

Gestos na Dança do Ventre

o diálogo entre o desenho e o movimento



CENTRO UNIVERSITÁRIO SENAC SANTO AMARO
TATIANA SILVA BEVILACQUA

Gestos na Dança do Ventre
o diálogo entre o desenho e o movimento

SÃO PAULO
2009

TATIANA SILVA BEVILACQUA
GESTOS NA DANÇA DO VENTRE:
O DIÁLOGO ENTRE DESENHO E MOVIMENTO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Centro Universitário Senac - Campus Santo Amaro, como exigência parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Visual, com habilitação em Design Gráfico.

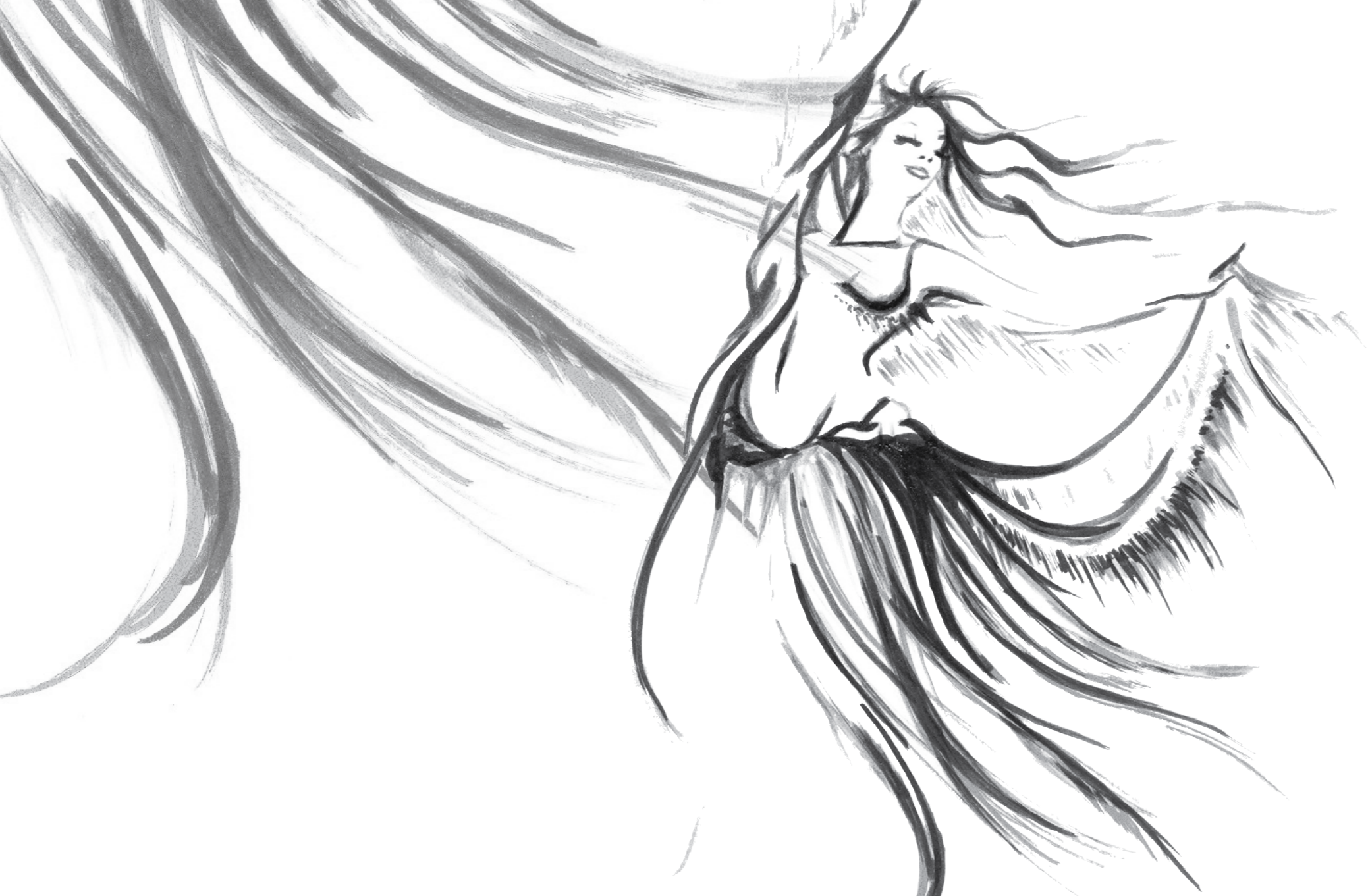
orientadora. Profa. Ms. Isaura da Cunha Seppi

o trabalho completo, com todos os desenhos elaborados ao longo do projeto com suas explicações estão no CD!

Gostaria de agradecer à todos aqueles que contribuíram para a realização deste trabalho. Em especial, a minha querida orientadora Isa, por ter sido tão prestativa e amiga, me apresentando todas as ferramentas necessárias para que eu pudesse construir meu trabalho. Agradeço também aos professores de minha banca examinadora, Myrna Arruda e Eduardo Braga, por terem feito observações valiosas na primeira etapa do projeto que contribuíram de maneira expressiva para o crescimento do trabalho.

Agradeço àqueles que colaboraram para o meu trabalho de maneira complementar: um agradecimento muito especial à professora Ana Noura, de Dança do Ventre, por ter não somente me apresentado para o universo maravilhoso da dança como também me indicado referências bibliográficas preciosas para o meu trabalho; à minha querida professora Célia Escanfella, que além de dar suporte neste conturbado semestre soube me encaminhar para a orientadora certa; à professora Danielle Mingatos e ao aluno do curso de Ciência da Computação do Senac Willian, por me indicarem referências teóricas excelentes sobre música; à minha orientadora de Iniciação Científica, Daniela Kutschat Hanns, por ter sido uma excelente orientadora ao longo da minha graduação não apenas ao me ensinar sobre pesquisa científica mas principalmente que arte, design e ciência, (liberdade criativa, técnica projetual e teoria) caminham lindamente juntos.

Agradeço também àqueles que contribuíram indiretamente para o trabalho, como meus amigos (que mesmo não entendendo muito bem o que seria o meu trabalho me apoiaram!), minha família (que acompanhou e palpitou tanto nos desenhos quanto nos textos), e principalmente ao meu companheiro, Evandro, sempre amigo e presente, me incentivando, me acompanhando e respeitando meu tempo e espaço, reconhecendo a importância que este trabalho tem para mim. Deu tudo certo!!!



“

(...) Que ela (a mulher) não perca nunca, não importa em que mundo
Não importa em que circunstâncias, a sua infinita volubilidade
de pássaro; e que acariciada no fundo de si mesma
Transmorte-se em fera sem perder a graça de ave; e que exale sempre
O impossível perfume; e destile sempre
O embriagante mel; e cante sempre o inaudível canto
Da sua combustão; e não deixe de ser nunca a eterna dançarina
Do efêmero; e em sua incalculável imperfeição
Constitua a coisa mais bela e mais perfeita de toda a criação inumerável.

”

Vinícius de Moraes

Resumo



Este trabalho de conclusão de curso apresenta uma proposta metodológica para a tradução das qualidades de esforços dos movimentos da Dança do Ventre em gestos gráficos equivalentes nos valores intangíveis inerentes à dança e nos valores da forma do corpo. O trabalho propõe um estudo em três frentes relacionadas a esta questão: a dança do ventre, o movimento, e o desenho. O conhecimento e a experiência na Dança do Ventre dão o embasamento teórico-prático necessário para aplicar-se as teorias relacionadas à natureza dos movimentos neste processo de tradução. Este trabalho provoca uma reflexão sobre o poder de comunicar, de transmitir informações: o corpo que dança comunica; o gesto do desenho informa. Se existem sistemas comunicacionais tanto na dança quanto no desenho, informações podem ser interpretadas e o diálogo entre desenho e movimento pode existir.

palavras-chave: dança do ventre, desenho, comunicação visual, design

INTRODUÇÃO À DANÇA DO VENTRE..... p. 13
 conhecendo a dança do ventre..... p. 15
 valores da antiguidade..... p. 18
 origens..... p. 22

DANÇAR O VENTRE: PARTE 1..... p. 25
 da pré-história à antiguidade..... p. 27
 da adoração à ofensa..... p. 31
 reflexões..... p. 33

DANÇAR O VENTRE : PARTE 2..... p. 35
 a roda da vida: a energia vital..... p. 37
 entendendo o ventre..... p. 40

A MÚSICA NA DANÇA DO VENTRE..... p. 45
 a natureza da música..... p. 47
 a música árabe..... p. 55

DOMÍNIO DO CORPO..... p. 57
 o movimento..... p. 59
 qualidades dos esforços..... p. 62
 formas..... p. 67
 dar forma é informar..... p. 69

OS MOVIMENTOS NA DANÇA DO VENTRE : PARTE 1..... p. 71
 a forma na dança..... p. 73
 o corpo..... p. 75
 expressões faciais..... p. 82
 roupas..... p. 83
 acessórios..... p. 85
 a forma dos esforços..... p. 86

OS MOVIMENTOS DA DANÇA DO VENTRE: PARTE 2..... p. 87
 pose X movimento..... p. 89
 referencial..... p. 91
 a forma no desenho..... p. 94
 técnicas de desenho..... p. 96
 qualidades de esforço no desenho..... p. 99
 qualidades de esforço na dança do ventre..... p. 101

DANÇA DO VENTRE GRÁFICA..... p. 103
 a escolha da linguagem gráfica..... p. 105
 encontrando valores estéticos..... p. 106

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... p. 115

REFERÊNCIAS..... p. 121

Introdução à Dança do Ventre

بيجماليات



Conhecendo a Dança do ventre

A dança do ventre é uma arte hoje muito difundida e apreciada pelo mundo inteiro. Ao longo de sua história, influenciou e foi influenciada por diversas culturas até chegar aos dias de hoje com todas suas variações. Encontra-se muitos materiais sobre esta dança, (suas origens, sua história, seus principais difusores, instrumentos, dançarinas, etc.), e em diversas mídias como na internet (imagens e vídeos), em periódicos e também em livros. No entanto, apesar da riqueza de informações, as composições visuais destes conteúdos, sejam eles impressos ou digitais, são desorganizadas e amorfas. A maneira com que tais conteúdos são apresentados não valorizam a essência da dança do ventre: uma arte capaz de transformar sons em formas que se deslocam no espaço e se reconstruem no tempo comunicando sentimentos e emoções.

Entre a essência da dança do ventre (o despertar do feminino através de uma dança do autoconhecimento e de comunicação com o mundo natural) e o rótulo que a dança hoje ostenta (dança erotizada de exibicionismo vulgar) existe um abismo quase intransponível. Em partes, o próprio tempo encarregou-se de criar este abismo, mudando as sociedades, os conhecimentos, as pessoas. Em partes o abismo foi criado pela própria dança, que como toda arte é viva, cresce e se reproduz, tendo suas crias, suas vertentes, nascidas da miscigenação de culturas e cenários sociais. Porém, na sociedade imediatista do “googling”, rótulos deixam de ser apenas elementos categorizadores e organizadores e passam a ser a totalidade daquilo que eles contém. A comunicação visual disponível a cerca da dança do ventre permite apenas a identificação de um dos lados do vasto universo da dança do ventre, e é contra esta polarização, esta banalização, que este trabalho foi estruturado.

O designer, comunicador e projetista que é, tem o poder de imergir na essência das coisas,

“ A dança é uma das poucas atividades humanas em que o homem se encontra totalmente engajado: corpo, espírito e coração. ”

Maurice Béjart

descobrir e revelar ao mundo seus conceitos. Em outras palavras, o designer identifica a sintaxe e semântica das coisas e as traduz para outros meios de comunicação (objetos, móveis, mídias interativas, cartazes, etc). Neste trabalho, o design foi a ferramenta chave que possibilitou conhecer o universo técnico da dança, identificar seus códigos e reconstruí-los em uma peça gráfica através de desenhos capazes de construir uma composição em harmonia com conteúdos textuais sobre a dança, permitindo a integração entre forma e conteúdo.

Este trabalho desenvolveu uma metodologia de estudo e de representação do movimento capaz de ir além do congelamento de um breve e efêmero momento. Sem fazer uso de um suporte que permita a representação contínua de quadros semelhantes que dão a ilusão do movimento, este deverá ser registrado não tal como a forma do corpo que dança existe no congelar de um instante, mas sim, da maneira com que ela se constrói no imaginário de quem observa a dança. Ou seja, como a composição entre as formas do corpo e os valores intangíveis inerentes à dança e nela externados como qualidades de movimentos.

Com o estudo histórico da dança do ventre, de suas possíveis origens e dos acontecimentos que mudaram seus rumos, é possível esboçar o entendimento a cerca das qualidades dos movimentos que a caracterizam. A partir de então, a necessidade de possuir ferramentas mais adequadas para o entendimento destas qualidades de movimentos direciona o estudo para Laban, grande teórico do movimento. Ao treinar o olhar para perceber o movimento de maneira mais detalhada e objetiva, torna-se quase óbvia a tradução entre o gesto cinético do corpo e o gesto gráfico que perdura no espaço do papel. E a partir destas linhas, a dança começa a surgir como desenho. Um longo processo de observação, experimen-

tação, estudos teóricos e práticos (na dança e no desenho), gestos, linhas, traços, formas, cores, ... e do borbulhar destes (re)descobrimientos é que o presente trabalho se estruturou, ganhou forma, e se apresenta nas próximas páginas.

Para introduzir o leitor a esta metalinguagem presente (este metadesign) começaremos do princípio: a dança. "s.f.1. Sequência de movimentos corporais executados de maneira ritmada, em geral ao som de música (...)" (FERREIRA, 2004, p. 600). Mas esta definição é apenas o começo do entendimento do que vem a ser a dança. Um operário movimenta-se em uma fábrica para realizar determinadas tarefas. Estes movimentos foram previstos pelos projetistas das máquinas que ele opera (ou seus movimentos precisaram ser moldados à máquina) para que ele consiga realizar sua tarefa. A máquina dita um ritmo de trabalho, o operador executa uma sequência de movimentos corporais ritmados para separar as peças que passam pela esteira à sua frente. Por certo ninguém diria que ele está dançando. O ponto de partida é então uma importante afirmação de Rudolf Laban (LABAN, 1978, p.24), " o movimento sempre foi empregado com dois propósitos distintos: a consecução de valores tangíveis em todos os tipos de trabalho e a abordagem a valores intangíveis na prece e na adoração".

Esta afirmação sugere duas frentes de estudo do movimento ao afirmar que existem dois propósitos para sua realização. No caso do operário, seus movimentos têm um propósito tangível (separar as peças que passam pela esteira). No entanto, a dança do ventre é uma expressão de valores intangíveis.

Valores da Antiguidade

Antes de conhecer o cenário histórico que favoreceu o surgimento dos precursores da dança do ventre, entendendo assim melhor o que seriam estes valores intangíveis, é preciso lembrar que ao regressar a tempos antigos, de culturas arcaicas, o que se encontra são pessoas e sociedades muito distintas das encontradas na contemporaneidade, em sociedades pós-industriais. Basta considerar que aquelas não possuíam o conhecimento científico que estas possuem, que as necessidades e preocupações eram outras. No entanto, um traço inerente ao humano é a necessidade existencialista de ancorar-se em uma crença, seja ela religiosa ou científica. É a partir desta crença primária que o ser humano constrói a sociedade, os valores morais, os costumes, as culturas, e por isso é pertinente compreender como o homem antigo entendia o mundo a sua volta e a si próprio, pois isso nos dá pistas de como a dança teria surgido, e quais seriam, então, seus valores intangíveis.

Isso significa que se na antiguidade os homens não possuíam os conhecimentos científicos hoje à disposição para explicar os fenômenos naturais (como furações, terremotos, chuvas, morte, etc.) eles possuíam outra forma de compreender o mundo a sua volta. Mircea Eliade (1992,p.39) faz uma importante observação ao dizer, sobre culturas antigas espalhadas por todo o mundo, que "Encontramos por toda parte o simbolismo do Centro do Mundo, e é ele que, na maior parte dos casos, nos permite entender o comportamento religioso em relação ao 'espaço em que se vive' ". Ou seja, compreender o homem antigo é compreender como ele entendia seu entorno e relacionava-se com o espaço.

O espaço em si havia sido criado por deuses a partir do nada. Assim, do caos fez-se o cosmos, um lugar sagrado (posto que o próprio divino o havia dado forma). Uma determinada cidade era então, para seus habitantes, distinta perante as demais localidades do mundo



porque ela em si era um espaço sagrado, contruído à semelhança da Criação do Mundo . "A habitação (...) é o Universo que o homem construiu para si imitando a Criação exemplar dos deuses, a cosmogonia" (ELIADE, 1992, p.54). Isso explica porque ao invadir um novo território era preciso devastar tudo o que nele havia (supondo existir um outro povoado, com outra cultura, neste local). Era preciso imitar a cosmogonia, instaurando o caos para então sacralizar o território conquistado. Esta característica territorial revela que o espaço em que uma determinada sociedade vive é, para ela, o local mais próximo possível do divino. O homem religioso vive na constante busca por estar o mais próximo possível do divino, dos deuses, manter contato com o mundo transcendental.

Portanto, o espaço é heterogêneo, segmentado em espaço sagrado e espaço profano, posto que nenhum lugar poderia ser por ele habitado não fosse criado à semelhança da cosmogonia. O tempo é também heterogêneo, composto por tempo profano e sagrado. A prece litúrgica é mais do que o simples ato da fala, é uma regressão à um tempo passado, um tempo primordial. O tempo não é contínuo pois há interrupções cronológicas que permitem reviver um momento sagrado passado.

Assim, os rituais são acontecimentos que se dão em num espaço e num tempo sagrados. Reviver periodicamente um acontecimento sagrado, é reatualizar o conhecimento do sagrado, modelo que deve ser imitado. "O modelo corre o risco de ser desfigurado ou até mesmo esquecido. São as reatualizações periódicas dos gestos divinos, numa palavra, as festas religiosas que voltam a ensinar aos homens a sacralidade dos modelos" (ELIADE, 1992, p. 78). Pode-se considerar, assim, que o ritual é o momento em que o sagrado torna-se tangível, por tornar presente um fato sagrado passado e permitir aos homens um cenário espaço-temporal de comunicação direta com o divino. É a materialização e encarnação do sagrado.

Se a dança, como muitos acreditam, fazia parte do ritual, poderia ser ela, então, considerada uma manifestação corpórea do sagrado, contradizendo a posição de Laban ao assumir que os movimentos oriundos da prece e adoração abordam valores intangíveis. Mas nenhuma das duas posições está correta ou incorreta. A dança é um acontecimento que permeia entre o tangível e o intangível.

Maurice Béjart (apud GARAUDY, 1981, p. 8) traz para a dança a discussão do sagrado e profano sem dicotomizar esta questão, tornando-se ainda mais fácil compreender esse limiar entre o “tangível” e o “intangível” de Laban:

A dança é um rito: ritual sagrado, ritual social. Encontramos na dança essa dupla significação que está na origem de toda atividade humana.

Dança sagrada - o homem está só diante do Incompreensível: angústia, medo, atração, mistério. As palavras de nada servem. Para que dar a isso nomes como Deus, Absoluto, Natureza, Acaso?... O que é preciso é entrar em contacto. O que o homem busca, para além da compreensão, é a comunicação. A dança nasce dessa necessidade de dizer o indizível, de conhecer o desconhecido, de estar em relação com o outro.

Dança profana - O homem faz parte de um dado grupo étnico, social, cultural. E tem a necessidade de se sentir fazendo parte integralmente deste grupo: de estar em relação com os outros. Muito mais do que as leis, os costumes, o traje e a linguagem é o gesto que vai dar existência a essa união. As mãos se juntam, o ritmo une as respirações, a dança folclórica nasce, com seu leitmotiv universal: a ronda, a farândola...

Dança sagrada, dança profana: o solista só diante do desconhecido metafísico; o grupo unido em sua função social - a origem e a realidade de toda dança deve ser procurada nessas duas formas essenciais.

O homem religioso tenta constantemente comunicar-se com o divino: cria o mundo à sua volta à semelhança do divino, regressa à tempos primordiais para reatualizar seus conhecimentos sagrados, etc. Apesar de o sagrado ser a realidade para o homem religioso, ele é o desconhecido, a metafísica, o que transcende o mundo profano. Ao sacralizar o mundo, o homem tenta tornar tangível aquilo que transcende sua compreensão. Ainda assim, a materialização de um templo dos deuses, ou o sacrifício de um animal para determinada enti-



dade, não são suficientes para revelar o desconhecido, elevar os homens à dimensão dos deuses. A materialização existe apenas no espaço. Por isso os rituais se fazem necessários: para sacralizar o tempo. Apesar da ilusão contemporânea de que o tempo é materializável e controlável (inclusive nos tornamos escravos dele), o que acontece no tempo é intangível por natureza.

O operário de uma máquina não dança porque não está nem num tempo nem num espaço sagrado. Não está tentando dizer o indizível, nem está tentando se relacionar com os outros membros de sua sociedade. Está, de fato, tentando sobreviver, se adequando aos moldes do sistema, mas está presente naquele momento, naquela função, de maneira desconjunta de si próprio. Seu corpo executa aqueles movimentos, sua mente pode estar pensando no jogo de futebol do domingo, e seu espírito encontra-se em forma latente em algum canto de seu ser.

A dança é um rito porque ela acontece no espaço e no tempo, comunica o ser ao divino (sagrado), ao seu grupo social (profano) e ao seu próprio ser (unindo corpo, mente e espírito). Este “acontecer” é intangível como o tempo e tangível como o espaço. É sagrado e profano. Assim, Laban quer dizer que os valores intangíveis na prece e na adoração são este “acontecer” que é a dança.

A dança do ventre é, então, uma sequência de movimentos corporais executados de maneira ritmada, movimentos estes que abordam valores intangíveis. Existem indícios de que a dança do ventre pode ter nascido ainda na antiguidade e, sabendo-se que os homens da época eram religiosos, faz sentido supor que esta dança teria de fato surgido dos rituais. Mas quais? A que tempos sagrados a dança poderia remeter? Em busca de conhecer ou se aproximar de quê?

Origens

É praticamente impossível precisar a origem da dança do ventre, tanto cronologicamente quanto geograficamente. Alguns acreditam que a dança do ventre tenha surgido no Antigo Egito. Outros, acreditam que a dança seria originária dos rituais Sumérios, um dos povos que habitavam a antiga Mesopotâmia, enquanto outros ainda citam que alguns movimentos poderiam ser derivados da Índia (BENCARDINI, 200, p.25). O único fato incontestável é que a dança surgiu no oriente. A precisão é praticamente impossível por existirem poucas, ou nenhuma, documentação de tempos tão remotos. O que existem são indícios, em diversas regiões do oriente, que tornam a história da dança do ventre baseada mais em lendas e suposições do que em fatos incontestáveis. Apesar de controversa sua origem, parece impossível dissociar a dança do ventre (ou qualquer outra dança étnica) de seu contexto histórico-cultural e social. Através de referências históricas, da música e da religião, é possível esboçar o que seria a vida na antiguidade, como pensavam, em que acreditavam, quais suas expressões artísticas. Estes indícios tornam-se peças de um grande quebra-cabeças que tenta representar o que motivou as pessoas a criarem o que é conhecido hoje por dança do ventre.

