regular, possuindo as meras atribuições de: socializar, descontrair ou desinibir, mas, raramente sendo considerada como disciplina com conteúdo específicos, tais como o desenvolvimento da capacidade criativa, ampliação de vocabulário de movimentos, das habilidades motoras, consciência corporal, percepção espaço-temporal, expressão e comunicação não-verbal, sensibilidade estética, capacidade reflexiva e crítica em relação ao corpo em movimento, para citar alguns. (WOSNIAK, 2017 p.15)

Na dança do ventre, por sua estrutura histórica e pelo movimento de mercado que é fortemente difundido ainda hoje, o viés do entretenimento domina grande parte das produções, por vezes comprometendo o reconhecimento das habilidades que a arte da dança é capaz de desenvolver. Concordando com Wosniak, mais do que socializar, descontrair e desinibir, a dança tem a capacidade de educar, conscientizar e sensibilizar, e a via do entretenimento é apenas uma forma de compartilhamento de um processo que vai muito além do espetáculo.

Considerando este contexto, no ensino da dança do ventre, estamos falando da cultura de outro país que é apresentado e trabalhado dentro de uma sala de aula, e aqui o estudo da licenciatura e seus processos ativa a consciência de que a produção de resultados e evolução em um mercado capitalista veloz não pode (ou não deveria), comprometer o tempo de experiência.

Contudo, reforço que a licenciatura em dança traz ao docente uma visão ampla do campo de atuação, aponta caminhos para pensar o corpo na dança e abordagens para facilitar o entendimento do estudante.

Para ilustrar como relaciono o campo de conhecimento da dança e as especificidades do estudo técnico da modalidade, apresento a seguir uma mandala, e a prática de aproximação e distanciamento:

Figura 6 Mandala



Fonte: Website Vetores Premium¹⁶

¹⁶Fonte: https://br.freepik.com/vetores-premium/mandala-floral-azul-elemento-oriental_11907797.htm Acesso: 09 de novembro 2023.

Na primeira figura, visualizamos a riqueza de detalhes que o exercício de aproximação nos permite realizar. Podemos vincular também ao estudo de uma modalidade de dança, sua história, formas e expressões corporais, vestimentas, estímulos sonoros característicos.

Já a segunda figura, se refere ao ambiente no qual o conjunto de especificidades da figura 1 está situado, a um olhar mais amplo do campo que possui múltiplas possibilidades de atuação, observação e análise. Tratando-se da formação profissional, podemos considerar que o professor-artista pode visualizar/iniciar seu estudo e prática por ambos os pontos, escolhendo o zoom da especialização ou o distanciamento que faz visualizar um campo amplo de atuação.

O campo de educação citado apresenta muitas questões que podem ser melhor defendidas e argumentadas com o desenvolvimento de um pensamento crítico coletivo. Contudo, aponto nesse trecho do trabalho a importância de não visualizar o ensino técnico desassociado do contexto no qual ele está inserido, usando o exercício de aproximação e distanciamento sempre que necessário, e permitindo maturação do tempo da experiência. Em outras palavras, reforço a importância de visualizar e exercer o ensino de modalidades de dança dentro das capacidades que a dança educativa é capaz de desenvolver no aluno.

2.2. FORMAÇÃO TÉCNICA: O TEMPO DE EXPERIÊNCIA

Nesse espaço almejo especificar as possibilidades de atuação e a formação do professor de dança do ventre, e como esse processo acontece na grande maioria dos casos. Assim, não pretendo especificar as demandas vinculadas ao intérprete de dança (bailarino).

No estudo da modalidade apresentada, o cenário mais comum é professoras alinhadas com a alta performance e produção de eventos do que professoras engajadas com o processo de ensino-aprendizado em arte. E isso acontece mediante as demandas vinculadas ao tempo de produção que por vezes se contrapõe ao tempo de experiência.

No entanto, como forma de organizar o estudo na dança do ventre, é comum encontrar turmas divididas em “níveis técnicos”: Normalmente a turma iniciante possui o tempo médio de um ano de prática; turma de nível básico, 2 anos de estudo; nível intermediário, são 3 anos; nível avançado, são 4 anos, o semiprofissional, são 5 anos e o profissional 6 anos. Porém, há professores que estudaram apenas 3 anos (ou menos) antes de lecionar a técnica, não é um sistema regularizado e não existe um órgão regulamentador que analise a competência e a coerência com que é realizado o trabalho do docente na dança do ventre.

Ainda hoje, em Belo Horizonte, o que temos como sistema regulamentador das artes é o SATED-MG (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado de Minas Gerais), que avalia o trabalho do artista para obtenção de um registro de atuação no mercado. Porém, a avaliação se refere a performance cênica como bailarino (a), e não à docência, além de não ser um registro obrigatório para atuação docente em estúdios de dança e academias.

Contudo, movido pela demanda de produção citada anteriormente nesse capítulo, o estudante tende a se tornar professor devido as influências do mercado e da comunidade. Pois, quando os “níveis” citados acima são bem executados, o compartilhamento desse conhecimento parece ser “o próximo passo”, e o próprio estudante recebe convites para tal atividade. Porém, sem estudo e consciência da didática esse compartilhamento da habilidade corporal, se torna uma prática de cópia, sem clareza do caminho do movimento e do contexto no qual essa arte está situada.

Ao olhar para esse cenário penso se seria mais interessante pensar no ensino da dança do ventre por módulos e cada módulo com conteúdo específico, e na distinção de prática e licenciatura. Exemplo:

<p>Como dançar:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Módulo 1: movimentos básicos, qualidades de movimento e conhecimento de acessórios; • Módulo 2: Dança folclóricas árabes; • Módulo 3: Acessórios; • Módulo 4: Dança clássica oriental. 	<p>Como ensinar:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Módulo 1: movimentos básicos, qualidades de movimento e conhecimento de acessórios; • Módulo 2: Dança folclóricas árabes; • Módulo 3: Acessórios; • Módulo 4: Dança clássica oriental.
---	--

Perceber o estudo por dois ângulos, o da execução e o da orientação, seria o melhor para uma prática mais consciente. Porém, distante dessa expectativa, a realidade com a qual nos deparamos são bailarinos que exercem função de professor, figurinista, maquiador, cabelereiro, costureiro, organizador de eventos, tesoureiro, dentre outros. Assim como o professor também é coreógrafo, diretor, e outras tarefas que a demanda do contexto pode solicitar.

Temos então, o professor multitarefas e o artista criativo que sempre se reinventa. Ambos, com caminho de estudo e aprofundamento teórico prático amplo, que demanda anos

de aprimoramento e constante atualização. Tempo contado pela experiência de um caminho nada linear, mas carregado de responsabilidades.

De todo forma, seja pelo viés da formação acadêmica ou pelo ensino técnico da formação livre, a ideia de processualidade é o que conduz o caminho para possíveis articulações de conhecimento no campo. E, o exercício de mudança de ângulo, aproximação e distanciamento para percepção do cenário é essencial para o desenvolvimento de um caminho flexível e aberto às possibilidades educacionais.

Consciente que o aprendizado via observação e execução negligencia as diferenças dos praticantes e os possíveis obstáculos que podem ser encontrados durante o entendimento do caminho de execução para a realização de técnicas não comuns no cotidiano brasileiro. Acontecimento que Salgueiro, explica:

O aprendizado da dança envolve, em primeiro lugar, o desejo de dominar aquela nova linguagem, transpor para o próprio corpo os movimentos vistos nos corpos de outrem. No Brasil, a dança do ventre não é vivida cotidianamente e não é tão presente na mídia quanto no mundo árabe, onde essa linguagem aparece em vídeo clips, programas de auditório e em filmes – principalmente os produzidos entre os anos 1950 e 1970 – além, claro, em qualquer celebração social. O ensino da dança do ventre no Brasil, conseqüentemente, costuma ser realizado em salas de aula, sob orientação direta de uma professora e repetição de exercícios, diferindo em grande parte do modo como as egípcias aprendem a dança. (SALGUEIRO, 2012 p. 57)

Salgueiro (2012 p.59) relata em seu trabalho a experiência com uma professora libanesa: “(...)sua aula consistia na repetição de suas coreografias e improvisações. As dúvidas eram sanadas sem que se desconstruísse o movimento: a professora simplesmente repetia as sequências para que a aluna, por si, compreendesse a gênese do movimento”. O mesmo acontece com o samba ou o funk no Brasil, são estilos populares e de compartilhamento cotidiano, que podem ter nomenclaturas e características da região que é realizado, mas dificilmente terá uma padronização por se tratar de uma arte expressiva da realidade cotidiana. Assim, os questionamentos provocados por esses papéis de dançarino/professor e a forma de compartilhamento de conhecimento, são recorrentes em modalidades com estruturas históricas diferentes.

