

O VÉU E O VENTO: UM ENCONTRO POÉTICO ENTRE A DANÇA DO VENTRE E A DANÇA CONTEMPORÂNEA NO ENSINO REMOTO EMERGENCIAL

Andréa Moraes (Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFRGS)¹
Mônica Fagundes Dantas (Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFRGS) ²

RESUMO

Este artigo reflete sobre uma experiência de ensino da dança do ventre no contexto da disciplina Poéticas do Corpo na Cena Contemporânea, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Discute-se o ensino da improvisação e técnica deste estilo de dança e sua relação com propostas de improvisação oriundas da dança contemporânea de Eva Schul. O texto apresenta o relato da adaptação das aulas práticas de dança para o Ensino Remoto Emergencial implantado durante a pandemia do COVID-19. Para situar o ensino da dança do ventre no âmbito acadêmico, estabelecemos as interferências que as transformações do contexto social e político da dança no Cairo trouxeram para o ensino da dança do ventre no sul do Brasil até sua abrupta adaptação para o modo digital. Em se tratando de ensino da improvisação da dança do ventre, o modo online apresentou-se como um facilitador para a produção de um espaço íntimo de experimentação.

PALAVRAS-CHAVE:

Dança Contemporânea; Dança do Ventre; Feminismo; Improvisação; Ensino Remoto Emergencial.

ABSTRACT

This article reflects on an experience of teaching belly dance in the context of the Body' Poetics in the Contemporary Scene discipline from the Postgraduate Program in Performing Arts at Federal University of Rio Grande do Sul. It discussed the teaching of improvisation and technique of this dance style and its relation with improvisation proposals from Eva Schul's contemporary dance. The text presents the report on the adaptation of practical dance classes for Emergency Remote Teaching implemented during the COVID-19 pandemic. To situate the teaching of belly dance in the academic environment, we established the interferences that the transformations of the social and political context of dance in Cairo brought to the teaching of belly dance in southern Brazil until its abrupt adaptation to the digital mode. When it comes to teaching belly dance improvisation, the online mode was presented as a facilitator for the production of an intimate space for experimentation.

KEYWORDS:

Contemporary Dance; Belly dance; Feminism; Improvisation; Emergency Remote Teaching.

¹ Bolsista de pós-doutorado CAPES no programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS, bailarina e professora de dança do ventre.

² Professora Associada Escola Educação Física e Dança (ESEFID) e Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), bailarina de dança contemporânea.

Introdução

Neste artigo abordamos o ensino da improvisação e técnica de dança do ventre e dança contemporânea no contexto do Curso de Pós-graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS), antes e durante o período de isolamento social ocasionado pelo COVID-19, no contexto das atividades de Estágio de Pós-Doutorado PNPD/CAPES de Andréa Moraes com supervisão da Professora Mônica Dantas. Analisamos as especificidades das técnicas de dança contemporânea e dança do ventre e as implicações do Ensino Remoto Emergencial (ERE) implantado na UFRGS durante a pandemia e refletimos sobre a improvisação na dança contemporânea de Eva Schul³ e nos estilos *Baladi* e *taqsin* da dança do ventre. Para dar conta dessa proposição, trazemos uma escrita na qual o nós recobre as experiências artísticas, acadêmicas e pedagógicas de Andréa Moraes na dança do ventre e de Mônica Dantas na poética coreográfica de Eva Schul, permeando a redação do texto.

Em sua abordagem técnica e pedagógica de dança, Eva Schul enfatiza a corporificação dos conceitos de não esforço e de fluxo do movimento, por meio da utilização da respiração como suporte do corpo movente, da eliminação dos esforços desnecessários, e da atenção à inicialização do movimento e seu percurso e projeção no corpo e no espaço. O objetivo é a formação de um corpo disponível, apto para a criação e a interpretação, num registro de largo espectro (DANTAS, 2020).