No Egito, a Dança do ventre é conhecida por Raqs el Sharq, ou seja, dança do oriente (BENCARDINI, 2002, p. 61). Ao chegar no ocidente, a dança do ventre recebeu este nome devido aos movimentos ondulatórios do ventre e dos quadris. São esses movimentos de estímulo ao útero e a todo aparelho reprodutor feminino, que remetem aos movimentos do parto, os indícios de que a dança seria uma forma de comunicação com deuses ligados à fertilidade e ao feminino, invocando a graça e proteção divina. Isto faz sentido, considerando-se tudo o que foi discutido anteriormente, mas ainda assim, não é um consenso. Por exemplo, o dirigente de uma das mais importantes casas de chá egípcia do Brasil, Jorge Sabongi, aponta no site oficial da casa (KHAN EL KHALILI, 2009, online) uma visão oposta:

Se você pensa que a dança do ventre é mística, saiba que, na realidade, existem bailarinas que contam histórias do Egito Antigo, como se tivessem vivido naquela época. Entretanto, segundo especialistas, historiadores e egiptólogos, não existe nada comprovado. Há uma grande diferença em você criar uma nomenclatura para determinados passos, com vistas a facilitar o aprendizado, e dizer que isso foi "um passo usado pelas sacerdotisas de Isis" ou viagens parecidas. Trata-se de um enfeite desnecessário, mas muita gente acredita que é verdade. De onde saiu o embasamento para estas informações?

De fato, é difícil responder a esta questão com registros históricos precisos. Por esse motivo, o mesmo argumento utilizado por Sabongi é válido como resposta: não existe nada comprovado. Logicamente, nos dias de hoje os propósitos e os meios para dançar são completamente diferentes. Isso porque, a própria sociedade é outra, as necessidades, as vontades, as crenças e os conhecimentos são outros. Hoje existem bailarinas profissionais, coreografias, espetáculos com cenografia, orquestras e muitos outros artifícios que nada têm a ver com misticismo e espiritualidade. A essência intagível da dança do ventre vem sendo diluída com o passar do tempo. Aliás, o homem vem se diluindo com o tempo. Como Béjart disse sobre o homem moderno "Nós dissociamos a educação do corpo da educação do espírito e ambas da desse centro (...) a que chamamos, segundo nossos costumes, alma, coração, intuição, conhecimento transcendente. As ciências físicas e naturais fazem abstração desse princípio e de sua difusão no universo. Nossa religião não satisfaz às necessidades da inteligência. Nosso intelecto nega o corpo ao passo que a medicina nada quer saber da alma ou do espírito."

A mania moderna de dicotomizar, polarizar, segregar é conflitante à filosofia antiga de união, integração, comunicação. De certa forma, a crença no sagrado era aquilo que trazia os homens para mais próximos de si. Hoje, o sagrado é incompreendido, interpretado como aquilo que nos afasta do que é real. A dança como espetáculo (profana), parece não poder comportar a sacralidade para o homem moderno. Mas, para além dos olhos apressados da modernidade, ao que tudo indica, não se pode negar o caráter místico da dança do ventre. E é neste além que este trabalho começa sua jornada em busca de entender os valores intangíveis da dança do ventre.

Dança do Ventre


Parte 1 - Contexto histórico-cultural

يحيى عمار

O início da história humana é marcado pelo surgimento das civilizações, ou seja, quando os homens desenvolveram a habilidade da escrita, o domínio da utilização de metais, passaram a ter vida urbana e a organizarem-se em forma de Estado. Há mais de 5000 anos atrás, começaram a surgir as chamadas civilizações de regadio, como Egito e Mesopotâmia (ETAPA, 2009,p.4). Eram chamadas assim por concentrarem-se às margens dos rios na região do Oriente Médio que hoje conhecemos como a área que compreende Irã, Turquia, Arábia Saudita, Egito e os arredores. A melhor referência geográfica são os próprios rios: Rio Nilo para o Antigo Egito e os rios Tigre e Eufrates para a Antiga Mesopotâmia. Tais rios possibilitavam a vida em terrenos tão hostis de clima árido. Durante as cheias dos rios, os leitos expandiam-se, trazendo nutrientes para o solo e favorecendo o plantio e colheitas fartas. Era um fato que, em determinadas épocas do ano, algo "mágico" acontecia, e as chuvas enchiam os rios, que transbordavam, trazendo prosperidade à civilização.

A ciência começou a surgir na antiguidade a partir das observações da natureza e, por muitos anos, coexistiu com a magia, o místico. "É impossível examinar a história ou a teoria da ciência sem se defrontar com a magia.(...) A magia foi um modo legítimo de expressar uma síntese do mundo natural e do seu relacionamento com o homem" (RONAN, 1987,p. 12). Ronan relata, ao introduzir a história da ciência, como os aspectos místicos levaram a humanidade ao que conhecemos hoje por ciência, comumente associada exclusivamente às ciências exatas, mais ligadas à racionalidade.

(...)está claro que havia uma doutrina básica e um conjunto de princípios que estabeleciam que o mundo não era habitado apenas por um conjunto visível de seres humanos, animais, plantas e minerais, mas também por um mundo invisível de espíritos e forças espirituais. Algumas dessas forças podiam ser percebidas por qualquer pessoa, como no caso do trovão e do relâmpago(...). A doença e a peste eram encaradas como manifestações dos espíritos do mal. Assim, os fenômenos naturais do mundo físico eram relacionados com o mundo dos espíritos e, desenvolviam-se procedimentos para lidar com ambos os mundos"(RONAN,1987,p.14)



“ Não existe um caminho para a felicidade.
A felicidade é o caminho.”

Mahatma Gandhi

Assim, a humanidade foi buscando, através da observação do mundo natural dos fenômenos, formas de explicá-lo, muitas vezes associando os fatos observados à entidades místicas. A maior prova desta afirmação é o fato de a civilização do Antigo Egito, ao mesmo tempo baseada em um Estado Teocrático em que o faraó, o governante, seria um enviado dos Deuses, era também a civilização que começou a desenvolver a astronomia, tendo um calendário bastante preciso para a época (de 365 dias), além de possuir conhecimentos técnicos de arquitetura, engenharia e medicina impressionantes. É um engano moderno a dissociação entre o místico e o científico. A ciência não nega os fenômenos naturais, os mistérios naturais. "Que outro motivo justificaria a dedicação de toda uma vida ao estudo dos fenômenos naturais, senão uma profunda veneração por sua beleza?" (GLEISER, 2006, p.14).

Um bom exemplo desta perfeita coexistência é a explicação para o surgimento do universo, um dos maiores mistérios da ciência. Para os Assírios, povo que vivia na Alta Mesopotâmia, o mito da criação do universo começa com cinco deuses, Anu, Enlil, Shamash, Ea e Anunnaki, sentados no céu discutindo a este respeito.

Anu simboliza o poder do céu ou do ar, Enlil o poder da terra, Shamash o Sol ou fogo, Ea a água e Anunnaki o destino. Para os assírios, a Criação ocorreu quando os quatro elementos e o tempo se combinaram para dar forma ao mundo e à vida. Sua religião é baseada em rituais que celebram o poder da Natureza, sendo a missão dos devotos a manutenção e o incremento do poder da fertilidade da Terra. (...) (GLEISER, 2006, p.21)

A ideia do poder da Natureza é muito presente em diversas mitologias ao redor de todo o mundo. Coincidência ou não, a atribuição dos fenômenos naturais à entidades místicas, e a ideia de Mãe Terra, é comum à muitas culturas. Os Egípcios, por exemplo, famosos por sua religião politeísta, também possuíam uma deusa Mãe, Ísis. Para a mitologia grega, também



muito conhecida, a mãe Terra é representada por Gaia. Pela lógica científica da época, não é difícil acreditar que tal atribuição do poder da "vida" à uma força feminina viesse da observação dos fatos, como apontado pela dançarina Patrícia Bencardini, "Observando as mulheres, que davam à luz após um período de nove meses de gestação, as pessoas da época chegaram à conclusão que todo o universo teria sido gerado pelo útero de uma grande mãe: a Mãe Divina" (BENCARDINI, 2002, p.27). A presença do feminino nas civilizações antigas estava muito associada ao poder das mulheres de dar à luz.

É no mínimo plausível aceitar que houvesse uma manifestação cultural destas crenças, por meio de rituais de adoração ou prece. Se os males eram causados por espíritos, ou qualquer que seja o nome da entidade mística em questão, era natural buscar formas de agradecê-los pelas benevolências como oferendas e rezas para manter as entidades satisfeitas, evitando que algo de mal lhes acontecesse. A dança era considerada "uma condição propícia ao transe, e que poderia levar a pessoa a um estado de comunicação direta com o mundo espiritual" (BENCARDINI, 2002, p.25). Por isso, é possível acreditar que a manifestação da dança como poder místico de comunicação com o divino tenha surgido neste período. O maior teórico do movimento, Rudolf Laban, afirma que "é provável que a prece litúrgica e a dança ritual tenham coexistido há muito tempo atrás; sendo assim, é provável também que o drama falado e a dança musical tenham ambas se originado na adoração religiosa: de um lado, na liturgia, e de outro, no ritual" (LABAN, 1978, p.24). Se a deusa Ísis, por exemplo, era a representação da vida, da energia da Terra, é plausível imaginar que as mulheres a homenageassem e quisessem sua "benção" para a fertilidade e bons partos.

Segundo Laban "(...) o impulso interior para o movimento cria seus próprios padrões de estilo e de busca de valores intangíveis e basicamente indescritíveis" (LABAN, 1978, p.23). Os movimentos musculares do ventre acabam sendo uma forma de estimular e massagear a região de todo o aparelho reprodutor. As batidas e os tremidos dos quadris são expressões fortes que acompanham as batidas do Derbake, principal instrumento de percussão da música árabe. Os instrumentos rítmicos, ou seja, de percussão, despertam sensações fortes. "Dizem que o som de um grande tambor se assemelha à batida do coração de mãe, ouvido e sentido no interior do ventre materno" (TAIKO, 2009, online). Assim como em diversas culturas, acredita-se que a percussão na música árabe tenha também em si esta simbologia (ou nostalgia), de um som que remeta às forças da Mãe, da Terra. São padrões de estilo, na música e na dança, que refletem o impulso interior de buscar pela proteção da Mãe Terra, única entidade que poderia assegurar partos sem complicações, filhos saudáveis e fortes que garantissem a sobrevivência do grupo.

Há autores que associam os movimentos rápidos da dança à demonstração da alegria de viver, enquanto que os movimentos lentos estariam associados às danças religiosas nas quais se buscava imitar os movimentos do trabalho de parto e do parto em si, como expressão de agradecimento às mulheres, enquanto agentes da perpetuação da espécie humana. (LIBANOSHOW,online)



Mas as sociedades foram mudando. Passaram de matriarcalistas para patriarcalistas. A figura da mulher foi sendo cada vez mais subordinada à figura masculina. No ano de 632d.C, o profeta Maomé (Mohammad) faleceu, fortalecendo a nova religião por ele empregada: o Islamismo. Esta nova religião bane qualquer coisa que tira o homem de seu equilíbrio, como bebidas alcoólicas. Assim, mesmo sem haver nenhum registro no Corão a esse respeito, seus seguidores atribuíram ao profeta a seguinte passagem: "Música diminui a modéstia, aumenta a luxúria e solapa a virilidade. É como vinho e faz o que as bebidas fortes fazem. Se você precisa da música, no mínimo mantenha sua mulher longe dela " (GAMA,online). Esta posição reflete bem a ideia que os antigos tinham sobre o poder da dança. "Eles acreditavam que a música relembra sentimentos e emoções, influenciava os batimentos cardíacos e seu poder encorajava as pessoas a perderem o controle e praticarem coisas inaceitáveis..." (GAMA, online)

A expansão da influência Islâmica no oriente gerou uma fuga de músicos e dançarinos. Os muçulmanos eram contrários à toda crença religiosa que não estivesse fundamentada no Antigo Testamento, ou seja, religiões que não foram originadas dos povos hebreus. Assim, as crenças politeístas foram sendo oprimidas, perdendo força e, aos poucos, seu significado. As perseguições fizeram com que a cultura da música árabe chegasse até a região de Andaluzia, na Espanha. Este êxodo talvez tenha sido o primeiro importante marco na história da dança do ventre, alterando sua trajetória, criando suas primeiras vertentes e preconceitos.

Não foi apenas o islamismo que achou a dança do ventre ofensiva. Napoleão Bonaparte, quando invadiu o Egito em 1798, ainda encontrou no Egito duas castas de dançarinas: as Awalim (poetisas, instrumentistas compositoras e cantoras) e as Ghawazee (dançarinas populares, ciganas de origem indiana) (DANÇA DO VENTRE,2009, online).

As danças femininas no Cairo chegaram a ser proibidas pelo governador Mohamed Ali, por pressões religiosas, sendo suspensa a proibição apenas em 1866, quando as Ghawazee voltaram a dançar (pagando ao governo pelas performances) (DANÇA DO VENTRE, 2009, online). Por volta 1882, com a ocupação britânica, a dança já era entretenimento em clubes noturnos. No início do século XX, o cinema Hollywoodiano teve um papel fundamental para a conformação do se conhece hoje por dança do Ventre.

“As religiões são caminhos diferentes convergindo para o mesmo ponto. Que importância faz se seguimos por caminhos diferentes, desde que alcançemos o mesmo objetivo?”

Mahatma Gandhi

É evidente que a religiosidade foi fundamental na dança, tanto para a sua origem quanto para seu destino. A incompreensão por parte de filosofias, crenças e culturas diferentes das civilizações antigas levou a dança do ventre à marginalização, sendo facilmente confundida com a vulgaridade. A dança do ventre é comumente vista como mera exibição sensual e erótica do corpo feminino e, portanto, alvo de muitas críticas da sociedade.

É impossível negar a força passional e sensual existente em uma performance de dança do ventre e é muito difícil despir-se da moral contemporânea para apreciar os movimentos e seus motivos, ao invés de apreciar, e desejar, a forma humana que se desloca diante dos olhares curiosos e entusiasmados dos espectadores. A cultura ocidental é a cultura da forma, do espetáculo. As pessoas comuns, não ligadas ao universo da dança, sabem admirar a cenografia, a endumentária e o corpo das bailarinas, não o movimento ou o que ele comunica. Assim, é difícil compreender a sensualidade existente na dança do ventre como ela é: a exaltação do poder do feminino, da força que a mulher tem enquanto responsável pela perpetuação da espécie humana.

Em um mundo em que o consórcio de cirurgia plástica é uma realidade, e em que doenças como anorexia e bulimia são distúrbios muito comuns, a beleza da mulher perdeu sua força (da saúde, vitalidade e fertilidade) para ser apenas um padrão estético muito rigoroso. Quando em equilíbrio, a mulher exalta seu poder criativo de criar, amar e proteger, e é essa a beleza que os antigos viam. A dança era uma forma de atingir, ou manter, este equilíbrio, estimulando a força do feminino. Atualmente, muitas bailarinas vêm na dança do ventre uma mera fórmula de sedução, de provocar o êxtase nas plateias, sem perceber que o desejo e a sedução vêm do amor próprio e da harmonia do corpo que dança.

E mesmo aquelas bailarinas que têm consciência deste incrível poder que a dança do ventre tem estão sujeitas aos olhares despreparados de sua audiência, que não sabem senão olhar as pernas torneadas, os cabelos bem cuidados, os lindos olhos pintados e a barriga enxuta. Uma composição que dança para encantar, provocar e excitar. Assim, uma bailarina que se preze precisa ter consciência do contexto social em que está vivendo e saber valorizar sua dança, sua verdadeira beleza.

A essência da dança do ventre ainda pulsa em suas músicas, seus ritmos, e ainda pode ser encontrada no coração de muitas bailarinas. Por ser uma expressão cultural, está viva e sujeita a sofrer influências de outros elementos culturais, bem como de influenciá-los. A beleza da arte consiste em tornar mais tangível o intangível, e quanto maiores forem as influências, as trocas mútuas, as experiências, maiores são as chances de aprimoramento de técnica, chegando cada vez mais próximo de conseguir-se expressar um sentimento, uma emoção, uma impressão, uma opinião.



Dançar o Ventre

Parte 2- Ritos, Espiritualidade e Saúde

بطنان قدم



Roda da Vida - a energia vital

As mulheres da antiguidade dançavam seu ventre para buscar a harmonia interna, receber energia da Deusa Mãe, garantir sua saúde e fertilidade. A Terra é viva, possui energia, pulsa, vibra. As estações do ano são a prova de que o mundo vive e, mais do que simplesmente isso, vive em ciclos. Cada etapa deste ciclo é fundamental para sua consequente, e esta harmoniosa, suave e ritmada movimentação do planeta é o que possibilita a existência de todas as espécies vivas do planeta. As cheias e vazantes das marés, a migração das aves para fugir do frio, o ciclo menstrual. A Terra vive e dá vida nesta cadência cíclica natural.

Para os hindus, Xiva (ou Shiva), é a figura que representa a criação do universo. Para eles, Xiva dança para dar vida, e destruir, tudo o que existe. É a sua dança, seu ritmo, que dá vida à matéria. "A dança de Xiva simboliza tudo que é cíclico no Universo, incluindo sua própria evolução. Através de sua dança, o deus cria o Universo e seu conteúdo material, mantendo-o durante sua existência e finalmente destruindo-o quando chega o tempo apropriado. Esse ciclo se repete por toda a eternidade, sem um começo ou um fim" (GLEISER, 2006, p. 24).

Os antigos não sabiam explicar os fenômenos naturais como explica hoje a ciência, porém, eles sentiam a pulsação da Terra e entendiam que existia nesse "pulsar" uma energia que, transitando, era capaz de promover todos esses acontecimentos. Da mesma forma, uma energia deveria existir dentro de cada ser, de cada indivíduo, e trabalhar esta energia significaria entrar em harmonia com a pulsação da divina Terra. É através desta ideia de "energia" existente em cada ser que o ioga, uma filosofia e prática indiana, integra o corpo, mente e espírito. Como bem explicado por Lucy Penna (1993, p. 73), na concepção hinduísta antiga, o corpo possui sete pontos de convergência e distribuição de redes energéticas que envolvem o corpo, conhecidas por "nadis". Estes pontos são os conhecidos "chakras". "Na área

“ A ciência sem a religião é coxa, a religião sem a ciência é cega. ”

Albert Einstein

do assoalho pélvico, exterioriza-se o chakra-raíz (Muladhara), também chamado 'O portão da Vida e da Morte'. Esse centro de força vital estaria próximo a uma rede nervosa, no cóccix, entre o ânus e a uretra.(...) Kundalini reside no Muladhara, na forma de uma serpente ígnea enrolada" (PENNA, 1993, p. 75).

Esta serpente é a energia suprema que, para os sábios indianos, é a Mãe do universo, Shakti (BENCARDINI, 2002, p. 48). A figura da serpente não é apenas presente na cultura indiana com uma associação direta com a força, o calor e a energia do poder feminino. Na China existe o mito do dragão presente em todos os lugares, e cujo hálito de fogo está presente em tudo o que é vivo (PENNA, 1993, p. 14). A ideia da serpente pode ser traçada até o Egito Antigo, cerca de 1600 a. C. . Não apenas a serpente, ou dragão, como uma serpente comendo a própria cauda é uma figura comum da antiguidade. Os filósofos gregos deram a esta figura o nome de Ouroboros(ou Uroboros) que significa "devorador de cauda" (OUROBOROS, 2009, online). O Ouroboros é a representação da força vital pela sua representação do infinito.

É nesta representação da serpente, da Kundalini, que torna-se evidente as ligações entre as crenças dos povos antigos de um mundo cíclico e equilibrado e do poder das energias no próprio corpo, em especial no corpo feminino. É a energia Kundalini que os iogues trabalham, expandindo esta energia por toda a coluna, passando por todo o corpo, para ligá-la ao chakra superior, Sahashara.

Os exercícios promovidos pela dança do ventre estimulam esses chackras "mapeados" pelos indianos despertando esta serpente do feminino. Através da dança, as mulheres equilibram as energias de seu corpo e também, fisiologicamente, fortalecem o organismo para a dura tarefa de parir. Se, atualmente, dar à luz é algo arriscado, que pode arriscar a vida tanto do bebê quanto da mãe, na antiguidade o perigo era ainda maior. As mulheres das grandes cidades têm hoje a sua disposição médicos e equipamentos capazes de contornar a maioria das complicações do parto. Porém, quando não existiam estes recursos nem co-



nhcimentos, as mulheres estavam completamente vulneráveis. Como bem colocado por Lucy Penna (1993, p. 86), "(...) a morte da mãe que deveria amamentar os filhos e cuidar deles representava uma grande perda para todo o grupo, e todos os esforços eram feitos para evitar esse perigo." Este é, então, um motivo mais do que lógico para justificar o porquê da grande devoção daquelas mulheres à deusas da fertilidade e porquê exercitar, fortalecer e irrigar a região do ventre era necessário.

Fertilidade e o milagre da vida, era tudo o que se desejava nas sociedades antigas. Aprendendo a dança em homenagem a mãe divina, as meninas e mulheres fortaleciam seus corpos e se preparavam para o casamento, o sexo, a gravidez, o parto e a amamentação. Quando engravidavam, as mulheres estavam reproduzindo parcialmente o processo da suprema criação atribuída à Deusa. A dança era a forma individual, presente em cada mulher, de entrar em contato com o divino.(...) Toda mulher que dançasse em homenagem à deusa receberia suas graças tornando-se mais fértil e tendo seus partos facilitados. (BENCARDINI, 2002, p. 46)

É esta a principal relação entre a dança do ventre e o seu caráter místico. Isso torna ainda mais fascinante o estudo dos movimentos utilizados na dança do ventre, quando é possível observar tanto seu valor simbólico quanto fisiológico, este muitas vezes incompreendido. A incompreensão vem não somente do distanciamento que as mulheres atuais têm com a grande Mãe, mas também da falsa impressão que se tem que parir é algo natural e sem perigo. Vem também da ausente noção do próprio corpo, a dissociação moderna entre corpo, mente e espírito. Ao observar-se aulas de dança do ventre, por exemplo, é impressionante o número de alunas que sentem dificuldades em ver e reproduzir um movimento feito pela professora. Não somente a apreensão do movimento é debilitada por meio da visão (observação e interpretação) como também a tradução deste estímulo para o próprio corpo (interpretação e execução) é falha. O corpo é uma matéria distante, pouco explorada na sociedade moderna. Se para aprender a dirigir as pessoas precisam conhecer os mecanismos de um carro, saber onde acelera e onde freia, ter um conhecimento mínimo sobre seu funcionamento (que combustível colocar, quando trocar o óleo, como calibrar os pneus), porque as pessoas querem saber dançar sem nem ao menos saber o que é que está movimentando? Como é este corpo?