Nesse cenário, é possível também aplicar o zoom na primeira parte da figura 6 e dizer sobre as especializações dentro da dança do ventre: o estilo moderno, as fusões, as danças folclóricas, etc., estilos que serão devidamente apresentados no capítulo 4. Entretanto, cabe falar na introdução desse assunto que os estilos dentro da dança do ventre também determinam

as orientações profissionais e ditam possibilidades de atuação. Exemplos: sou professora de dança do ventre, especialista no estilo *tribal fusion*, uma de minhas professoras é professora de dança do ventre com formação específica no estilo clássico oriental. E, cada uma dessas linhas determinam leituras corporais e fontes de estudo distintas.

Temos nesse contexto, distintas leituras de movimentos e variadas didáticas. Assim como o nome da modalidade, o nome dos movimentos e as metodologias de ensino são desenvolvidas por profissionais diversos ao decorrer de sua prática, e mediante a demandas do ofício. Contudo, podemos observar movimentações características do estilo e repetições de determinados movimentos, nomeados como bases da modalidade, muitas vezes possuindo nomes diferentes mais execução semelhante.

2.3 ATUAÇÃO: CENÁRIO DESEJÁVEL

Nesse ponto quero refletir sobre as possíveis articulações pedagógicas de um cenário desejável para um professor de dança do ventre. Não defendo a criação de um modelo pré-estabelecido e fixo de ensino da técnica. Mas, a articulações entre os conhecimentos do caminho de estudo que o profissional escolher, buscando sempre maneiras de facilitar o acesso ao conhecimento e a experiência do estudante.

Reforço, que seja pelo viés da formação acadêmica em licenciatura ou no estudo técnico das modalidades de dança, é essencial que o indivíduo que se propõe a função docente entenda as demandas do campo, e realize o exercício de aproximação e distanciamento para análise do contexto sempre que necessário.

Como professora de dança do ventre desde 2010, percebo mudanças significativas em minha didática após o ingresso no curso de licenciatura em 2014, e de forma resumida compreendo que o ponto chave se encontra no “como” entendo e compartilho minhas habilidades artísticas, como compreendo o caminho do movimento, a história da arte e cultura da modalidade que escolhi lecionar, e o contexto mercadológico no qual a arte está inserida no Brasil. Não deixei de lado o estudo da sequência coreográfica e performance cênica, mas acessei ferramentas diferentes de compreensão do corpo no espaço e nas práticas corporais que fizeram com que eu entendesse o “como ensinar” por um ângulo diferente e permitiu propor aos meus alunos o entendimento de uma nova proposta de movimentação corporal. Dessa forma, nos capítulos a seguir apresento caminhos e proponho um plano de articulações de conhecimentos aberto a adaptações mediante o contexto ao qual será inserido.

3. RUDOLF LABAN E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A DANÇA

O objetivo deste capítulo é apresentar o artista, educador e teórico da dança, Rudolf Laban, sua contribuição para o estudo do movimento humano e apontar a referência desse material que será usado em nosso plano de ensino da dança do ventre no capítulo 4. Para tanto, trago as referências: “Revisitando a dança educativa moderna de Rudolf Laban” de Isabel A. Marques¹⁷, que faz uma releitura e repensa a obra de Laban no ensino de danças. E para orientar com relação as nomenclaturas e explicação da obra, as referências: “Dicionário Laban” da Lenira Peral Rengel¹⁸ e “Elementos do movimento na dança” da Lenira Peral Rengel, Eduardo Oliveira¹⁹, Camila Correia Santos Gonçalves²⁰, Aline Lucena²¹ e Jadiel Ferreira dos Santos²².

Para organizar nosso estudo falarei sobre a obra de Rudolf Laban, apresentada de forma resumida, e qual o conteúdo de sua obra utilizaremos para relacionar com o ensino técnico de dança do ventre.

3.1 A OBRA DE RUDOLF LABAN

Rudolf Laban, nasceu em 1879 em uma cidade chamada Pressburg (atual Bratislaviana) e faleceu em 1958 na Inglaterra. Considerado o maior teórico da dança e do movimento no século XX, e conhecido como o "pai da dança-teatro", foi um profissional admirável, que dedicou sua carreira ao estudo e desenvolvimento de um método e sistematização da linguagem da dança e do movimento. Segundo, Marques (2002, p.1) “Seu carisma, senso de humor, dedicação e entusiasmo, aliados à sua intuição, afeição intelectual e observação, fizeram dele não somente um grande ‘mestre’ da dança, mas uma pessoa muito querida e admirada por seus contemporâneos.”

Laban relacionava a arte da dança com a vida, e as relações de criação estabelecidas deixaram um legado sensível e atento as demandas do contexto para manter um corpo ativo e

¹⁷ISABEL A. MARQUES: diretora da Caleidos Cia. de Dança, pioneira sistematização e pesquisa na área de ensino de dança, com um vasto trabalho que interliga pesquisa, ensino e produção artística no Brasil e no exterior.

¹⁸ LENIRA PERAL RENGEL: Doutora em Comunicação e Semiótica, mestre em Artes/Dança e bacharel em Direção Teatral. Líder do Grupo de Pesquisa Corponectivos: Dança/Artes/Interseções.

¹⁹ EDUARDO OLIVEIRA: mestre em Dança e professor na UFBA. Especialista em Arteterapia pela UCS.

²⁰ CAMILA CORREIA SANTOS GONÇALVES: graduada em Licenciatura em Dança pela UFBA, especialista em Estudos Contemporâneos em Dança e mestrado em Dança pela Escola de Dança também pela Universidade Federal da Bahia. Membro do Grupo de Pesquisa Corponectivos.

²¹ ALINE LUCENA: Produtora cultura, mestre em Dança especialista em Estudos Contemporâneos em Dança. Membro do grupo de Pesquisa e Estudos Avançados na Arte do movimento de Rudolf Laban e Corponectivos.

²²JADIEL FERREIRA DOS SANTOS é mestrando do Programa da Pós-Graduação em Dança da UFBA. Integrante do Grupo de Pesquisa Corponectivos.

reativo mesmo em um sistema opressor. Estudar sobre Laban é também trazer consciência para hábitos cotidianos automatizados, olhar para si, perceber o próprio corpo no espaço e nas relações.

Focado no estudo do espaço, formas e corpo, Laban, publicou seu primeiro livro em 1928, "*Kinetographie Laban*", que fala sobre o sistema de notação coreográfica nomeado de "*Labanotation*", que foi uma de suas grandes contribuições para o mundo da dança e da compreensão do movimento. A partir desse sistema de notação, desenvolveu também a "Dança coral", que permite que bailarinos e leigos em dança se movam juntos, de forma colaborativa, segundo uma coreografia de estrutura simples.

Na Inglaterra, junto a F.C. Lawrence, desenvolveu uma metodologia de análise do movimento: O "*Effort-Study*" (estudo dos esforços). Uma abordagem inicialmente desenvolvida para treinamento de operários na indústria, mas que serviu e serve de material de compreensão da movimentação humana geral. Nessa abordagem, Laban atribuiu o nome de Corêutica ao estudo da organização dos movimentos corporais no espaço, e de Eukinética ao estudo dos aspectos qualitativos do movimento (como ritmo e dinâmica).

Podemos compreender então que Laban deixou duas grandes obras:

1. A Labanotation que é um sistema com uma série de nomenclaturas específicas para registrar a dança e o trabalho coreográfico. Mas, que temos pouquíssimos profissionais que dominam o estudo no Brasil;

2. O Estudo dos esforços: um método que pensa o movimento humano, e a possibilidade de criação do corpo no espaço, e é mais conhecido e difundido no Brasil por muitos artistas contemporâneos.

No Brasil, a artista educadora Maria Duschenes foi uma das primeiras introdutoras do método, formando gerações de alunos que utilizam a referência do artista em seus trabalhos. Marques (2002 p.2), afirma que "A difusão e desenvolvimento dos trabalhos e das ideias de Laban no Brasil, portanto, fizeram-se principalmente pelo corpo-a-corpo, pelos contatos e buscas individuais de artistas e educadores". Hoje essa realidade mudou, mas, é importante ressaltar que seus estudos constroem a base da dança educativa, e desde a década de 1940, na Inglaterra e nos Estados Unidos o método Laban passou a fazer parte do currículo das universidades, e até hoje sua contribuição para arte e seus ensinamentos continuam sendo compartilhados através de centros e instituições. Segundo Marques:

Discussões mais recentes na área de Educação Somática estenderam o conceito de técnica para a dança, propondo-se a trabalhar mais com os

‘fundamentos’ do movimento – que incluem a respiração, o alinhamento, a flexibilidade, entre outros – em detrimento do condicionamento e da codificação do corpo. Em alguns países, os princípios de Laban são tomados como uma prática de Educação Somática, lado a lado das práticas de Feldenkrais, Eutonia, entre outros. (MARQUES 2002, p.5)

Dessa forma, podemos compreender que seu estudo trata de uma abordagem de ensino ampla e atemporal, que tem capacidade de contemplar diversas áreas que se propõem a estudar o corpo e suas possibilidades.

3.2 SELEÇÃO DE ESTUDO PARA A PESQUISA

A ideia da mandala (estudo das partes de um todo), permanece nesse capítulo. Escolheremos elementos para serem trabalhados com olhar mais atento, mas, sem esquecer que são parte de um contexto criado por Laban e que é vivo no trabalho de artistas que continuam avançando em sua abordagem.

No dicionário de Laban, Rengel (2001) nomeia cada explicação de Laban como movimento-palavra, e categoriza da seguinte maneira:

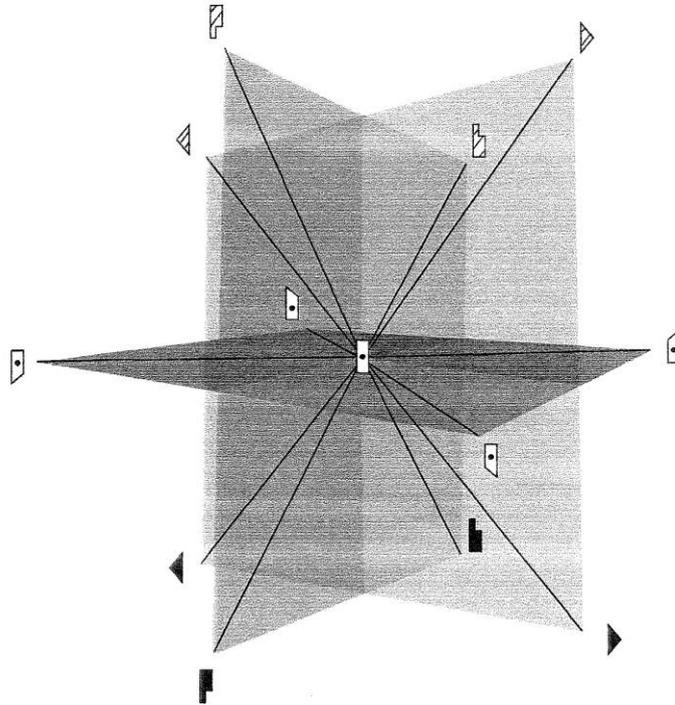
- Atualizadores que são elementos trabalhados por outros artistas e constantemente atualizado;
- Os termos gerais que englobam a grande maioria dos conceitos;
- A Corêutica, que estuda a organização dos movimentos corporais no espaço;
- A Eukinética que como citado acima, trabalha elementos qualitativos do movimento.

Nesse trabalho, para estabelecer correlação com a técnica da dança do ventre, usaremos:

Da categoria corêutica: os planos espaciais, ilustrados e explicado no dicionário de Laban:

é a combinação de duas dimensões. Os planos espaciais são visualizados quando é feita a ligação dos extremos alcançados pelas doze direções diamétrais. v. cruz diametral (n° 38, p. 44). No plano, uma das dimensões é a dominante (principal) e a outra dimensão é a secundária. Laban denominou estes planos de plano da porta, plano da mesa e plano da roda. (RENGEL 2001, p. 105)

Figura 7 Explicação de planos espaciais



Dicionário Laban.²³

Os planos espaciais são assim nomeados por Laban: plano da porta que é referente a comprimento / cima-baixo, o plano da mesa que se refere a amplitude / lado-lado, e o plano da roda referente a profundidade / frente-trás. Conhecidos no estudo da anatomia humana como plano frontal (porta), plano horizontal (mesa) e plano sagital (roda).

Da categoria eukinéica: a qualidade do esforço, que segundo o dicionário de Laban, LABAN *apud* RENGEL (2001, p. 110) "é o componente primário da dinâmica de movimento, a qual tem elementos polares em tempo (sustentado - súbito), em espaço (direto - flexível), em peso (leve - firme) e em fluência (livre - limitada)".

Essas qualidades pretendem sugerir possibilidades de execução da movimentação corporal e dessa forma estabelece um novo sentido e intensão para a execução. Assim, com o objetivo de facilitar o entendimento do estudante acerca da proposta da modalidade de dança do ventre, busco no último capítulo estabelecer relação entre o contexto técnico e histórico apresentados nos capítulos 1 e 2, com o filtro do conteúdo metodológico de Laban apresentado neste capítulo.

²³Dicionário Laban, RANGEL, 2001, p 105.

4. ARTICULANDO EXPERIÊNCIAS: DANÇA DO VENTRE E RUDOLF LABAN

Como citado no capítulo anterior, o objetivo desse capítulo da pesquisa é articular o Laban e dança do ventre para maior compreensão da técnica no contexto do ensino-aprendizado. Para isso começo com uma breve descrição de características da modalidade que não foram abordados no capítulo 1, em seguida associo o conteúdo apresentado no capítulo 3 para explicação de dissociações da dança do ventre, e por fim proponho um plano de ensino que utilizam os planos espaciais de Laban e o conteúdo teórico-prático da modalidade.

4.1 ESPECIFICIDADES DA MODALIDADE

Nesse trecho, apresento características importantes de serem compreendidas no estudo da dança do ventre, pontos da história que influenciam a prática de maneira direta. São eles:

4.1.1. NÍVEIS TÉCNICOS

Os níveis técnicos na dança do ventre não se referem apenas a uma execução coerente do movimento, e sim a uma leitura de contexto, se tornando importante saber interpretar instrumentos da música árabe e estudar a realidade cultural/social da região onde a dança é nomeada como típica.

4.1.2. LEITURA MUSICAL E ESTILOS

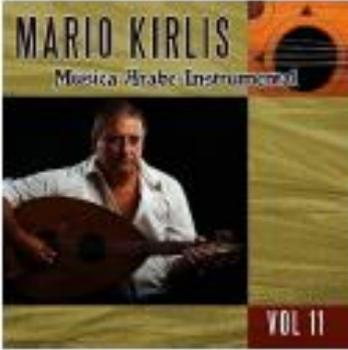
A estrutura histórica de mescla de culturas relatada nas últimas páginas permite que a modalidade não esteja fechada para novas possibilidades criativas e dessa forma, novas leituras musicais e performáticas nascem no decorrer das práticas. No entanto, se observa na apresentação de contexto quatro linhas básicas do estudo: linha clássica, folclórica, moderna e fusão.

Na linha clássica existe forte influência das técnicas de balé, nas músicas, nos instrumentos que compõe o repertório clássico árabe, nas composições de grandes orquestras e a “rotina oriental de composição cênica” (também conhecida como “*mejance*”). Nessa estrutura, é pré-requisito que a bailarina/interprete saiba performar cada trecho de acordo com regras preestabelecidas.

Abaixo, apresento como exemplo a estrutura simplificada da música clássica “Soraya”:

Figura 8 Explicação de uma estrutura musical clássica editada.

Estudo Rotina Oriental Clássica
Professora: Jéssica Nunes



Música: Soraya
Editada (04:54)

Estrutura:

- ***Abertura (apresentação da orquestra) = 00:01 à 00:12***
- ***Entrada da bailarina = 00:13 à 00:55***
- ***Mudança rítmica = 00:56 à 01:15***
- ***Desenvolvimento (aqui vamos falar de humores e como contar essa história) = 01:16 à 02:05***
- ***Momento folclórico = Said 02:05 à 03:05***
- ***Clímax (um momento de surpresa, excepcional em que o público não espera) = 03:06 à 04:12***
- ***Finalização (grand finale) = 04:13 à 04:54***
- ***Saída da bailarina***

Fonte do autor - adaptada. Música original²⁴

Nela podemos observar que existe momentos para execuções:

1. Na apresentação da orquestra normalmente a bailarina não está em cena e quando está, não realiza movimentações expansivas. Essa “regra” se mantém mesmo em apresentações com

²⁴ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=8oQ7XAI8fA> Acesso: 14 de novembro 2023.

músicas mecânicas (aparelho de som), como uma forma da bailarina demonstrar conhecimento da estrutura.