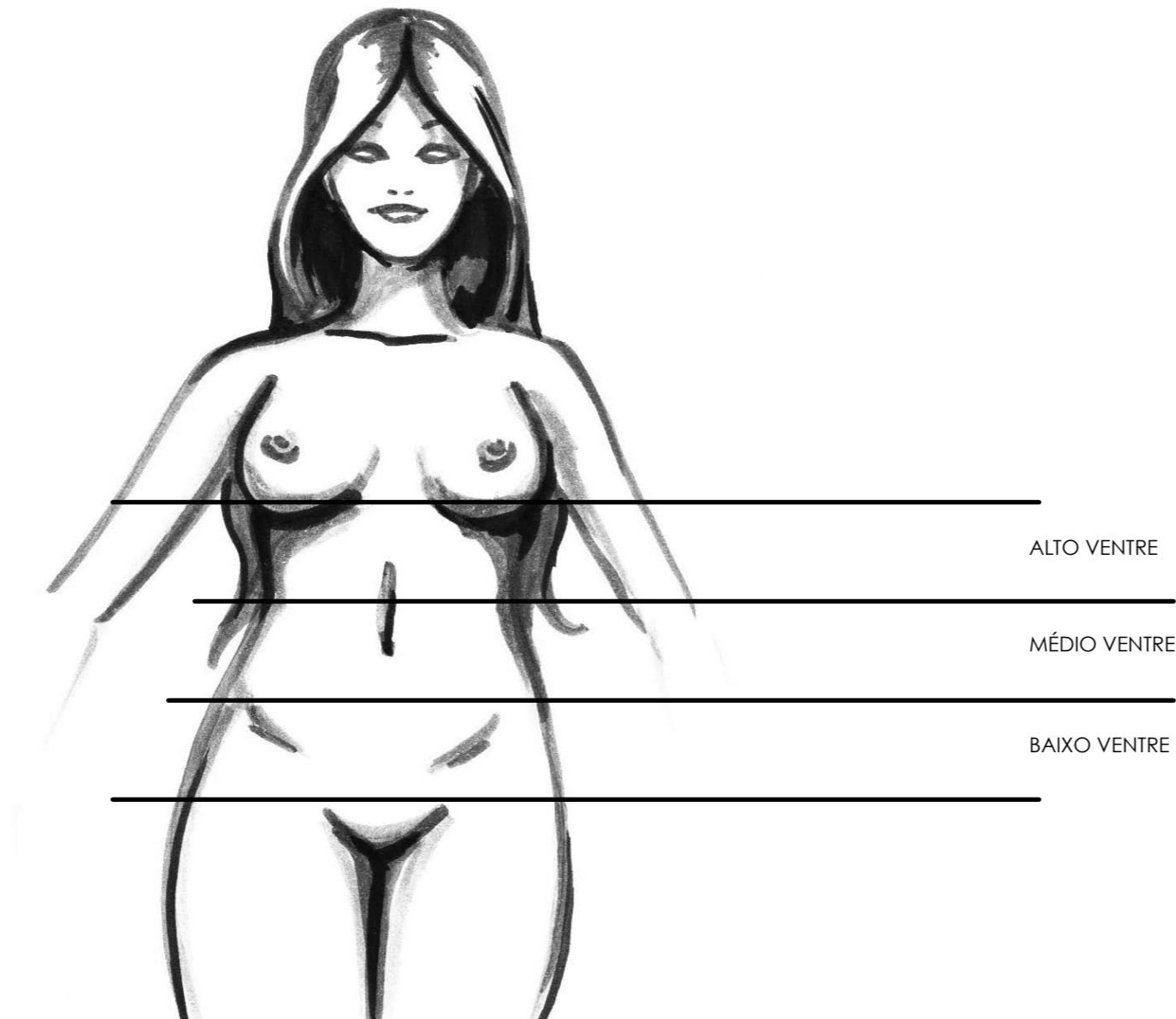
Entendendo o Ventre

A primeira consideração importante é “delimitar”o que é o ventre.” O ventre corresponde ao meio do corpo humano. Tem a forma ovóide e é um grande vazio entre as costelas e as pernas, preenchido por tubos que se movimentam em ondas, e por glândulas” (Penna, 1993, p. 63). Ou seja, da região que é vulgarmente chamada “boca do estômago” até a região dos genitais é o ventre. O ventre é dividido em três partes: alto, médio e baixo ventre. O alto ventre corresponde à região entre o diafragma e as costelas flutuantes. O médio ventre é a área entre as costelas flutuantes e as cristas ilíacas (ponta superior dos ossos da bacia). Toda a bacia, por sua vez, é o baixo ventre.

ALTO VENTRE

Através da respiração e de movimentos musculares, a bailarina trabalha as três regiões do ventre. O diafragma é o músculo responsável pela respiração. É ele que separa o tórax do abdome. Ele possui um formato que lembra uma abóbada, ou seja, é côncavo, em seu estado de relaxamento. Ao contrair-se, o diafragma “aplina-se”, aumentando o espaço do tórax e, conseqüentemente, diminuindo o espaço do abdome. O espaço criado no tórax cria uma diferença de pressão, o que faz com que o ar entre nos pulmões. Ao relaxar o diafragma, a pressão no tórax aumenta, expirando o ar.

É evidente esse movimento natural do diafragma ao observar-se bebês e crianças ofegantes, chorando ou gritando: ao inspirar, a barriga expande, enquanto ao expirar, a barriga se contrai. Infelizmente, muitos educadores físicos ensinam jovens e adultos a inspirar expandindo o tórax e contraíndo o abdome. “ Se



as crianças aprenderem tal lição, certamente estarão destruindo a saúde”, diz a médica alemã L. Ehrenfried (EHRENFRIED, apud PENNA, 1993, p. 67) .O movimento natural da respiração promove um massageamento dos órgãos abdominais (fígado, estômago, pâncreas, intestino delgado, ...). Este massageamento promove uma melhor irrigação da região e, como a respiração está atuando adequadamente, a oxigenação do sangue também é mais eficiente. Assim, o sangue que irriga os órgão é de “melhor qualidade”, por assim dizer. Para os celtas, “O Ar relaciona-se à mente, o lugar onde todas as doenças começam e onde todas as curas são encontradas(...)”(BAGGOT, 2002, p. 35), e esta posição é compartilhada por diversas outras culturas antigas. Na meditação o segredo é a respiração por ser o canal que permite à mente transcender, libertar-se, relaxar. O autoconhecimento vem da meditação, logo, da respiração. E este poder do ar a dança do ventre também trabalha, absorvendo sua energia e nutrindo o corpo.

MÉDIO VENTRE

O médio ventre é o que, popularmente, chama-se de barriga. Expressões populares como “tem o rei na barriga” ou “ele só olha para o próprio umbigo”, evidenciam a forte relação que as pessoas têm com esta região. Uma pessoa acanhada, introspectiva, ou mesmo triste, fecha-se em si, volta suas atenções para si. É fácil imaginar uma pessoa neste estado abraçar-se ou encolher-se em posição fetal. O taoísmo explica estas relações por considerar “o centro umbilical (Tan D’en) o local de reunião do yin e yang, concentrando as energias básicas que trazem autoproteção contra as doenças e a velhice prematura” (PENNA, 1993, p. 68). O Yin e Yang são os opostos que os chineses consideram existir em tudo, inclusive dentro de cada ser. O Yin está ligado ao feminino, enquanto o Yang ao masculino. Dentro de cada uma destas duas partes existe um pouco da outra. Por isso, é representado pela figura de um círculo igual-

mente dividido em duas formas, uma branca e outra preta, cada uma possuindo um ponto da cor oposta em seu interior.

Este ponto no ventre é também o que hoje conhecemos como centro de gravidade do corpo. Muito antes de existir o conceito de gravidade os antigos já sabiam da importância deste ponto como sendo o ponto de equilíbrio do homem físico e espiritual. Este ponto fica muito evidente ao observar-se uma mulher grávida já nos últimos meses de gestação. É possível notar que sua postura altera-se completamente: a curvatura da lombar fica mais acentuada, os pés ficam ligeiramente voltados para fora, bem como os joelhos e mesmo uma simples tarefa como abaixar-se para recolher um objeto do chão torna-se mais difícil. Isso acontece porque, com o peso do bebê, o centro de massa do corpo acaba deslocando-se do ponto de sustentação das pernas (já que o ventre agora abriga um peso a mais, o bebê), e isso causa o desequilíbrio.

Um ponto de equilíbrio de forças: isto é o ventre. Trabalhar a musculatura, e os movimentos que o médio ventre permite é estimular para que as forças e energias circulem por todo o corpo, por todos os pontos, todos os chakras. O ventre médio é o equilíbrio, a conexão entre o alto ventre (leve, flexível) e o baixo ventre (ancorado à terra, firme).

BAIXO VENTRE

"A região inferior da pelve está coberta por um conjunto de músculos complexamente entrelaçados. Eles sustentam as vísceras, regulam a abertura e fechamento dos orifícios (anal, vaginal e uretral) e estabelecem a ligação entre as bacias e as coxas. Esse conjunto ficou conhecido como 'diafragma pélvico' " (PENNA, 1993, p.71).

Entre a vagina, ou base do saco escrotal, até o ânus, existe uma região sensível



chamada períneo. "Esse nome pode significar 'ao redor' (peri) do novo (neo) ou talvez 'ao redor do fogo' (ígneo), (...) Ambas as interpretações estão de acordo com o ensinamento oriental sobre a existência de uma organização energética responsável pelos processos vitais na base da coluna, representada nas pinturas antigas como uma serpente de fogo, a Kundalini" (PENNA, 1993, p. 71).

A importância dos músculos do assoalho pélvico é facilmente esquecida nos dias atuais. Muitas mulheres desconhecem a existência desta musculatura, e nem imaginam que possam também controlá-las (principalmente a relativa aos movimentos de abertura e fechamento vaginal). Não apenas não têm consciência como também os hábitos modernos não estimulam estas musculaturas. O obstetra Moysés Paciornyk (apud PENNA, p.53) publicou em 1977 uma série de experimentos que realizou com mulheres citadinas e índias que vivem em reservas indígenas. "À ordem de contrair a vagina, as moradoras da cidade chegavam a 20 ou 30 pontos. Raramente o ponteiro do vaginômetro atingia 60, enquanto as índias sistematicamente passavam dos 60 pontos, indo com frequência a 100". Isso mostra como estes músculos são mal trabalhados nas sociedades modernas.

Em consequência do comodismo, as pernas ficam enfraquecidas, os joelhos perdem flexibilidade e os músculos do assoalho pélvico perdem a força necessária à sustentação das vísceras. Bexiga, útero e reto sendo mal sustentados e mal irrigados de sangue, por causa da pobre movimentação do corpo, mostram os problemas comuns nas mulheres citadinas e praticamente ausentes nas indígenas: hérnias, ventre pêndulo, eventração, constipação intestinal, inflamações e hemorróidas. (PENNA, 1993, p. 51)

Exercícios como agachar, sentar, levantar, estimulam e fortalecem esta musculatura. A dança do ventre possui uma série de movimentos que trabalham a porção inferior do ventre e, conseqüentemente, fortalecem essa região (ou a acordam!): movimentos de deslocamento de bacia (encaixar e desencaixar a bacia no eixo vertical), os tremidos, as batidas. A força do baixo ventre ancora a dançarina à terra, reproduz a pulsação natural da vida através da força rítmica da música.

A Música na Dança do Ventre

Noções musicais

يحيى عمار



“
Eu não ando só
Só ando em boa companhia
Com meu violão
Minha canção e a poesia
”

Toquinho e Vinicius

A Natureza da música

A música desperta o corpo da dançarina. Cada som convida uma parte do corpo para dançar, mas aceitar este convite requer um prévio conhecimento da estrutura das músicas que embalam a dança. Isso porque a dança árabe, como é conhecida no ocidente, possui uma construção estrutural muito diferente da existente nas músicas ocidentais. Cada instrumento possui características muito especiais, e possuem um papel fundamental em cada arranjo, de acordo com a mensagem que a música quer transmitir.

A música é, desde a antiguidade uma expressão humana muito misteriosa. Seu poder místico é conhecido desde os primórdios dos tempos, por culturas de todo o globo. Com o passar dos milênios, e com os avanços científicos, a música começou a ser mais bem compreendida, lapidada, estruturada, buscando a perfeição máxima que verdadeiramente aproximasse os homens dos deuses (ou de qualquer entidade sagrada venerada).

O filósofo e matemático Pitágoras imaginou que as sete esferas, os planetas, que giravam, como se pensava na época, ao redor da Terra, produziam a música das esferas. Essa música não poderia ser ouvida pelos humanos simplesmente porque ela era a própria música da vida, que nós ouvíamos desde o nascimento. Assim como um ferreiro deixa de ouvir o som da sua bigorna, não ouvíamos esta melodia celestial. (BARCO, 2001, audiovisual)

No entanto, esta capacidade transcendental da música para alguns representa perigo, como defendia Platão:

Para ele(Platão), a música pode funcionar tanto como elemento de harmonia como de destruição, dependendo do gênero musical. Em primeiro lugar, estão as músicas que ajudam o cidadão a encontrar o equilíbrio, a elevação, aproximando-os dos Deuses. É a música produzida pela Lira, pela cítara. Todas as outras, levam os homens à decadência, à degeneração, e os aproximam dos animais. São as músicas rítmicas, enfim, todas as músicas populares. (BARCO, 2001, audiovisual)

As músicas tribais possuem marcação rítmica bem acentuada, bem como acontece com as músicas utilizadas na dança do ventre. Mais uma vez, a cultura, os costumes e as crenças de cada povo influenciam na interpretação do som. É a filosofia japonesa, de os tambores lembrarem o útero materno, que os ancestrais da dança do ventre tinham de sua percussão: sons que lembram e reconectam as pessoas à Mãe. Certamente, a música exerce um forte poder sobre as pessoas, sobre a dança, mas porque alguns tipos de sons são degradantes e outros divinos? Porque os batuques são sons que invocam forças profundas que trazem à tona o instinto do homem primitivo? Quais são as qualidades e propriedades dos sons que criam a música afinal?

“Fazer” música é organizar os sons em uma determinada estrutura. O som é uma onda que se propaga no meio. Assim como uma pedra, ao ser jogada em um lago de águas calmas, produz uma sequência de ondas que se propagam na superfície do lago, o som é uma vibração produzida por uma determinada fonte que provoca o deslocamento das partículas do meio em que a fonte está imersa, no caso mais comum para a música, o ar. Assim, a onda produzida pela fonte sonora provoca uma sequência de compressão e rarefação no ar. Cada movimento deste, de compressão e rarefação, é chamado pulso, que causa sutis diferenças de pressão no ar. O ouvido capta a diferença de pressão, ou seja, a vibração que o som provoca na parede do tímpano e envia um estímulo nervoso para o cérebro que o interpreta como som. Existem três relações principais entre os sons que compõem a música: ritmo, melodia e harmonia.

O RITMO

O ritmo é a pulsação da música. “A lei do ritmo baseia-se na divisão ordenada do tempo” (POZZOLI, 1983, p.6). O ritmo é geralmente marcado por instrumen-

tos de percussão (bateria, tambores, derbaques, bumbos, etc). Dentro de uma determinada pulsação o percussionista combina as pausas, os tempos e o timbre dos instrumentos para fazer a marcação da música. Cada estilo musical possui uma pulsação, uma base rítmica característica.

“As combinações que disso possam resultar são infinitas, mas todas têm uma só derivação nos dois ritmos fundamentais da música, que são o ritmo binário e o ritmo ternário” (POZZOLI, 1983, p.6). Ou seja, apesar da variedade de ritmos existentes na música todos eles podem ser marcados em pulsações divididas ou em múltiplos de dois ou de três. É comum em aulas de dança como jazz, streetdance, balé, etc, o professor marcar a pulsação em tempos de oito, “cantando” em voz alta “UM, dois três, quatro, CINCO, seis, sete, oito” e assim continuamente, para realizar exercícios ou ensaiar coreografias. No entanto, em uma aula de balé clássico, por exemplo, que a música seja uma valsa, o professor não conseguirá marcar o tempo desta forma. Isso porque a característica principal da valsa é ter sua marcação em três tempos. Assim, o professor canta “UM, dois, três, UM, dois, três, ...”.

A música ocidental desenvolveu uma notação muito específica, tornando possível registrar no papel não apenas as notas que devem ser tocadas mas também a duração de cada uma. A notação é na verdade um referencial espacial para o tempo, ou seja, ela não indica se determinada nota deverá ser tocada por um segundo, ou meio segundo (medidas de tempo), mas sim que ela deverá durar o dobro de tempo da próxima nota, por exemplo. Uma partitura é uma linguagem composta por códigos que estabelecem relações entre a duração das notas. O referencial primeiro é a pulsação. Dentro desta pulsação são determinados os compassos, que são como módulos que marcam os tempos fortes da pulsação. No caso de uma música com ritmo binário, é comum que o compasso seja dividido em 4 tempos iguais. Uma nota cuja duração é um compasso inteiro é representada por uma semibreve, ou seja, esta nota começaria a ser tocada no primeiro tempo e terminaria apenas no quarto tempo.

A imagem ao lado mostra a relação entre as diferentes notações de tempo em um exemplo bem simplificado, supondo que as duas barras verticais determinem um compasso, e as pequenas bolinhas cinzas são a marcação principal do tempo. Na segunda linha, no lugar da primeira bolinha cinza foi colocada uma semibreve, ou seja, seria uma nota que se estenderia por todo o compasso, nos quatro tempos. Já na terceira linha, o primeiro e o terceiro tempo possuem outra marcação: uma mínima. A duração da mínima é metade do tempo da semibreve, por isso, no compasso determinado couberam duas mínimas. Por sua vez, a semínima equivale à metade da mínima, como representado na quarta linha. A última linha apresenta as colcheias, a metade de uma semínima, ou seja, não apenas o tempo está sendo marcado como também o contratempo.



representação do tempo

Muitos exercícios interessantes podem ser feitos para entender o ritmo. Existe um aparelho, chamado metrônomo, que auxilia o músico na marcação do tempo, sendo uma espécie de relógio que marca a pulsação determinada pelo músico. Uma vez determinada pulsação e o tempo de duração de cada compasso, o músico faz variações de sons e pausas dentro deste "grid musical" onde as notas irão surgir.

A MELODIA

A relação sonora que é a característica central de cada música é a melódica. A melodia é o "tema" da música, é a linha de sons de "dá forma" à música. A melodia é composta por notas musicais distribuídas no tempo, e pode ser tocada por diferentes instrumentos ou cantada. A melodia é a relação sonora que mais diferencia as músicas ocidentais das orientais. Da mesma forma que um pintor escolhe sua paleta de cores para iniciar um novo trabalho, um músico precisa ter uma "paleta" de notas à sua disposição. Mas algumas notas que podem ser tocadas em uma cítara, por exemplo, não podem ser tocadas em um piano. Cada instrumento possui uma gama de notas "disponíveis", e isso tem a ver não apenas com as características físicas do instrumento, mas também com o sistema musical considerado para uma composição. Para entender esta diferença crucial entre as músicas ocidentais e as orientais, é preciso entender o que é uma nota.

Imaginando um relógio analógico torna-se mais fácil entender a "mecânica" dos sons. A cada segundo, o ponteiro dos segundos marca um pulso, e assim, quando em funcionamento, o relógio produz o característico "tic-tac". Se para cada segundo uma pessoa batesse uma palma ela reproduziria a mesma pulsação do relógio (pla-pla...). É evidente que, para bater palmas, a pessoa precisará aproximar e afastar suas mãos repetidamente. Quando as mãos estão afastadas, elas não produzem nenhum som. Porém, esta pessoa pode bater suas mãos sobre uma mesa a sua frente exatamente na metade do trajeto que suas mãos percorrem entre uma palma e outra. Assim, o resultado não mais será a mesma pulsação do relógio mas sim o seu dobro:

TIC • TAC • TIC • TAC • TIC • TAC
 PLA TUM PLA TUM PLA TUM PLA TUM PLA TUM PLA

Isso pode ser repetido inúmeras vezes, se para cada segundo a pessoa bater duas palmas e para cada intervalo bater duas vezes na mesa, ter-se-á o dobro do dobro da pulsação do relógio. Se esta pessoa pudesse bater 440 palmas em um único segundo, o som que seria ouvido seria a nota Lá, como produzida pelo diapasão, que é o parâmetro para a afinação dos instrumentos ocidentais na atualidade, ou seja, um som cuja frequência é 440 Hz (pulsos por segundo).

Se esta pessoa conseguisse ainda bater o exato dobro desta frequência, ou seja, 880 palmas por segundos (ou 880 Hz), o som seria também um Lá, porém, uma oitava acima, ou seja, este segundo som seria mais agudo que o primeiro mas o cérebro humano os interpretaria como equivalentes (ALTURA, 2009, online).

Existe um longo percurso na história humana, mais precisamente da ciência, até se chegar à escala conhecida hoje no ocidente (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si). O famoso Pitágoras foi fundamental para a história da música, desenvolvendo estudos sobre a natureza do som. Contruiu

ranjos com as notas sem cair em dissonâncias "imprevistas", o fato de a escala árabe possuir uma variedade maior de notas torna estas combinações praticamente impossível.

A HARMONIA

"Assim como a luz branca revela distintas cores 'silenciosas' quando ultrapassa um prisma, um som também possui sons ocultos que percebemos à medida em que a proporção destes entes tácitos mostra-se mais significativa e que educamos nossos ouvidos para enxergá-los" (ABDOUNUR, 1999, p.87). Isto é, da mesma forma que a cor branca é percebida como uma unidade, quando na verdade corresponde à composição de todas as ondas de cores, o som tem também o caráter de ser a composição de várias ondas, e a estas composições é que se dá o nome de harmonia.

Assim, ao somar notas musicais, o som produzido é também uma nota. Por isso, na música ocidental, fala-se em acorde de dó (representado em cifras como a letra "C"), dó maior ("C+"), acorde de lá ("A") e assim por diante. Alguns instrumentos são harmônicos por natureza, como o piano e o violão, ou seja, permitem que várias notas sejam tocadas simultaneamente. É por isso que com um banquinho e um violão é possível ouvir uma música "completa": a possibilidade de tocar várias notas ao mesmo tempo permite ao músico utilizar algumas para marcar a pulsação da música, outras para servirem de base para outras notas que irão compor a linha melódica da música. Já um violino permite apenas que um destes três "níveis" da música seja tocado por vez.

Na música oriental, no entanto, não é possível falar-se em harmonia, uma vez que ela está diretamente relacionada à escala temperada, discutida anteriormente. Mesmo que alguns poucos instrumentos do repertório oriental permitam a harmonia, a estrutura essencial da construção da música é completamente diferente.

A música Árabe

Como apresentado anteriormente, a música ocidental é composta sobre uma estrutura bem rígida de marcação rítmica, melódica e harmônica. Por certo estas "regras" permitem a criação de uma infinidade de músicas, e belíssimas, por sinal. Mas a música oriental não se fundamentou nesta "rigidez" ocidental. De um modo geral, a música oriental é composta por módulos (rítmicos e melódicos) que compõem entre si a relação de marcação de tempo. O músico Alberto Marsicano diz que a música clássica indiana "É uma geometria precisa, é uma geometria mágica, mas ao mesmo tempo é uma geometria não extremamente calculada com o metrônomo. Isso acontece muito no ritmo indiano, por exemplo, um percussionista vai mexer com ciclos, porque o tempo, na Índia, vai ser sempre pensado como um ciclo" (BARCO, 2001, audiovisual).

Assim, a música árabe, como a indiana, é composta por melodia e ritmos. "As melodias são constituídas com base nos maqamat (modos, ou módulos), que formam uma complexa identidade musical" (BENCARDINI, 2002, p.61).

O músico tem a possibilidade de improvisar dentro da estrutura métrica de cada maqam (cujo plural é maqamat) dependendo de sua intenção, que pode ser artística, emocional, devocional, ou puramente filosófica. Iqaat é um padrão cíclico de tempos fortes e fracos que organiza o ritmo. Tem a característica de ser uma música sempre monofônica, ou seja, compreende uma única linha melódica. (BENCARDINI, 2002, p. 60)

Bianca Gama (GAMA, 2009, online) complementa a informação de Bencardini colocando que "Os Maqamat são construídos por células menores de notas consecutivas que possuem uma melodia própria e um "humor ou características" distintas, denominadas de jins (plural ajnas)". São estes módulos, e estas linhas melódicas dentro de cada módulo que permitem que a música árabe seja construída.

O pequeno intervalo existente entre as notas da escala árabe é o que dá a ela aquele som "chorado" de suas melodias, embora alguns desses Maqamat não possuam os quartos de tom, como o Nahawand

e o Ajam(GAMA, 2009, online). Isso faz com que as músicas formadas por esses maqamat possam ser tocadas também por instrumentos ocidentais. E assim como no ocidente existem diversos estilos musicais (samba, jazz, blues, rock, pop, etc), a música árabe também possui diferentes estilos (baladi, said, zarfalahi, malfuf, maksun, etc) (BENCARDINI, 2002, p.66).

Para uma dançarina, é importante entender esta estruturação da música árabe, seus diferentes estilos, suas possibilidades. O corpo da dançarina interpreta a música e, para isso, seus ouvidos precisam estar treinados para captar as nuances que a música árabe possui. Quando entende as características estruturais da música, a dançarina consegue preparar seu corpo para os próximos sons a serem interpretados. Assim como em uma roda de samba as pessoas dançam enquanto os músicos tocam, a dança do ventre é em sua essência uma dança de improviso, de uma música improvisada. O improviso nada mais é do que o domínio pleno da estrutura, de forma que torna-se possível viajar pelas notas e ciclos rítmicos e compor, por parte dos músicos, e de interpretar, por parte das dançarinas, os sons de forma segura e harmoniosa.

Compreender a música, dominar sua estrutura, é essencial para a execução de qualquer dança, no oriente e ocidente. A dança do ventre, em especial, é uma dança que parte do individual, da manifestação da música no corpo de cada dançarina. Pela herança com os rituais às deusas da fertilidade, como apresentado anteriormente, a música desperta na dançarina um caminho para o autoconhecimento. Assim, a música desperta cada parte do corpo da dançarina, que precisa estar preparada para este despertar, com os ouvidos aguçados para perceber os estímulos sonoros e dar-lhes forma, vida. "As idéias e sentimentos são expressos pelo fluir do movimento e se tornam visíveis nos gestos, ou audíveis na música e nas palavras." (LABAN, 1978, p.29)

Em paralelo com exercícios físicos que fortalecem a musculatura e melhoram a flexibilidade, a dançarina começa a ter a base para dominar os movimentos da dança, e dominar o seu próprio corpo.

Domínio do Corpo

Conhecendo as qualidades de movimentos

يُفعلان قد

Os motivos culturais são refletidos na música, que por sua vez é refletida no corpo da dançarina, que por sua vez tem benefícios fisiológicos, mentais e espirituais, que são atribuídos às divindades como uma graça alcançada e, por isso, as mulheres agradecem às entidades divinas. É assim que cultura (crença), música e dança estão relacionados, e os valores intangíveis da dança começam a ser revelados. Intenção e música se traduzem em movimentos, e compreender as qualidades destes movimentos revelarão qualidades dos próprios valores intangíveis ainda muito implícitos em nosso entender.

Rudolf Laban realizou uma série de estudos sobre o movimento, decompondo-o em suas diversas naturezas até chegar-se à essência do mesmo. Segundo Laban (1978, p.53) "Os desenhos visíveis da dança podem ser descritos em palavras mas seu significado mais profundo é verbalmente inexprimível" (LABAN, 1978, p. 53). Sabendo que as palavras não são suficientes para abrigar toda a gama de significados expressados por um movimento, Laban desenvolveu uma linguagem específica para descrever o movimento: a cinesiografia.

"Uma literatura da dança e da mímica escrita em símbolos de movimentos é tão necessária e desejável como registros históricos da poesia, na escrita, e da música, na notação musical" (LABAN, 1978, p. 53). Não apenas como registro, a cinesiografia tem a vantagem de ser a representação de fatores componentes do movimento, não da forma criada no espaço em si. Com isso, da mesma maneira que as letras, de acordo com a combinação feita, ganham um significado ou outro ao formar palavras, o movimento decomposto possibilita representação (em certo nível) de valores que poderiam facilmente ser perdidos na descrição literal.

A forma, o desenho criado no espaço pela dançarina, não é dispensável ou irrelevante.

“ Domínio não é o mesmo que repressão. Reprimir é negar, não conhecer por não querer nem saber o que existe.(...) Domínio está relacionado com conhecimento. Preciso aceitar, brincar, descobrir como funciona (apesar do medo), pensar sobre a coisa. Aí sim, posso dominar, porque conheço - funciona assim em todos os campos do conhecimento humano. E com o corpo, ainda mais. ”

Lucy Penna

Muito pelo contrário, uma vez que são as formas que comunicam aos espectadores de uma dança o que a dançarina está sentindo e interpretando. O movimento em si é composto por dois fatores: pela forma (o desenho que o corpo cria no espaço), e pelo esforço (qualidade do movimento). Este, é representado pela cinesiografia, enquanto aquele é o objetivo final deste trabalho. Portanto, se o movimento é composto por estes dois fatores primários, representar o movimento apenas sob o ponto de vista da forma é representá-lo de forma incompleta.

Este é o principal problema que o desenhista tem ao retratar um movimento: "(...) os movimentos dos dançarinos estão todos num fluxo dinâmico contínuo, interrompido apenas por pausas breves, até que finalmente cesse todo ao terminar o espetáculo" (LABAN, 1978, p.29). Em outras palavras, a dança não é uma sequência de quadros estáticos, mas sim um acontecimento contínuo em que cada "quadro" da ação depende do anterior e influenciará nos seguintes. A fotografia de uma dança é o congelamento deste fluxo, ou seja, a falsa ilusão de ter-se capturado o movimento em uma mídia estática. A fotografia do salto de um bailarino, por exemplo, é capaz de dizer se o bailarino está saltando para frente, no lugar, ou para trás? Seria uma fotografia capaz de dizer se o bailarino tocará o chão fazendo um barulho grotesco ou se gentilmente "pousará" sem fazer ruído algum? Isso talvez dependa do instante do movimento que foi fotografado e da qualidade do movimento do bailarino.

No entanto, um desenhista não pode capturar um movimento no exato momento em que ele acontece. Ou o desenhista captura uma imagem fotográfica e abstrai as linhas da forma registrada na fotografia, ou ele observa o bailarino realizar um determinado movimento repetidamente e cria, mentalmente, a imagem (a forma) que será representada no papel. A primeira opção, como já foi colocado anteriormente, anula o esforço do movimento no instantâneo congelamento do mesmo. A segunda opção possui um valor incrível, tendo sido esta a técnica utilizada por artistas há muitos milênios. Leonardo Da Vinci fez uma série de estudos de movimento cujos frutos são desenhos impressionantes. No entanto, representar

um cavalo correndo, por exemplo, é a representação de uma mecânica do movimento, ou seja, de um valor tangível do movimento.

Correr, voar, andar, nadar, têm propósitos tangíveis, são respostas à necessidades circunstanciais. As estruturas esquelética e muscular foram desenvolvidas para realizar estes movimentos, da mesma forma que uma determinada máquina foi projetada para executar determinada tarefa. O próprio Da Vinci é conhecido por seu fascínio e genialidade no estudo dos mecanismos de funcionamento do corpo, estudando o movimento por seus aspectos funcionais. Por certo muitas obras de Da Vinci possuem qualidades de valores intangíveis incontestáveis, mas, no que diz respeito ao estudo do movimento, o propósito de estudo era tangível.

Observar um bando de pássaros voando ao entardecer pode despertar uma dúvida: certamente voam porque possuem uma estrutura física que os permite locomover pelos ares. Mas porque eles parecem dançar no ar, indo de um canto ao outro, desenhando formas quase mágicas no céu? Estão eles, de fato, simplesmente dançando? Dançando a música que eles próprios cantam?

A ciência estuda este balé das aves (e dos peixes) do ponto de vista biológico, físico e matemático. Mas do ponto de vista artístico, como estudá-lo? Por certo, como qualquer outra dança: valores intangíveis expressados através de uma série de movimentos (esforços e formas).

O melhor objeto de estudo para compreender-se os movimentos que traduzem valores intangíveis é o próprio corpo. É a partir deste ponto do trabalho que as experiências vividas por mim, autora deste, entram com grande peso em meio às informações teóricas. Experimentar a teoria, praticando dança do ventre e exercícios propostos para estudo do movimento e de consciência corporal, completa a rede de diálogo dança-representação gráfica.

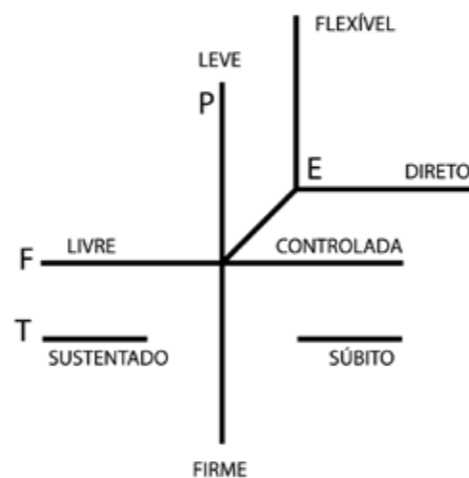
Qualidade dos Esforços

O domínio do movimento, (...) não tem valor apenas para o artista de palco, mas para todos nós, na medida em que todos nos vemos a braços, consciente ou inconscientemente, com a percepção e com a expressão. O indivíduo que aprendeu a relacionar-se com o Espaço, dominando-o fisicamente, tem Atenção. Aquele que detém o domínio de sua relação com o fator de esforço-Peso tem a Intenção; e quando a pessoa se ajustou no Tempo, tem Decisão.

Atenção, Intenção e Decisão são estágios de preparação interior de uma ação corporal externa. Esta se atualiza quando o esforço, através da fluência do movimento, encontra sua expressão concreta no corpo. (LABAN, 1978, p. 131)

Laban caracterizou a qualidade do movimento por seu esforço e sua forma. O esforço é a ação existente no movimento, não apenas do seu ponto de vista mecânico, mas sim representativo. Assim, o esforço pode ser analisado por quatro fatores que o compõe: Peso, Tempo, Espaço e Fluência. O peso pode ser leve ou firme, o tempo súbito ou sustentado, o espaço direto ou flexível e a fluência livre ou controlada (LABAN, 1978, p. 126). Laban representou estes fatores de acordo com a cruz de esforços representada ao lado.

Para que cada movimento possa ser escrito de acordo com esta linguagem é preciso compreender quais as qualidades que ele possui, e isso demanda uma análise profunda da natureza do movimento. Por exemplo, para que uma bailarina transmita a sensação de flutuar, ela precisa realizar um movimento leve, sustentado, flexível e livre, ou seja, ela precisa transmitir ao espectador que seu corpo quase não tem peso, é uma pluma que paira no ar, lentamente, livremente percorrendo o palco suave e sinuosamente. Nota-se aqui que para descrever uma simples ação foi necessário fazer comparações e utilizar muitas palavras. As palavras permitem uma interpretação muito ampla, e por isso Laban disse que os significados mais profundos do movimento são verbalmente inexprimíveis, mas as qualidades que os compõem são interpretáveis.



P = PESO
T = TEMPO
E = ESPAÇO
F = FLUÊNCIA

cruz de esforços

PESO

Regina Miranda (1980, p. 34) apresenta os estudos de Laban e atenta para o fato que “esses fatores são aqui estudados qualitativamente e não quantitativamente, ou seja, não será quanto uma pessoa pesa, mas sim como ela utiliza seu peso (...)”. Assim sendo, o fator peso proposto por Laban é, na verdade, a sensação de peso que pode ser transmitida, através do domínio, da consciência, de seu peso “físico”. Mesmo uma pessoa muito pesada pode trabalhar seu corpo para transmitir a sensação de ausência de peso.

O aspecto mensurável do peso, apresentado por Laban, é a resistência, que pode ser de forte a fraca. Pensando fisicamente, peso é um conceito relativo. Ou seja, o corpo possui uma massa, natural em tudo que é matéria, e o peso é a relação entre esta massa corpórea e a força de atração da terra. “Para ficar em pé, precisamos fazer um considerável esforço muscular em oposição à atração gravitacional” (PENNA, 1993, p. 70). Assim, supondo um corpo humano em pé, aparentemente parado, ele está, na verdade exercendo uma tremenda força com seus músculos contrária à força gravitacional. Se a força exercida por esta pessoa for maior, a sensação para o espectador poderá ser, na verdade, que a força da terra é menor (como ela de fato é para um corpo mais leve). Por isso é possível “simular” o peso do corpo. O mesmo vale se a força for menor na sustentação do corpo: ter-se-á a impressão de que a força que a Terra está exercendo sobre a pessoa aumentou. Por isso, a qualidade do fator peso do esforço pode ser leve ou pesada. A dança do ventre trabalha com a parte superior do troco de forma leve, flutuando no ar, enquanto trabalha com os quadris pesados, aterrados.

TEMPO

O tempo é a qualidade do esforço que determina sua duração (longo ou curto). A velocidade do movimento pode ser rápida (como quando um torcedor levanta de seu assento

quando seu time faz um gol na final do campeonato) ou lenta (como quando uma pessoa levanta do assento da sala de espera do hospital ao ver o médico se aproximar com uma expressão no rosto que indica que a cirurgia não foi bem sucedida).

É difícil entender esta qualidade de esforço sem a experiência corporal própria. Posso dizer que já me deparei com uma situação muito peculiar em que dominar a qualidade de tempo do movimento era a chave para realizá-lo corretamente. Na época desconhecia estes estudos do movimento, e agora pude compreender melhor minhas dificuldades. Acredito que esta experiência é o melhor exemplo que posso dar para elucidar o conceito de tempo aqui apresentado.

Nas minhas primeiras aulas de TaiChiChuan não conseguia entender o que estava acontecendo. O movimento simplesmente não saía correto. O Tai Chi Chuan é uma arte marcial que trabalha com as energias que fluem, no corpo e no ambiente, de forma introspectiva, como uma atividade revitalizante, que revigora as energias do corpo. Os movimentos são baseados em lutas, como os movimentos do Kung Fu, no entanto, neste, a energia é trabalhada para extravazar o corpo (atingir o inimigo). Os chineses acreditam que estas duas práticas, Kung Fu e Tai Chi, são complementares, e o indivíduo que as pratica tem domínio do seu corpo tanto para se defender de ameaças externas quanto para manter o corpo e mente sempre sãos.

A prolongação do tempo de duração de um movimento no Tai Chi faz com que o praticante de arte marcial tenha maior consciência corporal. Um chute no Kung Fu é rápido, ora leve, ora pesado, mas sempre explosivo. O mesmo chute no Tai Chi é extremamente lento, e requer uma força muscular muito maior para manter a perna estendida no ar por mais tempo. A força no Tai Chi é isométrica, ou seja, há um equilíbrio de forças entre músculos agonistas e antagonistas (ISOMETRIA, 2009, online), o que torna o movimento controlado. Assim, para que o praticante não se desequilibre, ele precisa trabalhar pernas, braços e tronco, harmoniosamente, equilibrando a força dos músculos em lento movimento.

Obviamente, no início da prática do Tai Chi Chuan é impossível sustentar um chute lento no ar, tanto pela musculatura despreparada quanto pela falta de harmonia entre as partes do corpo. Assim, os primeiros movimentos são muito simples, e trabalham principalmente a conscientização corporal.

A primeira parte do Tai Chi Chuan possui uma série de exercícios de passos, transferindo o peso de uma perna à outra, explorando as quatro direções do espaço (direita, frente, esquerda, trás) e combinada com movimentações dos braços. Braços e pernas devem realizar cada etapa do movimento simultaneamente, ou seja, se as pernas dão um passo, os braços devem completar o movimento no mesmo intervalo que o passo é dado. Temos a falsa impressão que "simultâneo" é simplesmente realizar "ao mesmo tempo". O que não nos damos conta, geralmente, é que cada movimento tem o seu "tempo" de execução e, se não aprendermos a controlar nossos movimentos, não conseguimos sincronizar esses tempos. As pernas chegam muito antes dos braços, mais longos e com maior trajeto. Trabalhar braços e pernas simultaneamente requer realizar um movimento de braços mais rápido que o das pernas, mas, ao final, combinados, ambos se movimentam harmoniosamente e sincronizadamente.

É interessante pontuar que esta mesma dificuldade em compreender a qualidade de tempo Tai Chi Chuan existe também na prática da dança do ventre, porque duas qualidades antagônicas de movimento devem ser realizadas simultaneamente. Na dança do ventre, os braços devem ser mais lentos que os movimentos de pernas e quadris. A porção superior do corpo trabalha com uma qualidade de tempo, enquanto a porção inferior com outra, geralmente esta acompanhando a marcação rítmica dos instrumentos de percussão e aquela as linhas melódicas da música dos instrumentos de sopro e cordas. Existe uma dificuldade enorme nas iniciantes de separar os tempos no corpo, e trabalhar bem esta qualidade de esforço na dança do ventre.

ESPAÇO

O espaço é um fator muito relacionado ao conceito da forma, tendo como aspecto mensurável a direção direta ou ondulante. A menor distância existente entre dois pontos distintos é uma linha reta, e entre um ponto e uma reta, ou duas retas, a menor distância é a linha reta perpendicular às retas determinadas. A partir deste princípio geométrico é mais fácil visualizar o que é uma ação direta. "A atitude direta pode ser explorada através de gestos que cortam o espaço percorrendo caminhos em linha reta" (MIRANDA, 1980, p. 37). Fazendo um paralelo, quando uma pessoa precisa contar algo a alguém, que provavelmente não receberá muito bem esta informação, diz-se que ela está "enrolando", ou "floreando", quando complementa excessiva e desnecessariamente a conversa até chegar no ponto chave do assunto. Assim, o ouvinte desta "história" comumente diz para a pessoa ir direto ao ponto. Explorar o espaço em linhas retas é o oposto à exploração do espaço na dança do ventre, cujas linhas são sinuosas, flexíveis, indiretas ("enroladas" e "floreadas").

FLUÊNCIA

O fluxo do movimento está relacionado ao seu controle, parado ou liberado. Uma vez movimentado, é difícil impedir o fluxo de um chicote, por exemplo, que possui um esforço liberado. No entanto, o movimento da escrita realizado por uma mão pode ser interrompido a qualquer momento, é facilmente controlado.

Esta qualidade de esforço, na dança do ventre requer uma atenção especial. É preciso apurar bem, e compreender bem as qualidades de esforços para analisar a dança adequadamente. A dança do ventre possui muitos movimentos controlados no corpo. São movimentos que transmitem a sensação de fluidez, mas isso não implica que os movimentos sejam flúidos, livres, liberados. A sensação de fluidez é resultado da composição de duas qualidades de esforços: a leveza e o controle (peso e fluência). Os movimentos de ondulação do ventre, movimentos sinuosos com o tronco, braços e mãos, são leves porém controlados. Já os passos com rotação, movimentos dos cabelos (importantíssimos na dança do ventre), e véus são movimentos que possuem a qualidade de serem fluidos, por serem difíceis de interromper (controlar).



O corpo tem uma orientação espacial tridimensional, ou seja, tem acesso à altura, largura e profundidade do espaço que o circunda. A área espacial em volta do corpo, delimitada pelos movimentos de braços e pernas em extensão máxima e cujo centro é o corpo,

Laban chamou de kinesfera. (MIRANDA, 1979, p. 46)

Além dos esforços os movimentos são compostos por formas. Estas formas são tão importantes para o presente estudo quanto os esforços. A dançarina explora sua kinesfera enquanto dança, ou seja, estende e retrai seus membros, caminha, gira, trabalha e transmite a intenção de expansão de seu espaço. A forma tem dois aspectos principais: a forma do corpo e a forma do movimento.

O traço como contorno não existe no fenômeno da visão, nem mesmo para os objetos concretos. Existe a ilusão de contorno criada pelo cérebro humano como uma maneira de identificar e significar as coisas. Assim, a forma do movimento é tão abstrata quanto a forma das coisas: tudo é interpretação. O artista de desenhos (desenhista, pintor, escultor, etc) registra a forma das coisas através de traços, primeiros gestos, que indicam o conteúdo. "Os movimentos que usou para desenhar, pintar ou modelar caracterizam suas criações e continuam imobilizados nos traços ainda visíveis de seu lápis, pincel ou cinzel. Sua atividade mental se revela na forma que conferiu ao objeto trabalhando" (LABAN, 1978, p.31). De forma análoga, o artista do corpo (dançarino, ator, mímico, etc) revela uma forma através de seu corpo, que fica suspensa no meio, e evanesce no instante em que acontece, por sua natureza efêmera. "(o desenho) É como que uma arte intermediária entre as artes do espaço e as do tempo, tanto como a dança. E se a dança é uma arte intermediária em movimento, o desenho é a arte intermediária que se realiza por meio do espaço, pois sua matéria é imóvel." (ANDRADE, 1975)

Se um olhar apurado sobre o desenho consegue transformar formas em traços, um olhar apurado sobre a dança consegue transformar o movimento em formas, e em traço em seguida. É do apuramento deste olhar sobre a dança que permitiu Laban estudar a forma do movimento e do corpo.