2. A entrada da bailarina, é o momento de grandes deslocamentos, giros, desenhos cênicos. Muitas vezes tendo um ritmo base com sinalizador desse posicionamento onde a bailarina deve se apresentar.
3. A mudança rítmica é caracterizada como fechamento da apresentação da bailarina, um ponto de contato para início do desenvolvimento a seguir.
4. Desenvolvimento é o momento de diálogo e interações entre os instrumentos musicais, onde a bailarina também desenvolve técnicas mais elaboradas e proposta cênica.
5. Momento folclórico, é uma reverencia a cultura árabe apresentada pela orquestra e pela bailarina, aqui a bailarina apresenta movimentações simbólicas que se referem a cultura que o ritmo está representando.
6. O clímax, que é o ponto de contato para finalização, normalmente composto por momentos de impacto.
7. E, o “*grand finale*”, que normalmente segue a mesma estrutura da apresentação da orquestra e a bailarina finaliza junto.

Para seguir a proposta, normalmente bandas ao vivo estruturam em uma média de dez a doze minutos. O esquema apresentado na imagem é de uma música editada de maneira que respeite esses trechos, mas trabalhe com uma representação menor de cada um deles.

A linha folclórica, se refere a representação de danças típicas em palco, e tem como objetivo levar para a cena uma inspiração cultural de um povo. Nos eventos e concursos de dança do ventre as mais comuns são:

1. A dança do bastão: também conhecida popularmente como “*Said*” que é o nome da região do alto Egito onde essa dança “nasceu”, e o nome do ritmo em que geralmente é dançado. É a adaptação de uma dança masculina conhecida como “*Tahtib*” ou “*Raks al assaya*” e é uma dança alegre, onde as mulheres apenas manejam o bastão demonstrando suas habilidades com o objeto, a vestimenta cobre o ventre, como um vestido, que pode ser de vários modelos, com abertura lateral, ou não, justo ou mais folgado, entre outros. Acessórios como lenços de moeda no quadril, enfeites de cabeça, brincos de medalhas são bem-vindos.
2. A *dabke*: que significa bater o pé no chão e é a adaptação de uma dança folclórica libanesa. As movimentações comuns são saltos, variedade de batidas de pés no chão e uma postura firme.

3. A dança do jarro: adaptação cênica de uma dança surgida entre os beduínos (povos do deserto), representa a vida e o trajeto das mulheres em busca da água. A vestimenta, e as características trazem uma ligação com as *ghawazee* (descritas no capítulo um).
4. A *Hagallah*: nativa de Marsa Matruh, na fronteira com o deserto líbio, a performance é feita por uma mulher totalmente coberta, ao som de cânticos masculinos, chamados *Keffafeen*, acompanhados por palmas. Tradicionalmente, a dançarina deve apresentar-se para quatro homens e, dentre eles, escolher apenas um para o qual terminará sua dança. Ela amarra um lenço nos quadris e, quando escolher seu pretendente, deverá lança-lo para ele. Em uma versão mais moderna, grupos de mulheres dançam umas para as outras.
5. A dança *Meleah laff*: é uma criação cênica de Mahmoud Reda e se refere ao cotidiano portuário egípcio de Alexandria. Onde as mulheres trajam um pano (*meleah*) enrolado (*laff*) no corpo e brincam com as possibilidades de movimentação desse tecido.
6. A dança *Khaligi*: nativa dos países do golfo pérsico, é caracterizada pelo uso de uma bata longa e fluida e por intenso uso dos cabelos. Dança-se com ritmos do golfo, e possui uma atmosfera de união familiar, ou simplesmente fraterna entre as mulheres presentes.
7. A *el sayad* (dança dos pescadores – ou *port said*): dança egípcia realizada tanto por homens como mulheres, na qual os homens representam os pescadores e as mulheres representam os "peixes" na rede. A rede, nesta dança pode aparecer como um objeto real ou imaginário, através de mímica, o traje é de marinheiro, coletes, calças e bonés típicos e é muito comum homens dançarem numa teatralização do cotidiano, contracenando com mulheres. Encenação também levada aos palcos por Mahmoud Reda.

A linha moderna, hoje também conhecido como *shaabi*, se refere as músicas populares tocadas no Egito e Emirados, e nesse estilo é muito comum misturas com maior característica e linguagem egípcia. Os passos comuns são as bases de dança egípcia descritas nessa pesquisa e referências populares que variam de acordo com a época e a região.

As fusões, esta linha se refere a mistura de estilos, e aqui temos maior abertura para parcerias estrangeiras, e criações artísticas distintas. Instrumentos e características corporais se influenciam na criação cênica. Um exemplo é a cantora Shakira.

Na linha das fusões temos também, a mescla de leituras corporais e culturais que criam novos estilos. Como por exemplo, o estilo "*Tribal Fusion*" que é uma linguagem que associa as técnicas da dança do ventre, do flamenco, das danças indianas, danças urbanas, entre outras. Com forte característica performática a ideia desse estilo dentro da modalidade é a expressão

da dança como uma arte que fortalece e dá voz as praticantes. Estilo que historicamente remete aos povos *Ghawazee* apresentado no capítulo 1.

4.1.3. O USO DE ACESSÓRIOS

É muito comum na dança do ventre, estudantes buscarem a modalidade porque desejam dançar com o véu, ou com a espada, ou com o candelabro. Os acessórios são um ponto muito característico da modalidade. Alguns com um viés performático adaptado para shows, outros com viés comemorativo ou característico de um contexto histórico. Além dos que foram ditados nas danças folclóricas, temos também:

- **PANDEIRO:** acessório cênico utilizado e tocado apenas em alguns momentos para fazer as marcações da música. O pandeiro árabe, também conhecido como “*daff*”, tem o som e a aparência um pouco diferente do pandeiro ocidental e é popular em números que representa a cultura “*ghawazee*”.
- **SNUJS:** címbalos de metal, usados um par em cada mão. Um deles se prende ao dedo médio e o outro ao dedão por meio de um elástico. Eles podem ser tocados pelos músicos, ou então pela própria bailarina enquanto dança. Neste caso, requer grande habilidade da bailarina, que deve dançar e tocar ao mesmo tempo.
- **CANDELABRO (SHAMADAN):** Elemento original egípcio, o candelabro era utilizado no cortejo de casamento, para iluminar a passagem dos noivos e dos convidados. Dança-se, atualmente, como uma representação deste rito social, utilizando o ritmo *zaffa*.
- **TAÇAS:** variação ocidental da dança com candelabro.
- **VÉUS:** uma dança de origem ocidental norte americana, que ganhou maior visibilidade no período da *Golden Era*, nas produções cinematográficas. Extremamente popular, e apreciada. Ganhou diversas adaptações ao longo da história. Como: tecido de seda, leque com tecido de seda (véu fan), véu fazendo alusão a uma borboleta (*wings*), dentre outros.
- **ESPADA:** não necessariamente atribuída à cultura egípcia ou árabe, sendo explicada por várias lendas e suposições. Alguns estudiosos afirmam que, na época das invasões dos bárbaros (hoje árabes) em terras egípcias, as bailarinas eram escravizadas e dançavam equilibrando espadas na cabeça. O que é certo, porém, é que a bailarina que deseja dançar com a espada, precisa demonstrar calma e confiança ao equilibra-la em

diversas partes do corpo. Pontos de equilíbrio mais comuns são: cabeça, queixo, ombro, quadril e coxa.

- PUNHAL: Variação da dança com a espada, sem registro de uso nos países árabes. Alguns pesquisadores da dança defendem a origem da dança com o punhal na invasão árabe. O desafio para a bailarina nesta dança não é a demonstração de técnica, mas sim a de sentimentos. E existe a versão do *kawlya* com punhal, muito comum na região iraquiana.

4.2 EXPLICAÇÃO DA TÉCNICA COM A ABORDAGEM DE PLANOS DE RUDOLF LABAN

O primeiro apontamento desse tópico é sobre a nomenclatura dos movimentos, que assim como o nome da modalidade não é padrão. Retomando o trabalho da Roberta Salgueiro:

(...) no Brasil, os nomes dos movimentos são formados a partir do compartilhamento: a professora ou uma bailarina de grande repercussão utiliza um nome e este é adotado pelas praticantes, mas não há garantia de entendimento entre grupos diferentes. Deste modo, se, por exemplo, um grupo chama determinado passo de ‘*suheir*’, outro pode chamá-lo de ‘soldadinho’, outro terceiro grupo pode adotar o termo ‘*maya* quebrado’ e o reconhecimento do passo fora daquele grupo só é feito a partir de demonstração física ou de uma descrição minuciosa (...) (SALGUEIRO, 2012 p.66)

Dessa forma, a descrição de passos realizada a seguir se refere a minha leitura prática como artista docente atuante do mercado da dança do ventre desde o ano de 2010, e graduanda no curso de licenciatura em dança na UFMG. Assim, esta apresentação dialoga com as referências citadas e com a minha experiência profissional.

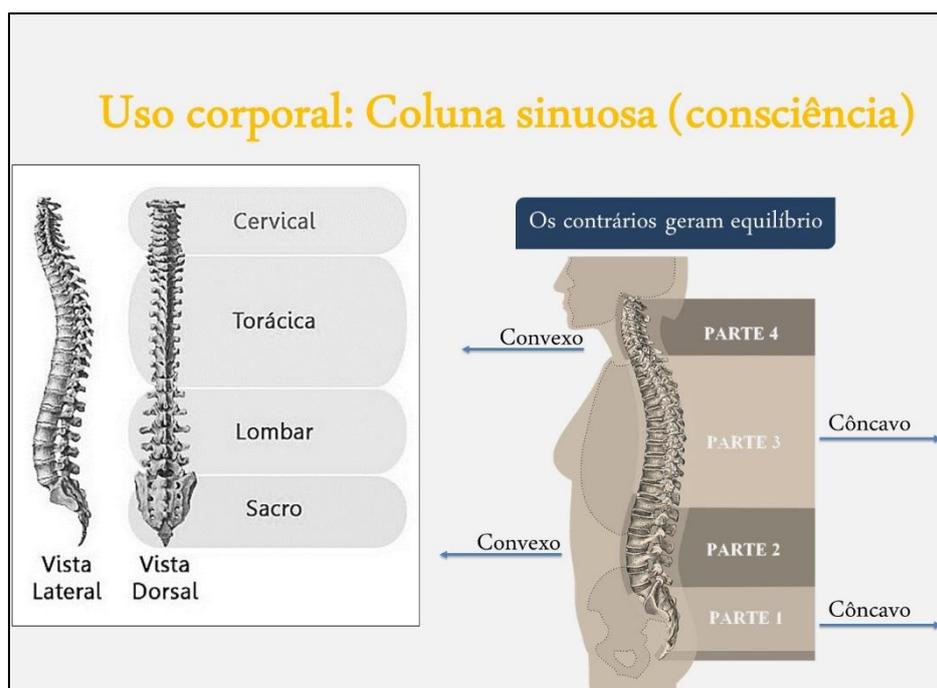
4.2.1. DISSOCIAÇÕES

A dissociação corporal e dinâmicas associadas ao domínio de partes isoladas do corpo são características essenciais na codificação corporal da modalidade, trabalhando com ênfase a estrutura axial, em especial a mobilidade da pelve. Segundo SALGUEIRO, 2012, p.70 “O protagonismo corporal é, indubitavelmente, dos quadris, responsável pela maior parte da técnica específica da dança do ventre”.

Para descrever os movimentos básicos realizados pela pelve, utilizo uma visualização prática aprendida em um workshop com Mahaila el helwa²⁵, onde ela utiliza cinco linhas de mobilidade da pelve e trabalha possibilidades criativas e qualidades distintas a partir de movimentos básicos.

Contudo, anterior a explicação das linhas é necessário apresentar o uso corporal da coluna vertebral e a maneira como trabalho as dissociações. Na dança do ventre é comum o ensino iniciar no quadril e em seguida partir para as outras partes do corpo, mas, é muito importante pensar em um ajuste postural consciente para que as práticas de dissociação corporal aconteçam sem possíveis complicações para saúde física. As imagens a seguir, são partes do material que encaminhei para alunas de aulas online no contexto pandêmico, como forma de lembrete da prática realizada ao vivo.

Figura 9 Imagem adaptada para explicação de uso corporal de estrutura axial.

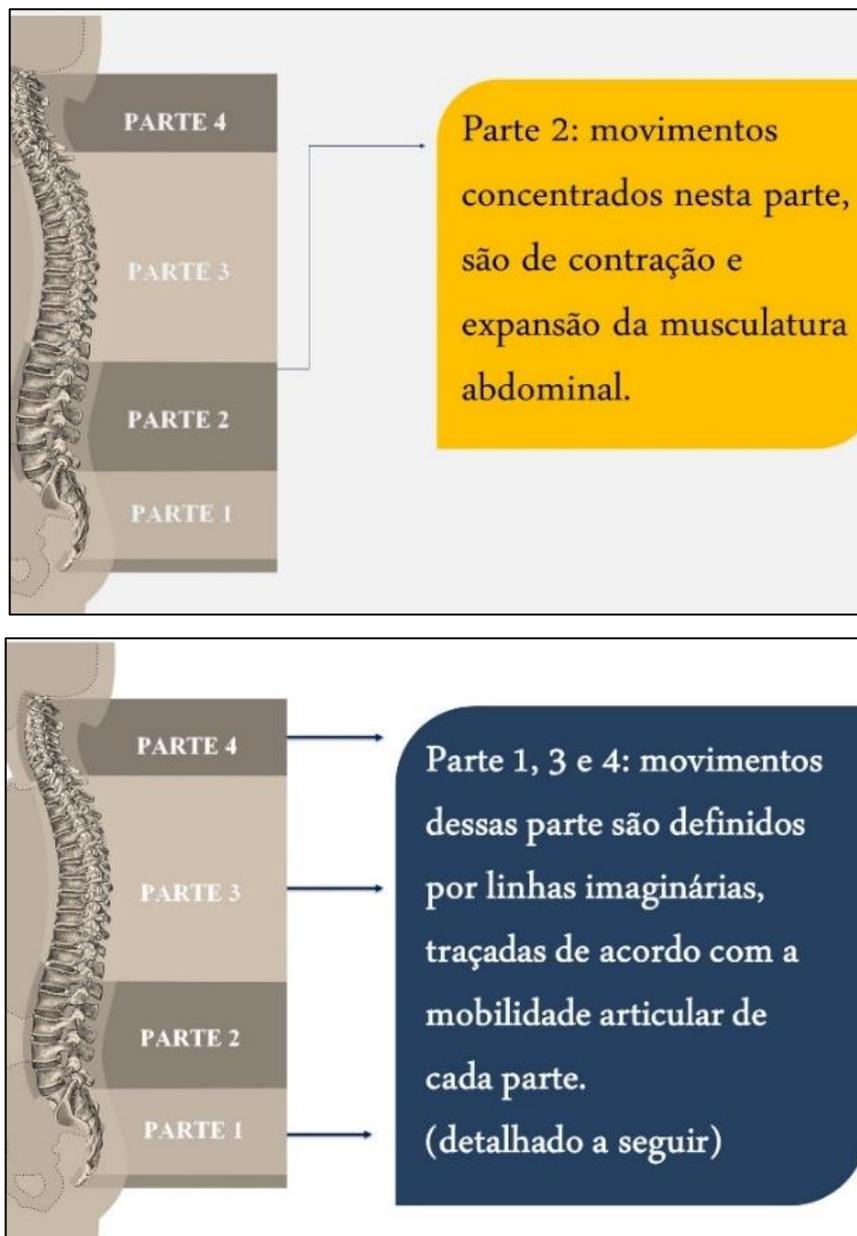


Fontes: Wikimedia Commons e Website Secmesp²⁶

²⁵MAHAILA EL HELWA: professora referência no ensino da técnica de dança do ventre há 20 anos.

²⁶Fonte das imagens: https://pt.wikipedia.org/wiki/Coluna_vertebral / <https://www.secmesp.org.br/sms/voce-ja-pensou-como-e-sua-coluna-vertebral-e-qual-sua-funcao.html>. Acesso em: 09 de novembro de 2023.

Figura 10 Imagem adaptada para explicação de divisões corporais e mobilidade de cada parte da estrutura axial.