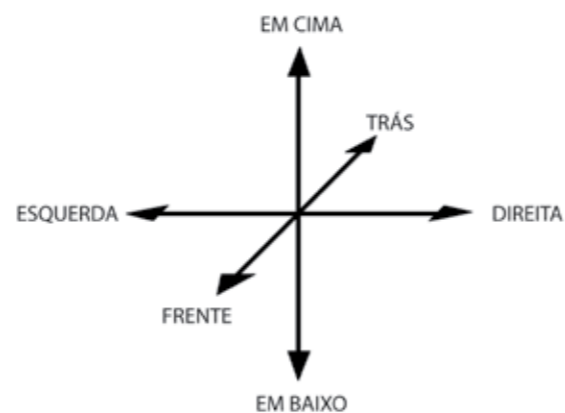
KINESFERA

A kinesfera é a área espacial em volta do corpo definida pela extensão de braços e pernas. A orientação dos movimentos em relação ao corpo pode ser para cima, para baixo, para frente, para trás, para o lado direito ou esquerdo, para definir as três dimensões do espaço (altura, largura e profundidade).

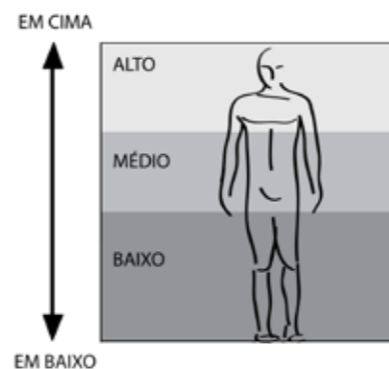
Entre estes eixos principais existem infinitos planos de ação, utilizados e explorados naturalmente em qualquer movimento. Ao tratar do movimento, existem três zonas habituais dentro desta kinesfera. Estas zonas são a relação das possibilidades "naturais" (comuns) do corpo nesta esfera de ação.

Os braços naturalmente ocupam a zona superior(alto), enquanto as pernas ocupam as zonas inferiores (baixo). As mãos, por exemplo, possuem uma maior liberdade que as pernas, já que sua movimentação entre as zonas, e os planos, é mais fácil. O corpo pode movimentar-se livremente por estes planos e zonas, as pernas podem ocupar a zona superior, as mãos podem ocupar a zona inferior, a cabeça pode ocupar a zona média, e assim por diante.

Estas novas possibilidades para a posição natural ereta do corpo humano traz, conseqüentemente, uma alteração da forma do mesmo. É impossível imitar uma bola com o corpo sem transformar a postura ereta (retas e ângulos) em formas curvas, explorando as três dimensões e, fatalmente, desocupando a zona superior do plano vertical.



eixos principais da kinesfera



planos do movimento

Dar forma e informar

Retomemos a oposição original "matéria-forma", isto é, "conteúdo-contidente". A ideia básica é esta: se vejo alguma coisa, uma mesa, por exemplo, o que vejo é a madeira em forma de mesa. É verdade que esta madeira é dura (eu tropeço nela), mas sei que perecerá (será queimada e decomposta em cinzas amorfas). Apesar disso, a forma "mesa" é eterna, pois posso imaginá-la quando e onde eu estiver (posso colocá-la ante minha vista teórica). Por isso a forma "mesa" é real e o conteúdo "mesa" (madeira) é apenas aparente. Isso mostra, na verdade, o que os carpinteiros fazem: pegam uma forma de mesa (a "ideia" de uma mesa) e a impõem em uma peça amorfa de madeira. (FLUSSER, 2007, p.26)

Ao imitar com o meu corpo uma bola, eu estou dando ao meu corpo a forma de bola. Explorarei o meu espaço curvando meus braços, coluna, pernas, etc. Ou seja, estou informando meu corpo a ideia de "bola" que existe em minha mente. Quando meu corpo está em forma de bola, uma pessoa que o observe poderá inferir que eu estou imitando uma bola. Assim, meu corpo foi capaz de transmitir uma informação. Pela etimologia da palavra, informar é justamente isso: dar forma à algo.

A forma é mais do que um preenchimento de matéria no espaço. Ela pode ser abstrata, ou seja, não representar nada que seja reconhecível (ou decodificado), ou pode ser concreta (material). No entanto, este "concreto" não deixa de ser, também, uma "ilusão", pois é, na verdade a materialização de um conceito. Se pensado no mundo das ideias de Platão, a forma nunca será senão uma cópia imperfeita da ideia.

Por outro lado, ela sempre será o meio de transmissão da informação da ideia. Assim, pode-se pensar que uma bola criada pelo corpo e uma bola desenhada sobre uma folha de papel mantém entre si uma relação muito próxima. Ambas são a representação da ideia de bola, bem como a própria palavra "bola". É preciso conhecer o conceito de "bola" para reconhecer uma no corpo, ou no papel em forma de desenho ou em texto. Se for apresen-

tada para uma pessoa a palavra “bola” em um outro idioma, mesmo conhecendo a ideia de bola, ela será incapaz de interpretar (decodificar) o texto. O desenho e a dança têm a vantagem de não dependerem de complexos sistemas de códigos linguísticos, como acontece com as palavras, para serem interpretados. Uma mesa é uma “mesa”, seja ela “table”, “Tisch”, etc.

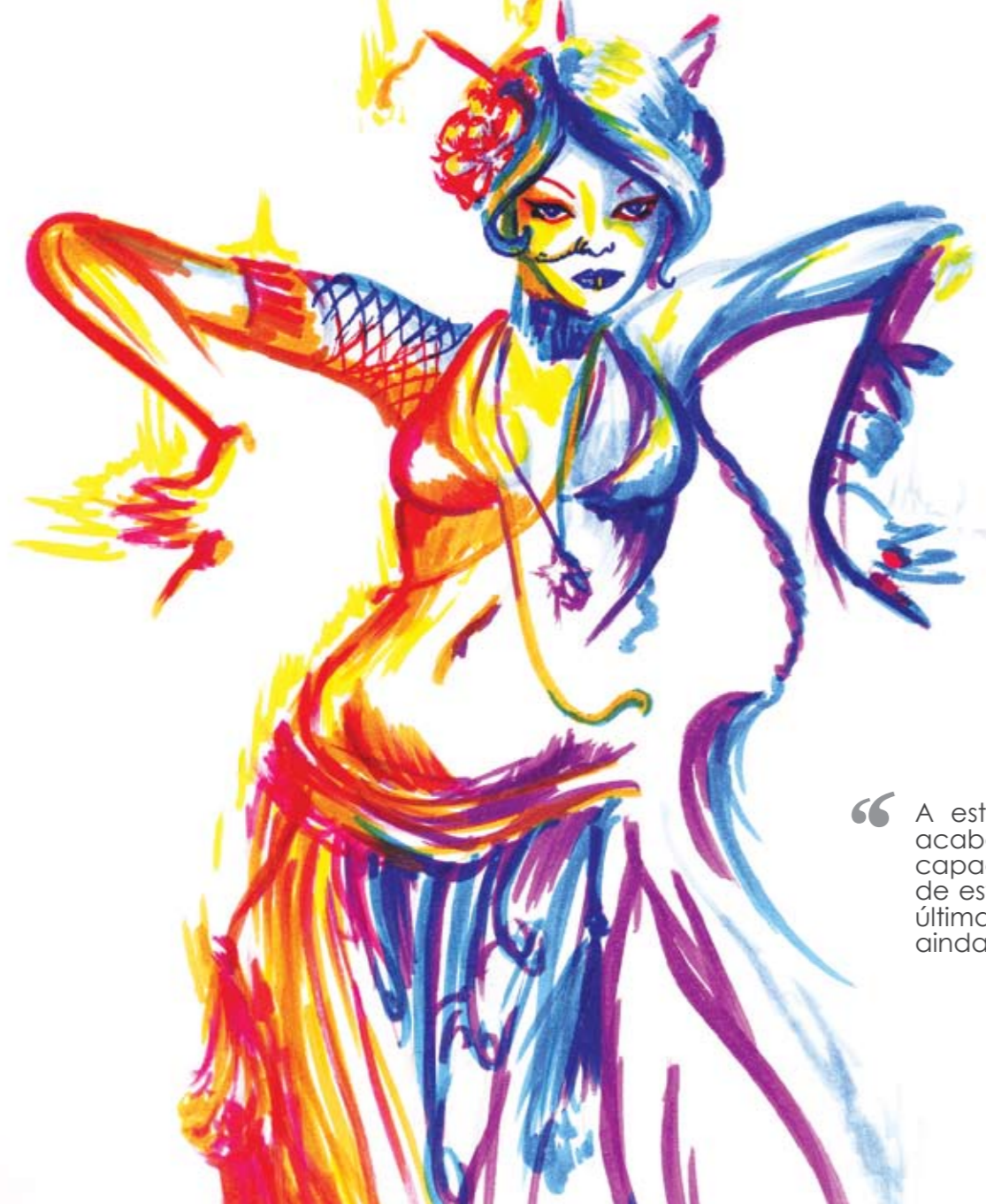
Ainda assim, para que um observador entenda “bola” ao visualizar uma pessoa imitando uma, a mímica de bola deve ser precisa, ou seja, transmitir a maior variedade possível de atributos do objeto. Este exemplo é relativamente simples: é uma coisa tangível, uma forma básica. Mas no âmbito das artes corporais, como é o caso da dança do ventre, a ideia que se quer informar é em si algo intangível. Nem palavras, nem desenhos são suficientes para abrigar a imensidão de valores implícitos na gratidão à uma Deusa por ter-se tido um parto sem complicações, ou no poder de um sentimento de desejo de entregar-se para um homem.

Mas, da mesma maneira que existem pinturas, esculturas, desenhos, músicas, poemas, e todas as outras variações de expressões artísticas que são capazes de sugerir valores intangíveis, a dança tem este poder. A partir dos estudos de Laban, de treinado o olhar para entender o movimento, tem-se as ferramentas necessárias, ou conhece-se o “alfabeto” para identificar e entender a semântica e sintaxe da dança, e assim encontrar no corpo os significados das formas que cria.

Os Movimentos na Dança do Ventre

Parte 1 - A informação da Forma

يُفعلان قد



A Forma na Dança

Vamos entender melhor o que é a forma na dança. Da mesma maneira que a linha não existe no espaço a forma não existe no tempo. A linha existe no espaço quando os contrastes entre luz e sombra se fazem muito altos, assim como a forma existe no tempo quando perduram no espaço. Existem, então, enquanto ilusões. A pintura e o desenho, são artes que permitem ao espaço possuir a ilusão da linha. A dança é a arte que permite ao tempo possuir o valor da forma. Dançar é trabalhar o corpo no espaço e no tempo construindo formas, de maneira consciente ou não.

Dançar pode não ter nenhum motivo consciente, pode ser uma simples vontade súbita de ligar o som bem alto e mexer o corpo todo pelo quarto, sozinho. Dançar pode ser a motivação que a música alta e ritmada da balada de sábado a noite provoca no inconsciente de alguém, ou pode ser a desculpa para se aproximar daquela pessoa interessante que está se acabando de dançar na pista. Mas a dança pode ser coreografada, ensaiada, estudada, apresentada. Quando a dança deixa de ser uma simples manifestação de movimentos e passa para o universo do espetáculo ela se torna conscientemente linguagem, ou seja, tem a intensão de comunicar. Assim, o dançarino do espetáculo tem mais do que ninguém o domínio do sistema comunicacional da dança.

A comunicação é aquilo que permite a troca de informações entre as partes de um determinado sistema: um cão late para outro, que parece entender o recado e não se aproxima mais; o menino olha zangado para o seu cãozinho que demonstra estar envergonhado por ter feito xixi no tapete, de novo; a bomba da caixa d'água já começa a funcionar quando a água tiver escoado para banhar o menino; etc. Uma das coisas que mais diferencia o ser humano dos outros animais é sua infinita capacidade de encontrar meios para se comunicar.

“ A estranha poesia do movimento, que acabou sendo expressa na dança sacra, capacitou o homem a organizar suas ações de esforço segundo uma ordem que, em última instância, é válida e compreensível ainda hoje. ”

Rudolf Laban

Assim, a dança é apenas mais uma destas muitas maneiras que o ser humano tem de se comunicar. Toda linguagem possui uma estrutura sintática e um conjunto de códigos que carregam consigo o valor semântico das coisas, e a dança não é diferente neste aspecto. As primeiras "palavras" da dança são movimentos bem simples, que já permitem criar "pequenas frases" coreográficas.

A dançarina tem a seu dispor um alfabeto composto por seu corpo e seu entorno (tudo aquilo excetuando-se ela que atua no movimento). Na dança, o corpo pode ser trabalhado por gestos e passos, ou seja, movimentos de partes do corpo, havendo ou não o deslocamento do todo. Existe ainda no âmbito do corpo um outro componente que influencia muito na dança do ventre: as expressões faciais. O gesto do olhar, o posicionamento do rosto, o sorriso, são elementos que qualificam diretamente o movimento do restante do corpo. Já o entorno é composto desde o vestuário da dançarina até a cenografia do ambiente em que dança, passando por acessórios (de jóias a objetos como espadas e véus).



Na dança do ventre o corpo é o foco, o motivo da dança. Atrai a atenção de curiosos pelo mundo todo por explorar as possibilidades de movimentação do corpo de maneira exótica, curiosa e intrigante. Apesar de haverem algumas vertentes da dança, como as ciganas que ganham dinheiro fazendo apresentações nas ruas realizando movimentos mais acrobáticos, como curvar o tronco completamente para trás e apanhar uma nota de dinheiro atirada ao chão, de um modo geral os movimentos da dança do ventre são simples, não exigindo assim um preparo físico muito específico.

São movimentos de ondulação do ventre, batidas com o quadril, suaves gestos com as mãos. Uma bailarina clássica precisa treinar durante anos para fortalecer seus músculos para que eles possam suportar a dança com sapatilhas de ponta. Só então é que a bailarina começará a aprender a dançar na ponta dos pés, e a fazer aqueles giros e passos tão admiráveis. Precisa ter muita força e muita flexibilidade. Na dança do ventre não existem movimentos muito amplos que exijam uma flexibilidade excepcional, nem possui movimentos de sustentação de membros, exigindo assim força. Por isso, a dança do ventre é mais "democrática", acessível a todos os biotipos de praticantes, inclusive valorizando as curvas.

O que acontece é que a dança do ventre é uma dança de músculos, coordenação motora, percepção rítmica e carisma. Por "dança de músculos" entenda literalmente músculos dançando. O ventre é trabalhado, como já mostrado anteriormente, não como uma porção única, mas sim como um conjunto de partes. Assim, uma boa dançarina consegue trabalhar a porção inferior e superior do ventre simultaneamente e realizando movimentos diferentes entre si, por exemplo, movimentando quadril para frente, lado, trás lado em quatro tempos (um tempo para cada movimento), ao passo que expande o peito e o retrai em dois tempos para cada etapa.

Quanto maior a habilidade técnica da dançarina, e maior o domínio sobre seu corpo, mais complexos podem ser os movimentos e composições de qualidades de movimentos. Por isso que a dançarina precisa entender e perceber a música como ninguém, pois ela usa seu corpo como se fosse a banda que executa o som, e cada pedacinho de seu corpo é um instrumento, despertado no momento certo da música, e em cada trecho com sua importância.

A dança do ventre possui a forma (e a deformação) como um elemento crucial: o deslocamento do quadril, a sinuosidade dos movimentos do tronco e a leveza dos braços. A dançarina se toca sensualmente sem encostar as mãos em seu corpo, apenas acariciando o ar a sua volta graciosamente, ou seja, a mão conduz o olhar do espectador ao seu corpo, à morada do divino que ela está representando na dança. De forma semelhante, em pose de odalisca, a dançarina estende o braço e graciosamente leva o ombro à frente e o recolhe em um convite para a dança. Seus olhos direcionam o movimento, seus lábios entusiasmam o público com largos sorrisos. É a poesia da dança do ventre sendo contada.

A professora de dança do ventre Ana Noura utiliza a metáfora da linguagem textual com frequência em suas aulas, e entendendo esta como sendo a maneira mais pertinente, objetiva e clara para se compreender a linguagem da dança do ventre. Então, para começar a entender a comunicação da dança do ventre é preciso entender seu alfabeto. As letras são pequeninas pecinhas que dão início a uma infinidade de significações. Pois bem, escolhido um idioma no qual a comunicação verbal acontecerá a construção da informação já começa na escolha de letras pertinentes. Por exemplo a letra “é” entra no alfabeto do português, mas não no inglês. O “ü” entra no alemão e não no português, e assim por diante. Basicamente o desenho das letras têm a mesma origem, mas tanto o fonema quanto a



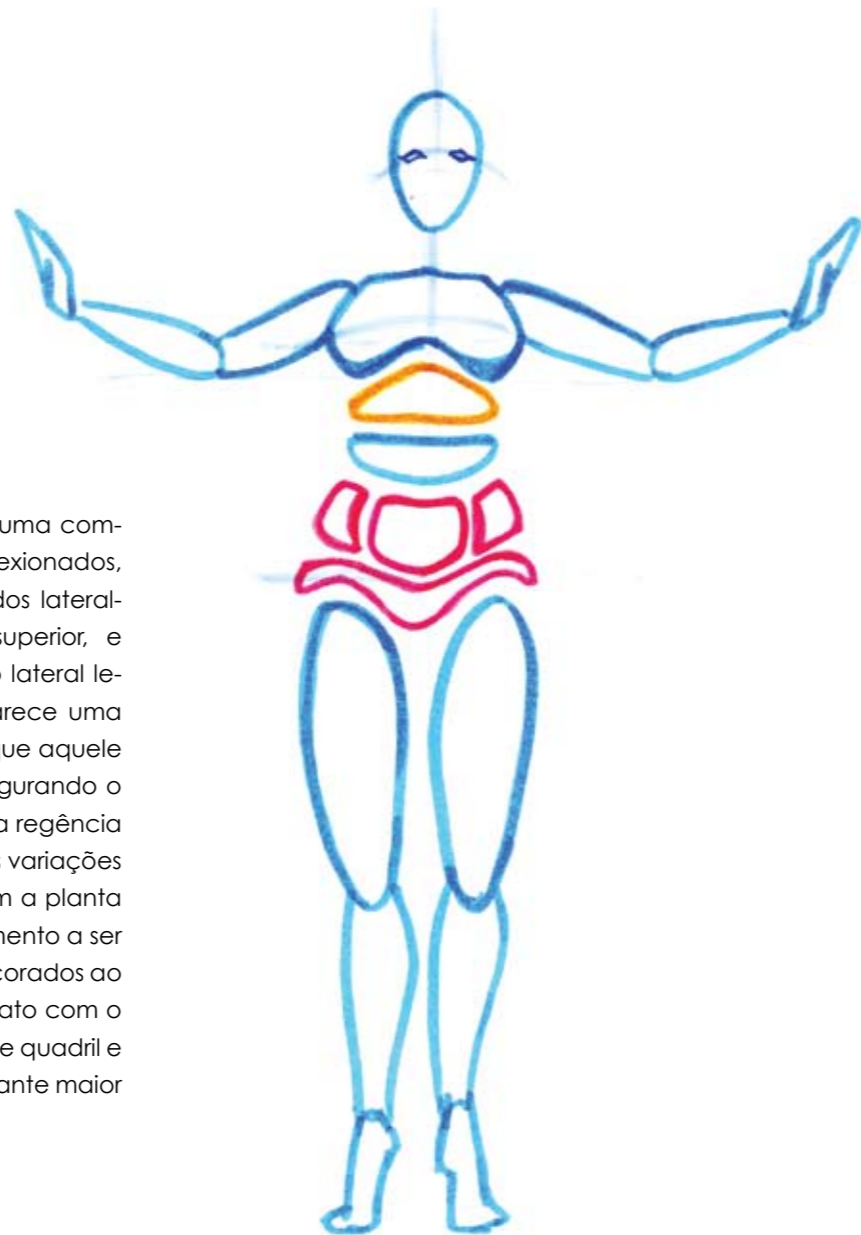
utilização destes símbolos são diferentes. Pois bem, imaginemos que o corpo humano seja este “desenho universal” que todas as danças utilizam. Mas para cada uma o corpo é explorado de uma maneira diferente.

Na dança do ventre, o corpo pode ser trabalhado (modelado) sabendo-se que existem as seguintes divisões representadas na figura ao lado. Repare que o ventre é segmentado, e poderia possuir ainda mais subdivisões em uma dançarina mais experiente. Mas vamos nos ater apenas ao básico, essencial. Outro importante detalhe é a bacia, que é um elemento de grande importância na dança.

Esta imagem representa apenas um corpo humano em pé. Mas agora, observemos como a forma constrói o significado na dança. Para facilitar no entendimento da importância em se entender o ventre com sua segmentação, para a construção das poses básicas da dança, será utilizada a cor amarela quando a área do ventre em questão estiver expandida, ou seja, quando a força realizada na musculatura da região for excêntrica. Quando a força for concêntrica, para dentro, a área será representada na cor vermelha. Obviamente toda a musculatura participa (contraí e relaxa) em todas as poses, mas esta notação será aplicada nos momentos-chave de cada pose. A mesma notação será utilizada no quadril: vermelho para indicar quando ele está “encaixado” e amarelo para indicar quando está “desencaixado”.

POSTURA ERETA

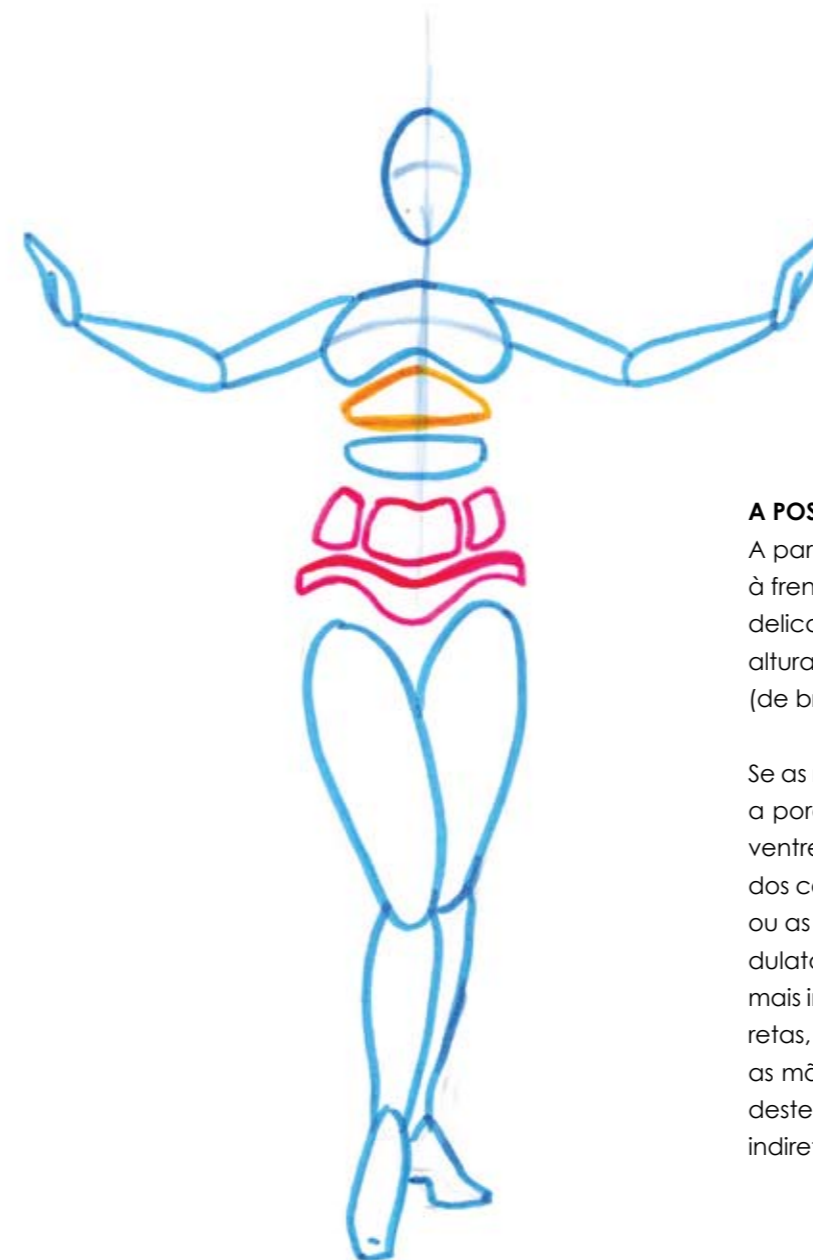
Muitos movimentos na dança do ventre são realizados a partir de uma composição simples dos membros, pernas paralelas, joelhos levemente flexionados, quadril e ventre encaixados, ombros relaxados e braços sustentados lateralmente. Apenas a leve rotação da cabeça, o expandir do ventre superior, e o contrair do ventre inferior e encaixar do quadril, e a sustentação lateral levemente arqueada dos braços, transforma o corpo. Não mais parece uma simples figura humana, mas este "expandir e sustentar" já indicam que aquele corpo está preparado para dizer algo. É o gesto inicial da mão segurando o lápis sobre o papel, ou o gesto inicial do maestro antes de iniciar sua regência diante da orquestra. Tudo está alinhado, preparado, e a partir daí as variações (e os movimentos) podem surgir. Os pés podem estar apoiados com a planta toda no solo ou apenas sobre os arcos. No geral, quando o movimento a ser realizado a partir desta postura é de quadril e pesada, os pés são ancorados ao solo, garantindo uma maior firmeza e mantendo uma área de contato com o solo maior, aumentando a troca de energia. Mas se o movimento é de quadril e leve, como vibrações rápidas, apoiar-se sobre as pontas dos pés garante maior liberdade e agilidade à dançarina.



A POSE DE ODALISCA

A partir da postura ereta apresentada, ao se colocar um dos pés ligeiramente à frente do corpo e apoiá-lo sobre os arcos, o corpo ganha uma forma mais delicada e sensual, pois cria-se uma curva semelhante à curva da cintura na altura dos joelhos. A partir desta pose muitos movimentos podem ser realizados (de braços, ventre, quadril ou pernas).

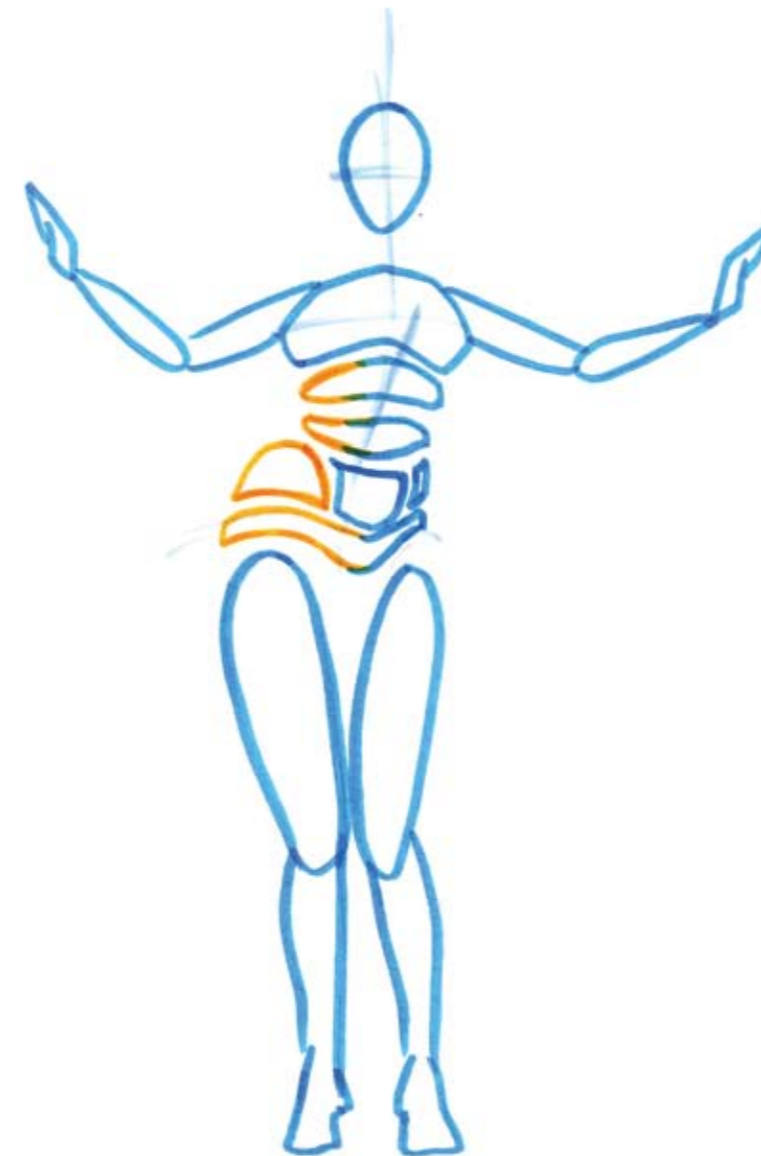
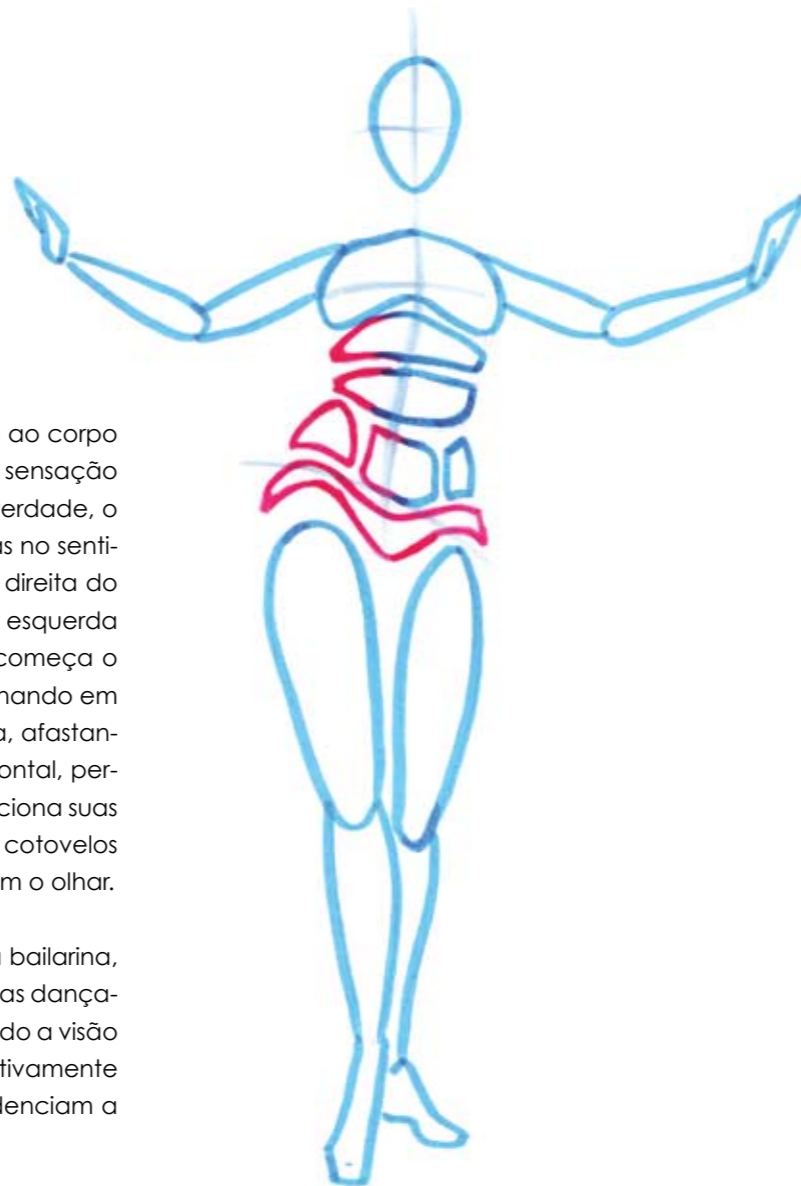
Se as mãos são posicionadas no plano médio, a dançarina atrai os olhares para a porção superior de seu corpo, podendo realizar movimentos musculares no ventre ou movimentos com o tórax. Os solos de derbaques podem ser trabalhados com movimentos súbitos de partes do ventre de contração e relaxamento, ou as linhas melódicas podem ser trabalhadas a partir criando movimentos ondulatórios no ventre ou quadril leves, indiretos e fluidos. No caso de movimentos mais indiretos é comum que os braços também se movimentem em formas indiretas, ou ao longo do corpo ou acima da cabeça, no plano alto. Ao posicionar as mãos ao lado do quadril a dançarina indica um movimento mais vigoroso deste, que pode ser tanto súbito e direto nos solos rítmicos, quanto lentos e indiretos acompanhando linhas melódicas.



MOVIMENTO EM S

Este movimento consiste no deslocamento lateral do quadril, dando ao corpo a forma de "s". Este movimento pode ser realizado transmitindo a sensação de sentido do movimento de quadril para cima ou para baixo. Na verdade, o movimento pode ser realizado para dentro (trazendo as cristas ilíacas no sentido do corpo), ou para fora (afastando-as). Ao passo que a porção direita do quadril se afasta do corpo, mantendo-se o tronco imóvel, a porção esquerda se aproxima do eixo central do corpo. Neste ponto, o lado direito começa o movimento de retorno à posição inicial, descendo sutilmente e retornando em direção ao eixo central. Então o lado esquerdo se desloca para fora, afastando-se do eixo. O movimento é cíclico, realizando assim um "8" horizontal, perpendicularmente ao solo. Durante este movimento, a dançarina posiciona suas mãos lateralmente ao quadril, com os ombros sempre relaxados, e os cotovelos abertos, os braços emolduram o corpo criando linhas que direcionam o olhar.

Este movimento também é bonito de ser visualizado pelas costas da bailarina, quando a coluna delinea a forma do "S". Neste caso, é comum que as dançarinas elevem seus braços de forma a sustentar os cabelos, desobstruindo a visão da coluna. Os cabelos, nesta composição, são elementos vivos e ativamente participantes da percepção, e os braços elevados e dobrados evidenciam a curva da desenhada pela coluna.



MOVIMENTO DE "8"

Neste movimento, o quadril realiza um movimento em forma de "8" horizontal, paralelo ao solo. Assim, o quadril se desloca para frente e para trás, em relação ao eixo central do corpo. Este movimento pode ser combinado com passos ou ser realizado no mesmo lugar. Geralmente, os braços ficam na altura do tronco, sustentados lateralmente, mas podem ser atraídos para a altura do quadril, ou acompanharem o movimento de "8" no ar.

Expressões faciais

O rosto de uma dançarina do ventre está sempre sereno. Alguns movimentos são mais introspectivos, exaltando ainda mais esta serenidade na feição. Mas no caso de movimentos mais vigorosos, rápidos e a composição destes com muitos passos e giros, fazem com que a feição da dançarina seja aberta, luminosa e entusiástica. O sorriso possui uma carga de influência muito forte na percepção do movimento, pois, apesar de alguns movimentos serem complexos e cansativos de serem realizados, o sorriso da dançarina revela que aquele movimento lhe proporciona imenso prazer e satisfação, contagiando sua plateia. Expressões dramáticas e de sofrimento não são naturais na dança do ventre, uma dança do prazer, do criativo.

Os olhos são elementos de grande importância para a composição da dança. No geral, os olhos são naturalmente admirados no oriente, sendo eles geralmente o elemento do rosto que é mais carregado na maquiagem (sempre presente!). O olhar direciona o movimento, e comunica o estado de espírito da dançarina, além de convidar outras dançarinas, ou a plateia para a dança. Infelizmente, no ocidente o olhar é mal compreendido e muitas vezes é motivo de confusão. Em casas de shows e restaurantes que possuem apresentações da dança, geralmente as dançarinas possuem uma conduta ética de nunca direcionar o olhar a nenhum homem da plateia. O simples olhar pode ser mau interpretado, e por isso, ele é um dos elementos que dançarinas iniciantes devem ter consciência logo cedo.



Roupa

É inimaginável a diversidade de roupas que podem ser utilizadas na dança do ventre. Mas apesar disso, todas elas possuem algum adorno na linha da cintura. O quadril é o elemento mais vivo da dança do ventre e, assim, os adornos na linha da cintura são prolongadores do movimento gerado por ele. Moedas, tiras de contas, tiras de tecido, panos, uma infinidade de elementos podem ser utilizados nestes adornos. Ao analisar e comparar muitos movimentos, executados por muitas dançarinas vestidas por diversos modelos diferentes, pode perceber que as roupas que mais beneficiam a expressão dos movimentos são aquelas compostas por bustiê, cinturão, e saia.

O bustiê dá ao tórax uma forma arredondada, mesmo que a dançarina não possua seios volumosos, e marca a linha que separa o tórax do ventre superior. Visualmente, esta composição valoriza o peito feminino e enfatiza o movimento de expansão do plexo (o encaixe e desencaixe do tórax na dança). Já o cinturão marca a linha do quadril, demarcando o limite entre ventre e pernas e dando mais força aos movimentos de quadril, em especial às batidas fortes e precisas. Quanto mais largo o cinturão mais o movimento é potencializado, e quanto mais tiras e fitas pendentes o cinturão tiver mais expansivo é o movimento.

A Saia solta do corpo, com muitas pregas e bastante tecido também favorecem os movimentos, por “ecoar” a energia do quadril ao longo de seu tecido. Saias com fendas nas pernas também são positivas, por esconder as pernas das dançarinas em alguns momentos e revelá-las apenas quando a dançarina assim o desejar. A saia é talvez o elemento do figurino mais mal utilizado. Muitas

coreografias abusam de movimentos rápidos e leves, com passos rápidos e muitos giros, enquanto suas dançarinas estão “amarradas” em uma saia estilo “cauda de sereia”. Ou então, a dançarina faz uma dança mais lenta e sensual, com ênfase nas ondulações de ventre e braços e veste uma saia cheia de tecidos esvoaçantes e rodados. Outro exemplo é a utilização de estampas muito vulgares que mais confundem o olhar do espectador do que o atraem, desvalorizando a forma do corpo.

De um modo geral, a roupa deve refletir o espírito da dança: uma roupa leve, com cores vibrantes, para uma dança alegre; uma roupa contida e em cores calmas para uma dança mais introspectiva; roupas mais ousadas e em cores quentes para uma dança apaixonante; uma roupa em tecidos rústicos e opacos para uma dança tribal;etc.

A escolha da roupa e da música devem ser reflexos da intenção da dançarina, senão, todas as qualidades de movimento que ela puder realizar podem ser prejudicados.



Muitos acessórios são atualmente utilizados para compor a dança: véus, espadas, bengalas, punhais, velas, jarros, cordas, etc. A tradicionalidade na utilização destes acessórios é muito controversa, sendo que alguns teóricos acreditam que a espada, por exemplo, tenha sido utilizada já em tempos antigos, como forma de proteção das dançarinas nômades, enquanto outros acham que trata-se de uma utilização moderna sem ligação nenhuma com o passado. Em geral, a bengala, o lenço e o punhal são os elementos mais aceitos como tradicionais.

A questão é que, tradicional ou não, estes elementos atuam de forma significativa na dança e, assim como as roupas, reflete o espírito da dança. Uma dança com espadas não pode se valer de movimentos exclusivamente graciosos e delicados. Uma mulher que empunha uma espada deve mostrar vigor, atitude, habilidade no manuseio e total segurança. Muitas vezes a dança com a espada torna-se meramente uma dança com pequenas pausas para equilibrar o objeto sobre diferentes pontos do corpo, o que faz com que o objeto espada não contribua com o seu significado para construir o universo de significações a ser percebido e interpretado pelo observador.

A espada utilizada na dança do ventre é uma cimitarra curta, espada típica dos povos árabes difundida a partir do século XIV (CIMITARRA, online, 2009). A cimitarra tem a característica de ser leve, ágil e mais apropriada para seu uso sobre cavalos ou camelos, por ser longa e com a ponta encurvada, ou seja, uma arma para ser facilmente utilizada em movimento. Assim, sua contribuição na dança seria mais positiva se estas características fossem utilizadas, com sua manipulação com o corpo em movimento, em meio a passos largos e giros, intercalados, sim, com poses sensuais de equilíbrio, que revelam total segurança e destreza da dançarina. E assim como a espada, os outros acessórios devem ser utilizados de acordo com suas qualidades próprias.

A forma e os Esforços

A forma revela o caráter do esforço realizado na dança, seja por valorizar determinado movimento através da emolduração do corpo ou pela expressão e postura da dançarina durante a dança ou na escolha dos elementos complementares como roupas e acessórios. Mas a forma que acontece na relação espaço-tempo não é a mesma forma que acontece somente no espaço. Ou seja, as qualidades de esforços, com seu poder de informar, atribuem à forma mais informações que aquelas percebidas pelo sentido da visão num congelar do tempo. Por este motivo, desenhar uma pose estática ou uma fotografia (congelar o movimento), é desenhar única e exclusivamente a forma percebida pela visão que preenche o espaço.

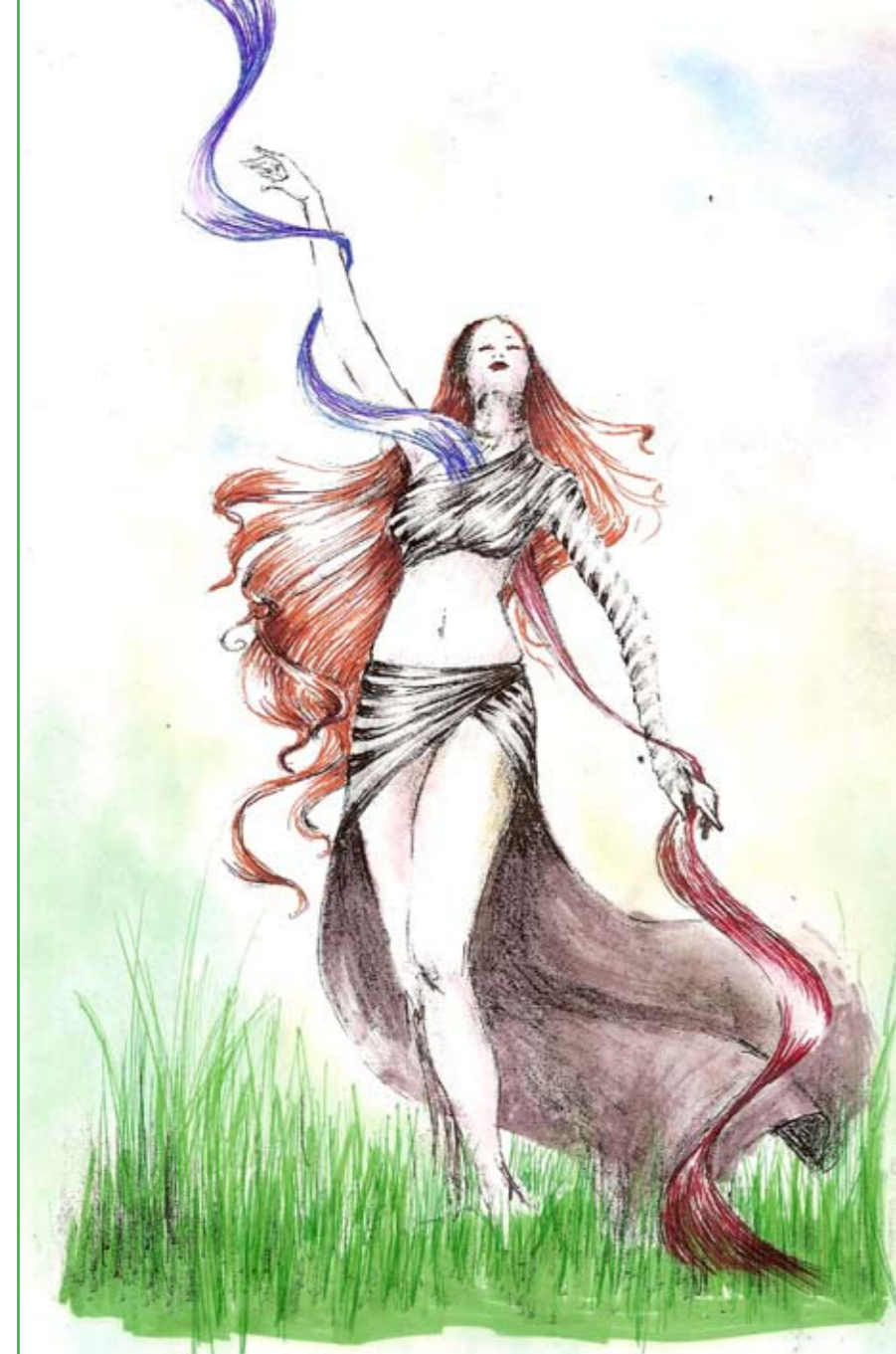
Assim, a tradução do movimento para o desenho valendo-se das qualidades da forma e do esforço deve acontecer a partir da integração de gestos gráficos tanto da forma quanto dos esforços. Mas estes são imateriais, invisíveis no seu estado puro. Se Laban qualificou os esforços que definem os movimentos, então é a análise e materialização dos valores destes esforços que serão unidos à forma do corpo agregando a esta o caráter do intangível.