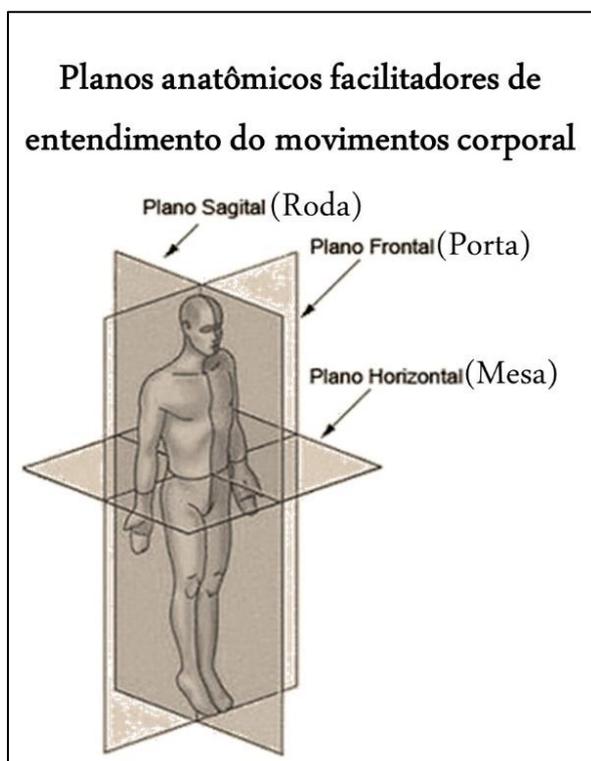
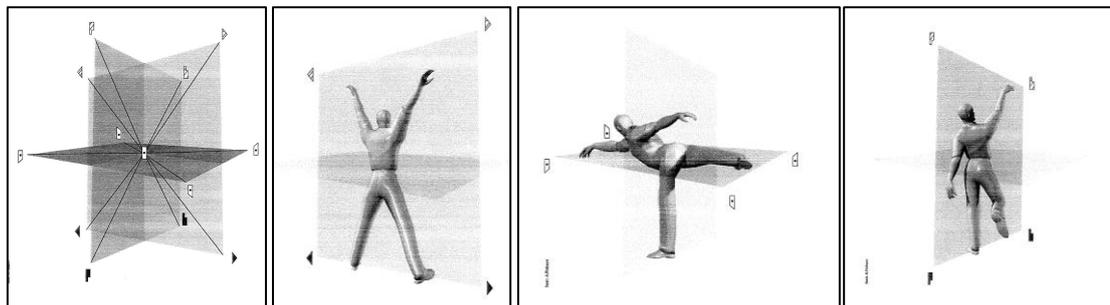


Fonte: Wikimedia Commons.²⁷

Dessa forma, utilizo referências anatômicas para explicação de movimentos básicos e a orientação de linhas de quadril (parte 1), também para as partes três e quatro da imagem anterior. E, uso os planos corporais, que também se referem a uma referência da anatomia humana, adaptada por Rudolf Laban como plano da mesa, da roda e da porta. Como nas imagens a seguir:

²⁷ Fonte das imagens: https://pt.wikipedia.org/wiki/Coluna_vertebral / Acesso em: 09 de novembro de 2023.

Figura 11 Imagem adaptada para explicação de planos anatômicos em relação com os planos de Laban.

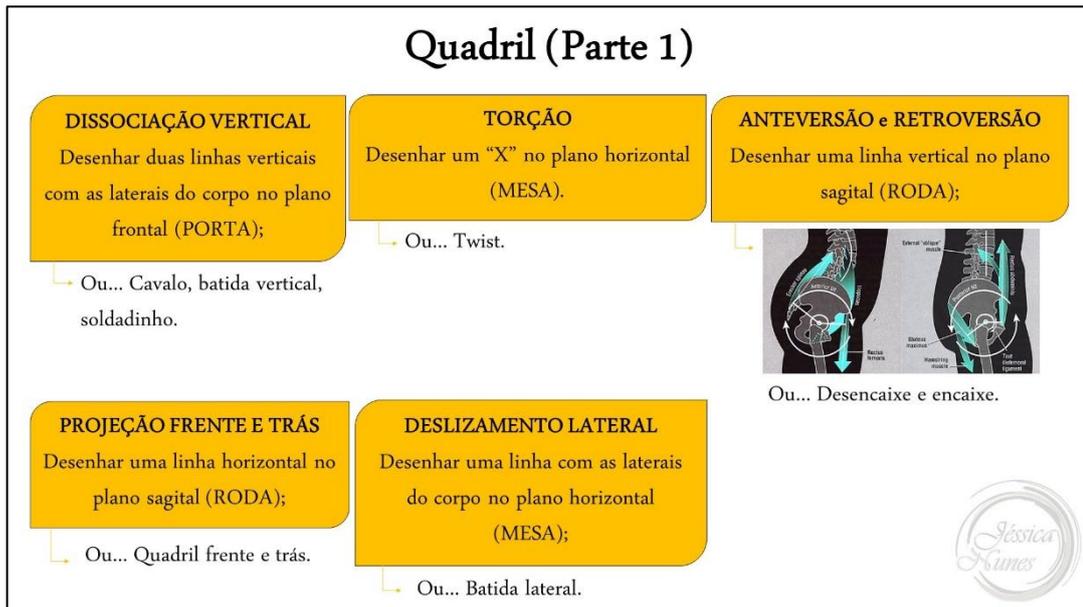


Fonte: Wikimedia Commons e Dicionário de Laban²⁸

Nas primeiras aulas de dança do ventre, como já citado, o foco é a mobilidade do quadril, e ao decorrer da prática as outras dissociações se tornam importantes. Assim, começaremos a prática descrevendo as linhas de quadril, e em seguida utilizaremos a mesma referência para mobilidade de tronco e pescoço.

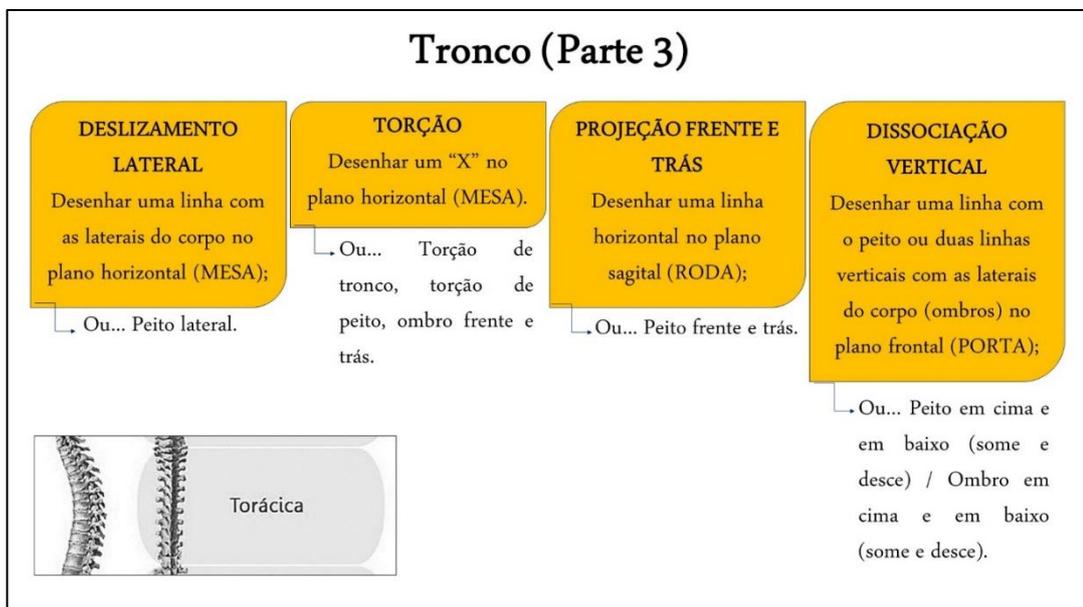
²⁸ Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Plano_anat%C3%B3mico. Acesso em 09 de novembro de 2023 e Dicionário de Laban - RANGEL, 2001.

Figura 12 Imagem adaptada para explicação de linhas de quadril.



Fonte: Website Treino mestre.²⁹

Figura 13 Imagem adaptada para explicação de linhas de tronco.