Os desenhos criados para ilustrar as poses e movimentos básicos da dança do ventre são simplesmente formas. Nos primeiros dois desenhos a forma foi suficiente para explicar o significado daquela configuração, porém, nos últimos desenhos, que tentam representar movimentos básicos, é muito difícil perceber qualquer dinamismo do traçado. Então, como desenhar os esforços?

Os Movimentos na Dança do Ventre

Parte 2 - Desenhando Esforços

يُفعلان قد



desenho que eu fiz para minha professora Ana Noura

POSE X MOVIMENTO

Já há mais de um ano que participo de aulas de dança do ventre, mas certamente o conteúdo teórico apurou meu olhar sobre a dança e sobre meu próprio corpo. A conscientização dos valores culturais dos povos criadores da dança do ventre, da natureza dos sons e de seus sistemas de organização, das qualidades de esforços do movimento e de uma compreensão mais aprofundada da questão da forma, contribuíram em muito para que eu tomasse consciência de minhas dificuldades tanto como desenhista quanto como dançarina.

Desde meus primeiros contatos com a dança senti o despertar de uma vontade insaciável de representar aquele conjunto de belos sentimentos que vinham brotando em mim. Queria dividir, de alguma forma, aquela sensação de segurança, de estabilidade, de maturidade e de beleza, com outras mulheres. E mais, queria conhecer mais meu corpo, saber que outras coisas incríveis eu poderia fazer, e para isso eu precisaria de tempo para me dedicar a esta imersão no meu autoconhecimento.

Mas conforme eu fui conhecendo as teorias do movimento, pude perceber quão longe de conseguir dividir minhas emoções eu estava. Logo nos primeiros meses de aula de dança do ventre, fiz um desenho para minha professora de dança, Ana Noura. Dizendo assim soa infantil e um tanto ingênuo da minha parte, eu confesso. Mas era uma manifestação muito forte dentro de mim e eu precisava agradecer a ela por ter me aberto as portas a este mundo tão mágico. Desde que me conheço por gente, minha maneira mais sincera de agradecer alguém é desenhando.

Por algum motivo eu tirei uma cópia do desenho que entreguei a ela. Alguma parte de mim ficou satisfeita com o resultado do desenho na época, mas outra quis ter um registro daquele

“ O ignorante afirma, o sábio duvida, o sensato reflecte. ”

Aristóteles

gesto tão espontâneo, e tão ingênuo, como se soubesse que eu precisaria dele, um dia, para crescer ainda mais (no desenho e na dança). Foi um desenho do meu imaginário. Imaginei como seria a pose que melhor representaria aquela sensação que eu tinha de estar, finalmente, ancorada à terra e voando, de pertencer a algum lugar. Mais do que isso, uma pose que representasse a sensação de sentir-se delicada, feminina.

Quando comecei desenvolver a capacidade de decompor os elementos componentes dos movimentos e a entender a natureza dos sons que motivavam tais movimentos é que pude compreender minha grotesca falha na concepção daquele desenho. Como eu bem disse, imaginei uma pose.

Ficar parada com os pés na grama e com os braços assim, como no desenho, não desperta em mim nem um décimo do que a dança do ventre me faz sentir. Quando olho para este desenho, hoje, sinto tranquilidade, paz e magia, mas não sinto o poder do feminino, não sinto o calor do movimento, não sinto a pulsação da terra, nem a energia vibrante do ar. Certamente o seu valor como manifestação espontânea de um sentimento puro e verdadeiro de gratidão por uma pessoa estará sempre registrado nesse desenho (ao menos para mim e, acredito, que para a pessoa a quem eu o presenteei com tanto carinho e humildade). Mas “aquilo”, aquela emoção, não está lá registrado.

Eu utilizei técnicas de desenho que aprendi ao longo de minha vida de dedicação ao desenho, mas não utilizei os conhecimentos que meu corpo aprendeu através da experiência da dança. Assim que consegui entender melhor como analisar os movimentos, percebi que eu precisaria desenvolver uma outra forma de desenhar para conseguir representar esses valores intangíveis que eu estava sentindo.

Poder-se-ia dizer que o motivo pelo qual os sistemas dança e desenho se distinguem é o fato de o movimento acontecer na tridimensionalidade, enquanto o desenho se restringe unicamente a duas dimensões. Mas logo seria possível refutar esta afirmação ao lembrar que o fator tempo é igualmente essencial para o movimento quanto o fator espaço. É então que faz-se mais do que pertinente e necessário o estudo das qualidades dos movimentos, realizados à luz de Laban, para compreender as diferenças entre os dois sistemas.

O movimento possui quatro elementos qualificadores principais (espaço, tempo, peso e fluência), logo, não é unicamente a relação tempo-espaço que qualifica e define um determinado movimento. A modulação de Laban permite perceber e entender porque um soco no Tai Chi Chuan e no Kung Fu são movimentos semelhantes mas não iguais, porque uma bailarina parece voar no palco ou porque aquela pessoa parece estar muito triste só observando o seu andar. Mas o principal trunfo desta modulação de Laban, para o estudo dos movimentos de dança, é que o referencial para análise do movimento é sempre o corpo que se movimenta, o que não acontece no desenho.

Melhor dizendo, a cruz de esforços definida por Laban (espaço, tempo, peso e fluência) baseia-se na observação do corpo em relação a ele mesmo. A noção de serenidade e precisão transmitida no movimento do soco no Tai Chi Chuan se constrói tendo como referência o próprio corpo que se movimenta. É uma figura humana que se movimenta, assim, espera-se naturalmente determinadas formas, determinadas texturas, etc. Obviamente, a mesma figura pode produzir diferentes qualidades de movimentos, formados por diferentes composições de esforços, mas todos os movimentos estarão dentro de um universo de possibilidades informadas na figura humana. O “impressionante” ou o “bizarro” na dança são bons exemplos da influência da expectativa do observador em relação ao dançarino. Uma pessoa muito obesa

dançando freneticamente comumente provoca o riso, assim como uma patinadora no gelo frequentemente causa espanto. De um modo geral, espera-se que qualquer corpo humano comporte-se de determinadas maneiras de acordo com as leis físicas do meio em que está inserido e sua forma.

No entanto, o desenho é um universo que se constrói num espaço em branco a partir do ponto de vista do artista. Não existe o “comum” nem o “incomum” até que as regras deste universo sejam criadas. Pode-se atribuir à representação do real, gravar sobre um suporte figuras que mantenham mesmas proporções que as existentes no mundo, a ideia de “comum” (no sentido de esperado, premeditado), no entanto, a história da arte revela que a própria representação do real depende muito do universo em que artista e observadores se encontram, ou seja, de sua ciência e percepção do mundo.

Por exemplo, os antigos egípcios representavam o mundo em que viviam. As ferramentas disponíveis na época para representação do mundo possivelmente limitavam sua percepção à cerca de suas próprias representações. Não poderiam imaginar outra forma de representar uma dança senão esculpindo-a sobre pedras ou grafando sobre papiro. Talvez a noção de perspectiva desenvolvida na renascença não teria sido “descoberta” não fossem os estudos que vinham deste a antiguidade clássica sobre geometria, proporções e da química para desenvolver novos pigmentos. Ainda, talvez, não teríamos chegado às impressoras offset de alta precisão cromática não fossem os primeiros estudos óticos realizados à luz do impressionismo.

Assim, a representação do real torna-se algo relativo. As pinturas renascentistas pareciam o ápice da representação da realidade por sua verossimilhança entre as cores, tonalidades e



Julian beever é um artista que cria cenários pelas ruas e calçadas integrando real e virtual: o desenho se expande nas dimensões do espaço, e nos planos, cria a ilusão de profundidade. Ele acaba criando múltiplas dimensões, confundindo o que é e o que não é real. Este é o poder do desenho. A partir da regra de perspectiva do meio, Beever cria o seu desenho, prolongando o espaço.

texturas perceptíveis no mundo real, até que a fotografia chegou e transformou a representação da realidade de tal forma que a própria arte começou a questionar sua existência. Por outro lado, a mesma técnica, a fotografia, é capaz de capturar pelo seu obturador cenas da realidade que não podemos perceber nas condições comuns em que vivemos, como aquelas linhas desenhadas pelas lanternas dos carros à noite em uma foto com alta exposição. Ou o contrário, quando uma pintura hiperrealista confunde nossa mente ao revelar com extrema precisão a figura de um lindo e imenso dragão. Existem artistas ainda que fundem ilusão e realidade, representação e objeto de maneira tão integrada que torna-se ainda mais confusa a discussão do que é real ou não. Não faz parte do escopo deste trabalho discutir nem a história da arte nem as técnicas artísticas já desenvolvidas, mas tais reflexões são essenciais.

No desenho, tudo pode acontecer. O universo do desenho permite, então, que seja criado um sistema próprio, para cada obra, capaz de significar formas, texturas, temperaturas, cheiros e até sons. A interpretação destes significados é majoritariamente subjetiva, dependendo do repertório experimental de cada observador, no entanto, toda obra possui um sistema de significados coerente às intenções do artista. Se quero registrar no desenho um movimento, um esforço, que possui qualidades identificáveis, então são estas qualidades que definirão o conjunto de regras primárias que irão reger e significar o universo do desenho a ser criado.

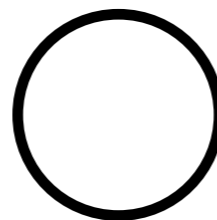
A forma no Desenho

O verdadeiro limite do desenho não implica de forma alguma o limite do papel, nem mesmo pressupondo margens. Na verdade o desenho é ilimitado, pois que nem mesmo o traço, esta convenção eminentemente desenhística, que não existe no fenômeno da visão, nem deve existir na pintura verdadeira ou na escultura, e colocamos entre o corpo e o ar, como diz Da Vinci, nem mesmo o traço o delimita.(ANDRADE, 1975)

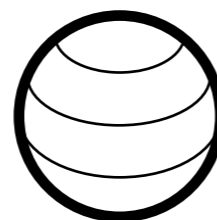
O desenho, como descrito por Mário de Andrade, é um arte intermediária do espaço. O universo infinito do desenho pode ser conformado de incontáveis maneiras, porém, é possível identificar os elementos básicos necessários para significar um desenho (mais uma vez, seguindo a metáfora da linguagem verbal, também no desenho existem as letrinhas).

Um desenho sempre começa por uma linha. Em si, a linha ganhará curvas e conformará um significado que dependerá que o observador a decodifique para acessar este significado. Esta forma pode possuir infinitos significados, dependendo do universo em que é inserido. A linha, por si só, apenas transmite uma informação: trata-se de uma figura plana. Nem mesmo a palavra "círculo" é suficiente para significá-la, posto que em outro idioma seria necessário utilizar outro código. Por isso se fazem tão sábias e pertinentes as considerações feitas por Mario de Andrade (1975), dizendo que "o desenho é uma espécie de definição, da mesma forma que a palavra "monte" substitui a coisa "monte" para nossa compreensão intelectual". Assim, esta linha não se equivale à palavra "círculo" mas sim à ideia de círculo.

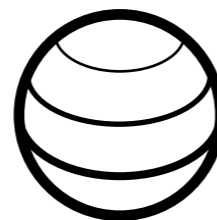
No entanto ao desenhar mais algumas linhas nesta anterior, o significado da forma muda, e por si só indica apenas que ela causa a sensação de profundidade, volume. E esta é a única noção pura que o desenho permite: a definição da dimensão (bidimensionalidade ou tridimensionalidade).



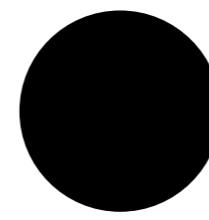
linha definindo plano



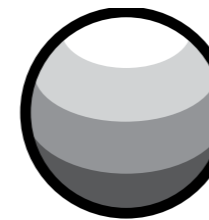
linhas definindo ilusão de profundidade



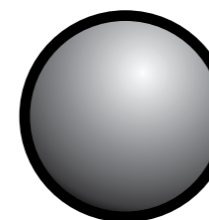
linhas definindo ilusão de profundidade e sugestão de peso



preenchimento definindo plano



preenchimento por áreas sugerindo profundidade



preenchimento por gradiente sugerindo profundidade

A dimensão do desenho pode ser representada também não pela linha, o contorno que cria forma, mas sim pelo espaço que ela define. Ou seja, o não-espaço que se isola do restante internamente à linha torna-se um espaço, pois ele também possui a forma delimitada pela linha. Assim, o preenchimento deste espaço garante a mesma leitura efetuada pela linha, que se torna, então, contorno. De forma equivalente, o preenchimento também pode indicar o volume criado pelas linhas adicionadas à forma primária. Como preenchimento, o volume pode acontecer de maneiras distintas: áreas, hachuras e gradiente.

Existem, na arte, convenções socio-culturais que significam estas diferentes maneiras de definir o espaço. Por exemplo, o contorno é utilizado para criar formas pictóricas ou caricatas, posto que a linha é uma ilusão própria do desenho, inexistente no mundo. Assim, para representações hiper-realistas o primeiro elemento a ser anulado no trabalho artístico é o contorno, causando maior naturalidade da obra. Mas existem muitos exemplos que opõem este "dogma" artístico, reafirmando assim que cada desenho possui seu sistema próprio e infinito de significações no universo criado. A questão pertinente aqui é descobrir qual qualidade de forma é mais coerente com aquilo que se quer significar.

Técnicas de Desenho

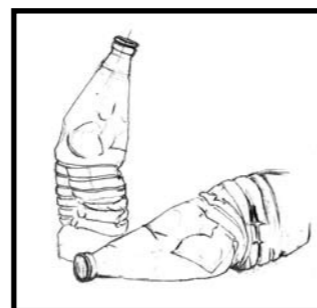
Desde pequena eu gosto de desenhar. Entre os anos de 2003 e 2004, realizei o curso livre de desenho (nível I e II), na Unidade Senac Santo André, baseado na metodologia de ensino da professora de arte Betty Edwards. Antes deste curso, conhecia apenas duas formas de desenhar: desenho de memória e desenho estrutural. De memória é aquela verdadeira expressão da percepção do artista sobre algo, é seu gesto em sua mais pura forma. Já o desenho estrutural é aquele desenho que se baseia nas formas geométricas fundamentais das coisas e, a partir de uma estrutura, consegue-se desenhar o objeto desejado. Esta técnica de desenho estrutural é muito comum na engenharia, arquitetura e design industrial, mas, é também muito presente em bancas de jornais em revistas com títulos semelhantes a “Como desenhar mulher”, “Como desenhar mãos”, “Como desenhar crianças”, etc.

O método desenvolvido por Edwards ensina a desenhar utilizando o lado direito do cérebro. Segundo Edwards (1984), o lado esquerdo do cérebro é responsável pelo nosso lado racional, enquanto que o lado direito, pelo emocional. Assim, o lado esquerdo está relacionado à tudo o que é categórico, simbólico, sistemático, enquanto o lado direito ao lado criativo, sensível e perceptivo. Edwards diz que uma das maiores dificuldades que enfrentamos ao desenhar é aprender a anular a percepção simbólica imposta pelo lado esquerdo. Ao invés de ver coisas (formas com nomes, como “bola”, “casa”, “mulher”, etc) ela ensina a ver linhas e preenchimento. Se entendermos um objeto à nossa frente como “mulher”, estaremos presos ao conceito de mulher que está programado em nosso cérebro: tentaremos colocar dois olhos, um nariz, uma boca, cabelos e orelhas, mas não conseguiremos ver com clareza onde estão e como estão. Quando não trabalhamos o olhar e não desenvolvemos o cérebro para perceber as nuances de tons em preenchimentos sem nos preocuparmos com a forma que estamos desenhando, restringimo-nos a desenhar aquilo que o lado esquerdo

ETAPAS DO DESENHO DE OBSERVAÇÃO



1. referência imagética



2. desenho estrutural



3. desenho de preenchimento

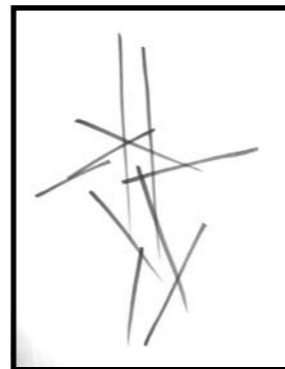
consegue classificar, ou seja, o “conceito” dos objetos. Seria impossível, assim, desenhar todas as coisas do mundo, pois seria necessário decorar as proporções existentes em cada objeto para se conseguir boas representações de tais coisas. O erro está em tentar desenhar a partir da ideia.

Repare que a ideia de “bola”, discutida quando buscávamos entender a forma no corpo, é uma informação precisa (todos que já viram uma bola sabem o que ela é), mas este conceito é armazenado em nosso cérebro com uma imagem mental que não é exatamente como uma imagem real, gráfica. É quase uma imagem amorfa. Uma bola é uma imagem bem simples de se visualizar mentalmente, ainda assim, na mente de cada um esta imagem deve haver uma iluminação meio incerta, uma cor que se mistura com outras cores, etc. Para ilustrar melhor este argumento, convido meus leitores a imaginar o rosto da sua primeira professora do primário. O rosto vem, mas o cabelo é meio nebuloso, os traços se confundem. Lembro-me de seu cabelo louro, com as raízes pretas, num crespo descontrolado no qual apenas metade superior dos fios ficavam presos por uma piranha de plástico enorme atrás da cabeça. Sobre a testa caía uma desgrenhada franja que praticamente encobria os olhos. Destes eu nem me lembro. Se claros ou escuros, não sei. Eram maquiados, certamente, com um rímel escuro que manchava as pálpebras. Combinava com o batom vermelho, ou rosa-choque (naquela época era rosa-choque, não magenta!) que já escapava dos lábios pelos sulcos que o tempo cavara em sua pele. Por vezes, o vermelho carimbava os dentes, largos e grandes dentes que ela tinha. Por mais grotesca que esta figura possa parecer, ela sorria. Sorria tanto, um sorriso tão gentil e carismático que eu jamais esqueceria. Uma professora muito prestativa, cuidadosa, animada. Certamente uma pessoa muito importante na minha vida, mesmo que eu já não a veja há anos.

Se a imagem de suas professoras não foram um bom exemplo de imagem mental nebulosa e incompleta, talvez a minha querida professora Lucy seja um melhor exemplo. Muito provavelmente nunca saberão quem é (ou quem foi), a Lucy, mas certamente, a partir do instante em que leram, Lucy surgiu como uma figura imaginária, uma ideia.

Não é possível então tomar esta imagem mental como referência para um desenho de observação, porque a qualidade da forma não é adequada, é incerta, instável. Ora, esta mesma característica da imagem mental que a torna um defeito para um desenho que deve ser feito de observação é, no presente estudo, a chave para o desenho de valores intangíveis transmitidos pela dança.

Lucy pode parecer a descrição de uma bruxa dos contos de fadas, mas o aspecto intangível de Lucy, sua personalidade, seu modo de ser e tratar os outros à sua volta, fazem com que eu nunca a imagine como uma bruxa. Eu conheci, vivi, experienciei "Lucy". Agreguei no meu imaginário "forma Lucy" e "personalidade Lucy" e idealizei uma imagem de Lucy em minhas memórias. Assim, se eu vi a dança, dancei e li sobre a dança, eu idealizei em minha mente o que é dança do ventre. Poderia eu, então, desenvolver uma técnica para apreender esta imagem mental criada pelas experiências teóricas, espirituais e corpóreas e utilizá-la para criar um desenho?



desenhos gestuais da
Dança das Varetas

Qualidades de Esforço no Desenho

A chave para este "novo método" de desenho que eu precisaria desenvolver para representar movimentos está em conseguir "visualizar mentalmente" as qualidades de esforços da dança do ventre. À luz de Laban posso ver que um movimento de ondulação lateral do tronco e dos quadris em "S", por exemplo, é um movimento lento, indireto e contido. Naquele desenho que fiz tive a intenção de representar este movimento, mas inconscientemente, simplifiquei-o em uma pose de odalisca. O quadril, que possui uma presença forte neste movimento por transmitir a energia do movimento para a terra (para baixo) ou para o restante do corpo (para cima), está imóvel, fixo paralelo ao solo. Nem mesmo a perna que está levemente à frente é suficiente para quebrar a dureza do ângulo entre o corpo e o solo. Os braços até sustentam a leveza e os cabelos ajudam a transmitir a ideia de sinuosidade, mas não conseguem esconder seu caráter liberado.

Durante o desenvolvimento destes estudos, participei de uma aula lecionada por minha orientadora, professora Isaura da Cunha Seppi, e, não por acaso, era o estímulo que eu precisava aprender para despertar a expressão gráfica do movimento. Nesta aula foi proposto realizar diversos desenhos gestuais a partir da observação da professora Isa, como é carinhosamente chamada, com sua especial endumentária baseada na Dança das Varetas, de Oskar Schlemmer. Primeiramente, a representação de poses, depois, de movimentos.

As varetas são a prolongação das linhas do corpo, evidenciando o extremo dos ângulos retos do corpo, e as formas geométricas que podem ser criadas

com o mesmo. A dança do ventre trabalha justamente com o extremo oposto: acentuando as linhas curvas do corpo.

A primeira vantagem do desenho gestual é que ele foge da figuração. As linhas são, assim, capazes de transmitir as qualidades do esforço, que geralmente ficam camufladas sobre a forma e a figuração. Neste ponto, o princípio defendido pelo método de Edwards de não dar nome ao que se desenha é semelhante ao exercício do desenho gestual das varetas. São linhas amorfas que, conforme se movimentam no espaço criam formas. Aos poucos, fui percebendo como algumas qualidades do movimento, peso e tempo, por exemplo, poderiam ser registradas nas linhas. O formato das linhas em momento algum se alterou, porém, um traço mais forte no papel é capaz de indicar que sobre aquela linha é exercida uma força de peso, bem como o esvoaçamento de outra poderia representar a velocidade de deslocamento de uma vareta.

A repetição de uma mesma vareta em diferentes momentos de um movimento, combinada a um traço bem trabalhado, capaz de expressar essa efemeridade do movimento, dão vida ao desenho. Mesmo estático, é possível sentir a diferença entre as três imagens apresentadas ao lado.

A última imagem é a representação de movimento, enquanto que as imagens anteriores são representações de pose. Para este último desenho foi utilizada a propriedade do giz pastel seco para dar esta sensação de esvoaçamento das varetas, mas este recurso não é o único responsável pela ação da imagem.



movimento em S visto de frente

Seguindo o mesmo princípio, observei alguns movimentos executados na aula de dança do ventre e tentei representá-los em linhas. Primeiramente, o sinuoso movimento em "S" de tronco e quadris que eu tive, um dia, a intenção de representar.

Primeiramente, os braços para este estudo estão posicionados ao lado do ventre. Quando uma dançarina faz um movimento, seu corpo inteiro se conforma a fim de evidenciar este movimento. Quando as mãos são levadas ao lado do ventre, nota-se que é feita uma espécie de moldura para o movimento que está sendo realizado. As mãos acompanham sutilmente a ondulação lateral do corpo, mas a força está no ventre. As articulações da coluna permitem a este movimento ser sinuoso, mas o quadril é que representa o sentido da energia do movimento. Neste caso, o movimento é para baixo.

O movimento pode ser observado, também, por trás. Neste caso, os cabelos compõem o movimento de forma muito ativa: o gesto de segurar gentilmente os cabelos para permitir a apreciação do movimento das costas é provocante, como se a dançarina permitisse ao espectador observar uma parte antes encoberta.

O desenho gestual é sem dúvida o "grid", a essência, do movimento traduzido em linguagem gráfica. Porém, a total abstração da forma não é o resultado final deste trabalho, cujo objetivo é representar os valores tangíveis e intangíveis do movimento (a forma e a intenção).



movimento em S visto de costas: os braços criam uma forma trapezoidal com os ombros, acentuando a sinuosidade da coluna. As linhas provocam um direcionamento de forças para baixo, e o quadril realfirma este movimento.



pose de odalisca tocando snujs: snujs são pequenos címbalos que as dançarinas utilizam nos dedos. Ao dançar elas tocam os snujs, provocando um som de filintar de metal bem sutil e alegre. Este instrumento é utilizado quando realizado movimentos rápidos e leves. Por isso, o desenho gestual destes movimentos é muito leve e incompleto.

Dança do Ventre: Gráfica

Tradução do Movimento para o Desenho

سنيجيات



A escolha da linguagem Gráfica

A partir dos estudos realizados, a tradução entre os dois universos pode ser realizada. Para dar início a uma forma gráfica é preciso, como dito anteriormente, criar o universo em que o desenho surgirá, ou seja, definir seus parâmetros e códigos estéticos. Esta escolha, apesar de poder ser infinita, está intimamente ligada às habilidades, e às intenções, do artista.

Não é à toa que o desenho é uma arte, e toda arte possui um caráter fortemente autoral. O artista revela em sua arte seus próprios valores, suas opiniões, sua visão sobre o mundo, revelando assim, conseqüentemente, a si próprio. Desta forma, este presente trabalho, é por sua natureza um trabalho inconclusivo, no sentido de não haver nunca um resultado único e imutável. Criar uma peça gráfica ilustrada por desenhos nascidos do movimento, e em harmonia com elementos textuais, é na verdade um esboço, um grid, sobre o qual diferentes pessoas, artistas e designers, podem construir seu próprio universo comunicativo.

Não fosse eu, a presente autora deste trabalho, a própria artista que o ilustra, as escolhas técnicas e estéticas seriam possivelmente outras. Assim como eu posso ter preferência pela monocromia, ou utilização de uma paleta muito variada de cores, ou então preferir o pincel ao lápis, outra pessoa pode ter outras preferências. Qualquer criação artística está sujeita à rejeição, ou a não cativar muitas pessoas, e este é o preço da autoria.

Mas a comunicação não pode ficar limitada às extravagâncias individuais de quem se propõe a comunicar pois é preciso que a outra parte do sistema seja capaz de interpretar o conteúdo comunicado. Mais do que expressar sentimentos e pensamentos que a dança do ventre provoca, este trabalho tem a intenção de comunicá-los. É então que o design entra neste processo como a ferramenta que possibilita a tradução entre os dois universos.

“ Devemos julgar um homem mais pelas suas perguntas que pelas respostas. ”

Voltaire

Encontrando Valores Estéticos

Se o desenho é, por si só, capaz apenas de representar o espaço, e se existe uma “forma mental” (ou ideal) criada no imaginário de quem observa a dança, então, conseguir representar os valores intangíveis do movimento consiste em dar a esta imagem idealizada uma forma. É interessante considerar que não é apenas no imaginário de quem observa a dança que uma imagem mental é criada. Apesar de a perspectiva adotada neste trabalho ser da observação da dança, por motivos metodológicos, a imagem mental criada a partir do sentido tátil, físico, de “estar” na dança é igualmente significativa. Acreditar naquele movimento que se produz, senti-lo nascer e morrer no espaço e no tempo, e sentir-se como a própria arte que o pintor cria, é diferente de simplesmente movimentar os membros do corpo. É o “conhecer Lucy”. Desenvolver a percepção de sua forma, entender como seus limites físicos podem ser explorados e apresentados, é uma das coisas mais valiosas que a dança pode proporcionar à uma pessoa. A dança melhora a percepção da forma, a forma revela a dança, que se transforma.

O desenho gestual é suficiente para representar um movimento para quem já vivenciou o movimento, como se estas linhas resgatassem a forma mental, e a imaginação do dançarino fosse responsável por completar o desenho. Porém, para atingir pessoas que ainda não vivenciaram a dança, ou que são iniciantes e possuem dificuldade em encontrar o caminho para dentro de si próprios, seria necessário ir além do desenho gestual, encontrando uma qualidade gráfica um pouco mais figurativa que apresentasse os referenciais do corpo de maneira mais explícita.

Se as linhas, os contornos, são a ilusão da realidade, então é a nossa mente que cria linhas. Se as qualidades dos movimentos podem ser representadas por linhas, então um bom começo para encontrar esta figuração é na própria linha. Ou seja, trabalhando as qualidades das linhas para traduzir as qualidades dos movimentos.



PRIMEIROS ESBOÇOS : LINHAS CURVAS

A ideia inicial para buscar a qualidade gráfica mais adequada foi partir da simplicidade, da essência da forma. Se o espaço pode ser representado somente por uma linha, então a forma mental da dança poderia ser expressa somente por linhas. Os primeiros desenhos foram uma tentativa de representar o espaço da forma, e não do corpo. O corpo da dançarina se constrói a partir de linhas que flutuam à sua volta.

Neste desenho, tentou-se traduzir o movimento de “8” (um dos mais difíceis de se desenhar, por sinal). Dos elementos do corpo, apenas o ventre e os olhos aparecem contornados. Braços, pernas e seios acontecem no não-espaço da figura, sendo que os acessórios e a vestimenta configuram o corpo. Mas este resultado era capaz de traduzir apenas as qualidades de “fluidez” e “flexibilidade” presentes no movimento em “8”. O peso ainda era muito, e as linhas enrijeceram o movimento. Além disso, a cor utilizada é um vermelho pouco expressivo.

SEGUNDA TENTATIVA: LINHAS E PREENCHIMENTO

A segunda tentativa foi trabalhar ainda em cima das linhas, mas valorizando mais os preenchimentos. As linhas foram feitas com caneta hidrocor e os preenchimentos com uma caneta especial que dá um aspecto de aquarela ao traço com canetas hidrocor. A dança é uma coisa imaterial, e é fácil associar a imaterialidade das coisas a elementos gráficos evanescentes, turvos, translúcidos. Além da transparência, outro recurso utilizado foi a mistura entre cores quentes e frias: estas ligadas à energia do ar, e aquelas ligadas à energia da terra, do fogo.

O resultado já foi melhor que o anterior. É capaz de transmitir as qualidades de fluidez, curvas, lentidão e leveza. Mas este traço não serviria para traduzir um movimento súbito e direto. O ideal que busco é a linguagem capaz de abranger toda a variedade de qualidades que a dança do ventre permite.



Então, nas tentativas seguintes as linhas permaneceram presentes e marcantes. Mas o preenchimento foi ganhando mais espaço. Comecei a explorar a capacidade do material escolhido, brinquei com a luz, a saturação, o brilho das figuras. Até perceber que eu havia passado do ponto que eu queria chegar. Meu objetivo era trazer um referencial para a figura, para que o observador pudesse compreender os esforços da dança. Mas revelar na totalidade acaba tornando o desenho em algo esteticamente apreciável mas desinteressante e estático. Cai novamente na pose, não no movimento.

A dança é intrigante, é interessante, é curiosa. Conforme a dançarina descobre seu corpo, encontra os caminhos pelo seu interior, ela se surpreende, se entusiasma. A dança é a constante busca, o constante descobrimento, a realização e a imaginação.

UM CAMINHO ENCONTRADO: O DESENHO QUE SE REVELA

Era preciso tirar um pouco do que havia se revelado. A começar pelo preenchimento. O preenchimento é aquilo que está contido. O conteúdo em si é, neste caso, aquele elemento amorfo que existe na dança. É aquele elemento que não se sabe muito bem onde começa nem onde termina, mas está lá, e se revela àqueles que procuram.

Os pesos, nestes desenhos, foram trabalhados de forma a direcionar o olhar aos pontos mais importantes para o movimento. Em alguns momentos, cabelo e véu se misturam, uma confusão que existe no primeiro momento, mas que logo, com o olhar paciente, se revelam. Era isso que precisava existir. A confusão e a revelação no mesmo desenho.

Mas os limites externos da forma, quando representados graficamente, acabam impondo um fim à continuidade desta confusão. Não poderia o desenho ser completo, finito em si. As linhas continuam, extrapolam as leis da física (é desenho, outro universo!), não terminam em si.



LIBERTANDO OS TRAÇOS, REVELANDO OS MOVIMENTOS

Aos poucos, fui trabalhando, com muita dificuldade, o ato de me desvincular da realidade, das regras de proporções que há tanto me escoro para permitir maior liberdade aos meus desenhos. Comecei tirando algumas linhas, para dar ao observador o gostinho de descobrir, de completar o desenho.

Mas ainda faltava. A dança do ventre não é somente misteriosa, mística, que se revela conforme nos aprofundamos em nosso interior. A dança do ventre é a dança da multiplicidade, da integração de muitas culturas, muitas etnias. É a dança da energia.

DO NEGRO AOS TONS DE CINZA

Substituí o preto (o certo) pelas cores (o não sabido), lentamente. Eu sabia que o preto, por sua característica natural de absorver a luz, acaba tornando-se um buraco negro no papel, sugando a atenção de quem observa para uma massa densa.

Antes de me aventurar novamente na cor (experiência muito traumática ao longo de toda a minha vida e também neste estudo, já que ao trabalhar com cores eu rapidamente regresssei às técnicas tradicionais de desenho), tentei os tons de cinza. Me aventurei nas linhas como preenchimento.



A ENERGIA DAS CORES

O resultado foi muito bom, fiquei contente e feliz com isso. Mas a vida em tons de cinza não é a vida de quem dança seu ventre. Tomei coragem e me arrisquei novamente nas linhas, e nas cores.

Me surpreendi com o resultado. É quente, é brilhante, é flúido, é lento, é leve, é indireto. É figurativo, mas ao mesmo tempo guarda seus mistérios a serem revelados pelos olhares curiosos. Mas aos poucos, o desenho foi se libertando dos vínculos da polarização, e o que é linha passou a ser preenchimento, que passa a ser linha novamente, etc.

Do Desenho ao Design

O design trouxe a artista até o caminho certo da comunicação, revelando a linguagem corporal e criando metodologias de pesquisa e aí, a dança começou a surgir como desenho: começa numa pose, e com o passar do tempo, vai ganhando força, extravasando as emoções, e vira movimento. As cores começaram a entrar em cena e no papel foi criado o universo da dança do ventre: a linha vira preenchimento, o som vira forma, a luz vira sombra; o universo das traduções.

Neste ponto, o desenho entrega novamente para as mãos do design a dança do ventre, traduzida da linguagem corporal para a linguagem gráfica. O desenho designou às formas valores semânticos interpretáveis na comunicação visual. O resultado é o presente livro, mostrando como a dança pode ser integrada à linguagem verbal. Desenhos e palavras há muito tempo são linguagens que se complementam na comunicação visual.

Da dança para o conceito. Do conceito à imagem mental. Da imagem mental ao desenho gestual. Do desenho gestual ao desenho gráfico figurativo. Do desenho gráfico para o desenho tipográfico. Do desenho tipográfico à diagramação. Da diagramação à forma. Da forma ao conteúdo.

Transformar dança em livro é um trabalho muito extenso. Tudo o que foi apresentado até o momento é apenas o começo para o design gráfico (e digital). O trabalho editorial deste livro levou em consideração tudo o que foi aprendido ao longo dos anos de graduação e, apesar de não ter havido tempo hábil para o aprofundamento necessário a cerca dos estudos de escolha tipográfica e estruturação do grid para a diagramação, todas as escolhas foram feitas de maneira consciente.

Gestos na Dança do Ventre

KanaBenNemi: esta tipografia foi utilizada no primeiro trabalho como fonte principal do Título do livro e dos subcapítulos. Mas esta fonte tem um ritmo gráfico muito irregular pois as curvas lembram a grafia de uma ciança, não tem firmeza.

GESTOS NA DANÇA DO VENTRE

AlfredDrake: uma das tipografias estudadas, esta fonte não foi escolhida por possuir desenhos com pouca variação rítmica da altura. As curvas são mais maduras, porém a monotonia faz com que esta fonte seja inadequada.

جستوس نا دنسا دا ventre

Catharsis Bedouin: apesar do desenho interessante, e o ritmo horizontal que esta fonte possui, o traço ainda é muito infantilizado.

Gestos na Dança do Ventre

ArabDances: coincidentemente ou não, o nome desta fonte remete ao seu desenho. Além do ritmo nas ascendências, o desenho desta fonte revela qualidades de traço, com variações de espessuras, peso na base dos tipos e indicação de fluência. Por isso, esta fonte foi escolhida.

Considerações Finais

بفعلنا ان قد



“ A resposta à Grande Questão da vida, o Universo e de Tudo o Mais é ...42 ”

Pensador Profundo

Mais do que experimentar a dança e o desenho, este trabalho explorou estas duas expressões artísticas de maneira a revelar e valorizar seus aspectos comunicacionais. É apenas através de um estudo conceitualmente bem embasado e tecnicamente preciso que o diálogo entre dois sistemas distintos pode ser estabelecido. A comunicação visual se revela como meio que permite a integração das partes. O Design é a ferramenta que viabiliza o meio.

Percebo o design como uma ciência magnífica, capaz de caminhar por diferentes áreas do conhecimento e integrar questões e soluções para gerar mais conhecimento. Acredito na posição de Lucy Niemeyer a respeito do papel do designer na atualidade, quando diz que " O processo de design, por seu caráter interdisciplinar, requer um procedimento integrado de diversas áreas do conhecimento - tecnologia, estética, comunicação, etc. Isso faz com que a complexidade da atividade profissional seja cada vez maior e que a fundamentação das decisões projetuais seja feita com base científica. Só assim a intervenção social do designer se dará de modo consciente e consistente - o que é, sem dúvida, indispensável, visto que a relevância de sua área de atuação é crescente." (NIEMEYER, apud MONT'ALVÃO; DAMAZIO, 2008, p. 50). O conhecimento teórico gera a técnica e, ao contrário do que muitos pensam, a técnica não é um gesso da criatividade e da inovação, mas sim, uma ferramenta para superar os paradigmas já estabelecidos. O designer luta para ocupar seu merecido espaço no mercado de trabalho, participando ativamente do processo de criação e desenvolvimento de um novo produto, complementando as posições dos demais profissionais envolvidos no processo, mas esquece que somente o discurso e a paixão pelo trabalho não são suficientes para convencer outras carreiras de suas opiniões. A técnica é a validação universal no âmbito projetual, ou seja, não se discute técnica com "achismo".

É contra o engano (não sei se ingênuo ou romântico) de alguns profissionais, de achar que o design, por ser uma ciência intimamente ligada à criatividade, está livre das “rédeas” da técnica e do conhecimento teórico que escolhi abordar o design por sua essência: ferramenta (de) codificadora de linguagens, facilitador da comunicação, perito em informação.

Assim, por ser um trabalho técnico, apresenta infinitos desdobramentos, e este é so seu segundo importante trunfo. Para a arte visual, os estudos apresentados podem continuar através da exploração de novos materiais para criação dos desenhos, por exemplo. Para a arte cênica, a dança pode ser explorada a partir de desenhos. Pode ser feito um recorte, escolhendo uma dentre tantas culturas e vertentes da dança do ventre, para explorar suas qualidades específicas, traduzindo estas especificidades também para o gesto gráfico. Pode-se ainda estudar outra dança, e buscar os valores intangíveis a esta. Enfim, o universo de possibilidades existe, e pode ser explorado não apenas pelo design como também por outras áreas do conhecimento tangentes às questões levantadas.

Encerrar um trabalho científico, uma etapa importante na vida profissional de qualquer um, como é finalizar a graduação, não é descobrir a verdade, descobrir a resposta absoluta. Mais do que descobrir a resposta (da vida, o universo e tudo o mais) precisamos saber qual é a pergunta. Quando identificamos a pergunta, vamos atrás da resposta, mas esta sempre revela uma nova pergunta, que traz mais respostas, etc. A cada vez que este ciclo se repete ascendemos, e colecionando conhecimentos evoluímos. O que já foi “descoberto” passa a ser a plataforma de lançamento para o próximo conhecimento, mas muitos acabam se enganando, e acreditam que o que já foi descoberto é absoluto e irrefutável.

A ciência é o sagrado da atualidade. O que é escrito nos artigos científicos dos melhores centros de pesquisas do mundo inteiro são sempre a nova verdade absoluta. Para encerrar este trabalho, então, lembro que meu universo de conhecimento está nos seus primórdios, é o momento da gênese, e agora ele inicia seu movimento de expansão. Questionar não é negar o que é posto, mas sim um exercício natural e sadio. Se não somos capazes de descobrir as respostas absolutas, talvez seja porque não existam tais respostas. Ou então, não cabe a nós conhecê-las. Ou talvez nós já a tenhamos, mas não conseguimos reconhecê-las.

O homem descobriu muitas coisas o longo de sua história, mas também perdeu muitas, haja visto tudo o que foi apresentado no início deste trabalho. O que carrego comigo é que a humanidade trilha sua história, mas individualmente, cada ser humano deve ter consciência do seu papel no todo e reconhecer seus limites e possibilidades. Não poderemos nunca saber tudo, mas poderemos sempre encontrar aquilo que buscamos, desde que tenhamos sempre a humildade de reconhecer o tamanho de nossa ignorância e que saibamos valorizar sempre cada passo que damos de maneira ética, responsável e de acordo com nossos próprios valores.

“ A mente que se abre a uma nova idéia jamais voltará ao seu tamanho original. ”

Albert Einstein

- ABDOUNUR, Oscar João. **Matemática e música: pensamento matemático na construção de significados**, São Paulo: Escrituras Editora, 1999. (Série Ensaio Transversais)
- ANDRADE, Mário. **Aspectos das Artes Plásticas no Brasil**. São Paulo: Martins, 1975.
- BAGGOT, Andy. **Rituais Celtas: a roda céltica da vida**. Os poderes sagrados da Natureza. São Paulo: Madras, 2002.
- BENCARDINI, Patrícia. **Dança do Ventre: ciência e arte**. São Paulo: Textonovo, 2002.
- EDWARDS, Betty. **Desenhando com o lado direito do cérebro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1984.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ETAPA, **material de aula parte de HISTÓRIA**, ano 2008.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**, São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- GARAUDY, Roger. **Danças a Vida**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- GLEISER, Marcelo. **A dança do universo: dos mitos de criação ao Big- Bang**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2006.
- LABAN, Rudolf. **O domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- MIRANDA, Regina. **O movimento expressivo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- MONT"ALVÃO, Claudia(org); DAMAZIO,Vera (org) . **Design, ergonomia e emoção**. Rio de Janeiro: Mauad X:FAPERJ, 2008.
- POZZOLI. **Guia teórico-prático para o ensino do ditado musical**. São Paulo: Ricordi, 1983.
- RONAN, Colin A. **História ilustrada da ciência, vol.1: das origens à grécia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- SASPORTES, José. **Pensar a dança: a reflexão de Mallarmé a Cocteau**. : Imprensa Nacional, 1983.

Outras Referências

ALTURA [http://pt.wikipedia.org/wiki/Altura_\(música\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Altura_(música)), acessado em 24 de maio de 2009
BARCO, Luiz . **Arte & Matemática**. 2001. (audiovisual)
BEEVER, <http://www.guanabara.info/wp-content/uploads/2009/03/julian-beever.jpg>, postado em 23 de setembro de 2005
DANÇA DO VENTRE .http://pt.wikipedia.org/wiki/Dança_do_ventre, 04 de maio de 2009
GAMA <http://biancaegama.multiply.com/journal/item/21/21>, acessado em 6 de maio de 2009
HERTZ <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hertz>, acessado em 24 de maio de 2009
ILUSOES, <http://www.khanelkhalili.com.br/ilusoedadanca.htm>, acessado em 04 de maio de 2009
ISOMETRIA, [http://pt.wikipedia.org/wiki/Isometria_\(anatomia\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Isometria_(anatomia)), acessado em 04 de maio de 2009
KHAN EL KHALILI, <http://www.khanelkhalili.com.br/dancadoventre.htm>, acessado em 04 de maio de 2009
LBS- DANÇA DO VENTRE http://www.libanoshow.com/home/danca_ventre.htm, acessado em 04 de maio de 2009
OUBOROROS. <http://en.wikipedia.org/wiki/Ouroboros>, acessado em 04 de maio de 2009
NOTAÇÃO MUSICAL http://pt.wikipedia.org/wiki/Notação_musical, acessado em 25 de maio de 2009
SUMERIA . <http://pt.wikipedia.org/wiki/Suméria>, 04, maio de 2009
TAIKO. http://www.fjisp.org.br/guia/cap11_g.htm, acessado em 6 de maio de 2009

Imagens

cruz de esforços: produção própria, baseado em Laban (ver referências bibliográficas)

eixos principais de kinesfera: produção própria, baseado em Laban (ver referências bibliográficas)

escala pitagórica: produção própria, baseada no audiovisual de Barco (ver referências bibliográficas)

escala temperada: produção própria, baseada no audiovisual de Barco (ver referências bibliográficas)

planos do movimento: produção própria, baseado em Miranda (ver referências bibliográficas)

representação do tempo: produção própria

Todas as demais imagens foram produzidas por mim exclusivamente para a elaboração deste trabalho. Todas as imagens, e outras que não foram acrescentadas no livro, estão no CD anexo a este trabalho, catalogadas e com detalhes técnicos.



fontes. Century Gothic, 9 pt
ArabDances, 18 pt

tiragem. 4 unidades

ilustrações. Tatiana Bevilacqua

capa. Tatiana Bevilacqua