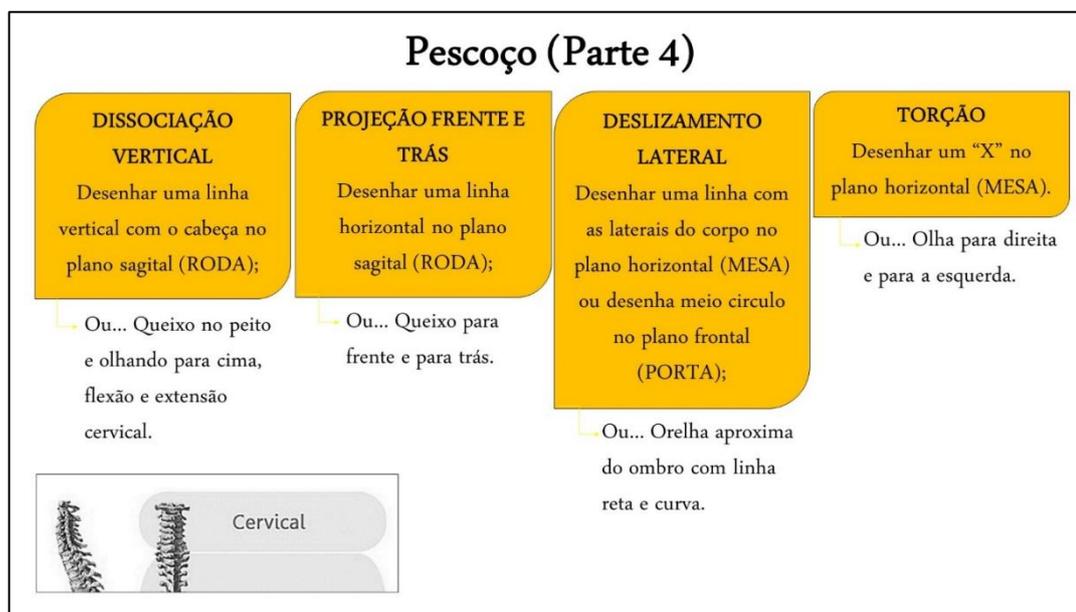
Fonte: Website Secmesp.³⁰

²⁹ Fonte: <https://treinomestre.com.br/quadril-em-anteversao-ou-retroversao-o-que-e-e-como-resolver/>. Acesso em: 09 de novembro de 2023.

³⁰ Fonte: <https://www.secmesp.org.br/sms/voce-ja-pensou-como-e-sua-coluna-vertebral-e-qual-sua-funcao.html>. Acesso em: 09 de novembro de 2023.

Nesta explicação a palavra “tronco”, se refere a região torácica e não a toda extensão da coluna vertebral. Como direciona a imagem.

Figura 14 Imagem adaptada para explicação de linhas de cervical.



Fonte Website Secmesp.³¹

A partir dessas linhas de mobilidade articular desenvolvo os movimentos básicos de dissociação, e trabalho a combinação desses para diferentes qualidades de esforço. Qualidades essas que nessa leitura também entendemos como “famílias de movimento”.

4.2.2. QUALIDADES: FORMAS DE PERCORRER O CAMINHO DO MOVIMENTO

Para explicar a movimentação técnica da modalidade, acrescento a referência entendida no estudo de Laban como qualidade de esforço. Na dança do ventre, pensaremos em partes do corpo e o que o Laban nomeia com qualidade de esforço, relaciono nessa pesquisa como “família de movimento”. A seguir descrevo a qualidade de movimento usada em cada grupo, e cito nomes populares da dança do ventre.

1. CADENCIADOS: como o nome sugere se trata de movimentos que marcam a cadencia sonora e também podem ser descritos com batidas, pulsações, dentre

³¹Fonte: <https://www.secmesp.org.br/sms/voce-ja-pensou-como-e-sua-coluna-vertebral-e-qual-sua-funcao.html>. Acesso em: 09 de novembro de 2023.

outros. São movimentos bem definidos que podem utilizar de muita ou pouca força muscular.

Descrição dentro do método Laban: movimentações em tempo súbito, espaço direto, peso firme e fluência limitada.

Movimentos comuns na dança do ventre: batida lateral (marcação lateral de quadril ou tronco), básico egípcio (mobilidade das articulações de joelho e quadril com peso em apenas uma das pernas), “*suheir*” (marcação de quadril com ênfase de peso para baixo) e “*twist*” (torção da pelve no plano da mesa). Para uso de braços, mãos e pernas se adequarem à está família de movimento, é necessário o uso de contração muscular.

2. **TREMIDOS:** trabalha velocidade na execução técnica de movimentos cadenciados. Está velocidade pode ser provocada por mobilidade articular ou força muscular. O nome comum para descrição desses tremidos é “*shime* ou *shimmie*”.

Descrição dentro do método Laban: movimentações em tempo súbito, espaço direto, peso leve e fluência livre (relacionada a aceleração articular) ou limitada (relacionada a força muscular).

Movimentos comuns na dança do ventre: “*shime*” de quadril (aceleração de linhas verticais de quadril), “*shime*” pélvico (movimentação rápida da pelve no plano da roda), “*shime*” de tronco (aceleração da torção no tronco), tambor (batida abdominal rápida), dentre outras possibilidades de aceleração/vibração.

3. **SINUOSOS:** qualidade ondulatória, fluida, contínua, que normalmente evidencia a melodia das músicas árabes.

Descrição dentro do método Laban: movimentações em tempo súbito ou sustentado, espaço flexível, peso leve ou firme e fluência livre ou limitada.

Movimentos comuns na dança do ventre: desenhos de transições braços e mãos, figura de oito desenhados nas quatro direções e dois planos, figura de redondos em diferentes tamanhos, figura de onda, também conhecidas como “Camelo ou farida”.

4. **TRANSFERÊNCIAS DE PESO:** responsáveis por giros e deslocamentos dentro do estilo, e podem variar de caminhada simples à passos mais complexos associados a outros grupos, como por exemplos deslocamento ou giro com redondo de quadril.

Nesse grupo também é muito comum forte influência de outros estilos como ballet clássico, sendo somado a técnica piruetas, passes, couru, arabesque, dentre outros. Esse grupo permite explorar as variedades da qualidade de esforço de cada fator: tempo súbito ou sustentado, espaço direto ou flexível, peso leve ou firme e fluência livre ou limitada.

Todos esses grupos (famílias de movimento), são ensinados individualmente para as alunas nas aulas iniciais e mediante ao aprofundamento técnico realizadas combinações livres e distintas. Podendo variar muito de acordo com o estilo e acessórios que a bailarina/estudante estiver trabalhando.

4.3 PROPOSTA EDUCATIVA: PLANO DE ENSINO

- CURSO: Dança do ventre.
- DISCIPLINA: Bases essenciais para uma prática corporal consciente.
- CARGA HORÁRIA: 120 horas (80 aulas com duração de 1hora30minutos).

EMENTA: propor uma “base essencial” no ensino teórico-prático da técnica de dança do ventre, usando a abordagem de planos espaciais da teoria dos esforços de Rudolf Laban. Explorar o entendimento do caminho corporal na execução da técnica da dança do ventre.

OBJETIVO GERAL: Construir junto com o estudante da técnica, uma base introdutória, da modalidade de dança proposta.

OBJETIVO ESPECÍFICO do plano de ensino:

- Trabalhar a consciência corporal, coordenação motora e condicionamento físico;
- Ampliar o conhecimento de culturas distintas;
- Fomentar o estudo e a prática artística;
- Promover a compreensão da técnica básica da dança do ventre.

CONTEÚDO PROGRAMÁTICO:

- Uso corporal: Eixo e consciência da estrutura óssea (sustentação), muscular (força) e articular (mobilidade);
- Base de dissociação: “Partes da coluna vertebral e linhas”;
- Posicionamentos dos pés: Transferência de peso e uso do espaço;
- Braços e mãos: molduras e caminhos;
- Conhecimento da divisão de famílias (qualidade de esforço) que podem modificar a forma do movimento dentro da proposta escolhida;
- Contexto histórico da dança (breve introdução);
- Estilos dentro da modalidade (breve introdução);
- Introdução a música Árabe;
- Conhecimento de acessórios.

METODOLOGIA DE ENSINO:

Abordagem dos planos espaciais e qualidade de esforço de Rudolf Laban, aplicado ao conteúdo teórico-prático da dança do ventre.

RECURSOS DIDÁTICOS:

- Apostila digital com material teórico introdutório da modalidade (capítulo 1 e parte do capítulo 4 desse trabalho);
- Aparelho de som;
- Acessórios da dança do ventre (bastão, jarro, *meleah*, pandeiro, *snujs*, candelabro, taças, véus, espada, punhal).

AVALIAÇÃO:

- Aula de revisão do conteúdo proposto;
- Apresentação cênica relacionando um acessório da dança do ventre com ênfase em uma qualidade de esforço. Ex.: Uso do véu, explorando movimentações em tempo súbito, em espaço flexível, peso leve e fluência livre.

CRONOGRAMA

N° DA AULA	CONTEÚDO
1 e 2	Apresentação do conteúdo + prática de linhas de quadril.
3 e 4	Linhas de quadril e leitura cadenciada (batidas) / movimentações em tempo súbito, espaço direto, peso firme e fluência limitada.
5 e 6	Linhas de quadril e leitura sinuosa (emendas) / movimentações em tempo súbito ou sustentado, espaço flexível, peso leve ou firme e fluência livre ou limitada.
7 e 8	Linhas de quadril e leitura vibratória (acelerada) / movimentações em tempo súbito, espaço direto, peso leve e fluência livre (relacionada a aceleração articular) ou limitada (relacionada a força muscular).
9 e 10	Linhas de tronco e pescoço + leitura cadenciada (batidas) / movimentações em tempo súbito, espaço direto, peso firme e fluência limitada.
11 e 12	Linhas de tronco e pescoço + leitura sinuosa (emendas) / movimentações em tempo súbito ou sustentado, espaço flexível, peso leve ou firme e fluência livre ou limitada.
13 e 14	Linhas de tronco e pescoço + leitura vibratória (acelerada) / movimentações em tempo súbito, espaço direto, peso leve e fluência livre (relacionada a aceleração articular) ou limitada (relacionada a força muscular).
15 e 16	Combinações entre as possibilidades aprendidas.
17 e 18	Planos espaciais e giros.
19 e 20	Planos espaciais e deslocamentos.

de 21 à 24	Combinações entre as possibilidades aprendidas.
25 e 26	Aula teórica: história da dança do ventre + dinâmica de revisão (jogos como caça palavras, cruzadinha, forca).
27 e 28	Aula teórica: Rudolf Laban + dinâmica de revisão (jogos como caça palavras, cruzadinha, forca).
de 29 à 32	Planos espaciais, técnica da dança do ventre e o uso de bastão (said).
de 33 à 36	Planos espaciais, técnica da dança do ventre e o uso do pandeiro.
de 37 à 40	Planos espaciais, técnica da dança do ventre e o uso de snujs.
de 41 à 44	Planos espaciais, técnica da dança do ventre e o uso do candelabro e taças.
de 45 à 48	Planos espaciais, técnica da dança do ventre e o uso da espada e punhal.
de 49 à 54	Planos espaciais, técnica da dança do ventre e o uso dos véus.
de 55 à 58	Planos espaciais, técnica da dança do ventre e a dança dabke.
de 59 à 62	Planos espaciais, técnica da dança do ventre e a dança do jarro.
de 63 à 66	Planos espaciais, técnica da dança do ventre e a dança Hagallah.
de 67 à 70	Planos espaciais, técnica da dança do ventre e a dança Meleah laff.
de 71 à 74	Planos espaciais, técnica da dança do ventre e a dança Khaligi.
de 75 à 78	Planos espaciais, técnica da dança do ventre e a el sayad (dança dos pescadores – ou port said).

BIBLIOGRAFIA BÁSICA (do plano de ensino)

- Apostila de conteúdo introdutório.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR (do plano de ensino)

ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Rotta Gomes de. **As Origens da Dança do Ventre: perspectivas críticas e orientalismo**. Monografia (Dissertação de licenciatura em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul: UFRGS, instituto de filosofia e ciências humanas, departamento de história, Porto Alegre, 2021.

ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Rotta Gomes de. **Entre Ghawázee e Awálim: a dança egípcia a partir da obra de Edward Willian Lane**. Tese (Dissertação de mestrado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul: UFRGS, instituto de filosofia e ciências humanas, departamento de história, Porto Alegre, 2014.

RENGEL, Lenira Peral. **Dicionário Laban**. Tese (Dissertação de mestrado em Artes) Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas: UNICAMP, Campinas, 2021.

RENGEL, Lenira Peral ... [et all]. **Elementos do Movimento na Dança**. Lenira Peral Rengel, Eduardo Oliveira, Camila Correia Santos Gonçalves, Aline Lucena e Jadiel Ferreira dos Santos. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Licenciatura em Dança. Salvador. 2017.

SALGUEIRO, Roberta da Rocha Salgueiro **“Um Longo Arabesco” Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Brasília. 2012.

CONCLUSÃO

Iniciei o meu estudo da dança do ventre no ano de 2008, e dois anos após e fui convidada a ministrar aulas, dessa forma, iniciei a docência pelo “viés da experiência” que descrevi desse trabalho. Cometi muitos erros em meu caminho e aprendi muito com cada um deles, sendo inquieta, exigente, e sempre buscando formas de entender o contexto e melhorar minha didática.

Desde o meu primeiro contato com a modalidade, desejei ser professora e compartilhar com as pessoas todo o benefício que a dança trouxe para a minha vida. Mas, em muitos momentos dessa caminhada me senti insegura e insatisfeita pela forma como o “mundo bellydance” e o mercado que este mundo ganhou no Brasil exige resultados e sobrepõe o consumo acima da expressão artística na dança. Por vezes pensei mudar de profissão, mas guiada por muitas inquietações persisti no caminho e busquei conhecimento para realizar um trabalho aliado com tudo que eu acredito que a dança pode oferecer.

Dessa forma, busquei estudar a licenciatura e após o ingresso no curso de dança, adquiri o hábito de analisar todo novo conhecimento pensando: “de que maneira esse estudo pode relacionar com os meus interesses artísticos?” e esta pergunta é respondida com a esta pesquisa de conclusão e esse questionamento se tornou costume em minha prática docente.

Com esse trabalho, almejei refletir sobre o caminho de formação e a prática profissional do professor da técnica de dança do ventre, com desejo de contribuir em propostas relacionadas ao ensino-aprendizagem no campo a partir de uma pesquisa de referência, e da elaboração de uma proposta didática.

A proposta didática apresentada trabalha princípios básicos da dança do ventre abordados por dois conceitos de Laban, que são os planos espaciais e a qualidade de esforço do movimento. Os planos espaciais com objetivo de ilustrar a direção do movimento realizado e a qualidade de esforço para indicar a intensão de tempo, espaço, peso e fluxo aplicada na movimentação. Ligação estabelecida entre os conteúdos de forma introdutória, mas que já respondeu a inquietação inicial e abriu um leque de possibilidades para investigações e criações futuras, e me deixou como principal ensinamento a importância de relacionar saberes para uma prática docente que atenda às demandas do contexto que está inserida.

A realização dessa pesquisa me permitiu visualizar a dança do ventre e o ensino da técnica por outro ângulo e pretendo dar continuidade explorando as múltiplas possibilidades dos termos aqui apresentados e lentamente relacionar outros termos de Laban, ou outras abordagens e leituras.

REFERÊNCIAS

- ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Rotta Gomes de. **As Origens da Dança do Ventre: perspectivas críticas e orientalismo**. Monografia (Dissertação de licenciatura em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul: UFRGS, instituto de filosofia e ciências humanas, departamento de história, Porto Alegre, 2021.
- ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Rotta Gomes de. **Entre Ghawázee e Awálim: a dança egípcia a partir da obra de Edward Willian Lane**. Tese (Dissertação de mestrado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul: UFRGS, instituto de filosofia e ciências humanas, departamento de história, Porto Alegre, 2014.
- CUNHA, Adriana Miranda da. **Reflexões sobre o ensino de Dança do Ventre Laban e biomecânica como base para sistemas de aprendizagem**. Monografia (Dissertação de licenciatura em Artes Cênicas) - Universidade do Estado de Santa Catarina: UDESC, Curso de Licenciatura em Artes Cênicas, Florianópolis, 2010.
- MARQUES, Isabel A. **Revisitando a dança educativa moderna de Rudolf Laban**. Artigo Revista Mineira de Educação Física, v. 5, n. 1, p. 28. **Dança educativa moderna. A dança** criativa e o mito da criança feliz, São Paulo, 2002.
- RENGEL, Lenira Peral. **Dicionário Laban**. Tese (Dissertação de mestrado em Artes) Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas: UNICAMP, Campinas, 2021.
- RENGEL, Lenira Peral ... [et all]. **Elementos do Movimento na Dança**. Lenira Peral Rengel, Eduardo Oliveira, Camila Correia Santos Gonçalves, Aline Lucena e Jadiel Ferreira dos Santos. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Licenciatura em Dança. Salvador. 2017.
- SALGUEIRO, Roberta da Rocha Salgueiro **“Um Longo Arabesco” Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Brasília. 2012.
- WOSNIAK, Cristiane. **A universidade e a formação do artista-docente da(na) dança**. Artigo Revista “O Teatro Transcende” Departamento de Artes – CCEAL da FURB – ISSN 2236-6644 - Blumenau, Vol. 22, Nº 1, p. 1 -2, 2017.