Alunas de Eva Schul e professoras de dança no âmbito acadêmico da UFRGS, examinamos como as aulas de Eva Schul e o ensino da improvisação em suas aulas influenciam nossas práticas pedagógicas na universidade e na situação de Ensino Remoto Emergencial.

Poética da dança do ventre

A dança do ventre tem origem egípcia, porém é uma forma mundializada de dança, isto é, um estilo disseminado mundialmente; o qual adquiriu especificidades estéticas, pedagógicas e de sentido, de acordo com os diferentes contextos socioculturais em que se inseriu (SOARES; DANTAS, 2016).

³ Eva Schul nasceu em 1948 na Itália, em um campo de refugiados da Segunda Guerra Mundial e se estabeleceu com a família em Porto Alegre em 1956. No início dos anos 1970, iniciou uma formação em dança moderna em Montevideu e Buenos Aires. De 1975 a 1978 viveu entre Porto Alegre e Nova York, onde estudou dança contemporânea, composição e improvisação com Hanya Holm, Alwin Nikolais e Murray Louis e fez uma formação no sistema Laban/Bartenieff. Nos anos 1980, Eva Schul mudou-se para Curitiba, onde fez parte do corpo docente do Curso Superior de Dança da Fundação Teatro Guaíra/Pontifícia Universidade Católica do Paraná. No início dos anos 1990, ela voltou para Porto Alegre e fundou a *Ánima Companhia de Dança* (DANTAS, 2012).

Pesquisas apontam que o estilo oriental clássico, ou *Raqs Shark*, foi concebido por Badia Masabni por volta de 1940, a partir de sua visão de mundo cosmopolita, empreendedora e criativa; com propósitos de inovação artística e de confronto feminista. Badia buscou renovar as danças tradicionais árabes e torná-las uma arte própria para o palco (ROUSHDY, 2010; ELIAS, 2016).

Os pesquisadores estadunidenses Shay e Sellers-Young (2005) citam influências dos musicais românticos de Hollywood e da dança de Martha Graham na concepção de Badia Masabni. Já a pesquisadora francesa Marie Elias (2016) descreve, a partir das memórias da própria artista, influências das danças turcas e sírias adicionadas às danças egípcias praticadas pelas *Awaleen*.⁴

Caracterizamos a visão de mundo de Badia como cosmopolita, pois segundo Elias (2016), Badia era sírio-libanesa, mas migrou com a família para a Argentina, onde conheceu o teatro e a dança. No desenvolvimento de sua carreira de atriz, cantora e bailarina de musicais de teatro em Beirute, viajou para a Europa buscando inspiração para seus shows. Sua carreira artística foi desenvolvida entre Damasco e Beirute, até estabelecer-se definitivamente no Egito.

Badia foi uma empreendedora, por ter sido a primeira mulher árabe a dirigir um grande empreendimento no Cairo, o Opera House, um restaurante, teatro e cassino onde realizou seus projetos de inovação artística. Alguns deles foram a adição ao conjunto da orquestra de instrumentos tradicionais árabes, tais como alaúde e *derbak*, e a produção de peças de teatro e sessões matinês somente para mulheres. Badia também lançou grandes artistas, bailarinas as quais treinou pessoalmente. Devido a isso, é reconhecida como a primeira grande mestra (*usta*) de dança oriental⁵. Coreografava seu grupo, mas também contratou coreógrafos de diferentes estilos para aprimorar os espetáculos de seu cabaré (ROUSHDY, 2010). Uma vez que a dança tradicional egípcia é uma dança solo improvisada (SHAY; SELLERS-YOUNG, 2005), a partir destas inovações Badia pode ser também considerada a primeira coreógrafa de *Raqs Shark*.

Entendemos a artista como feminista relacionando sua vida e carreira com o contexto social e político egípcio. Elias (2016) apresenta as memórias de vida de Badia e relata sua

⁴ Poetisas, cantoras e bailarinas, consideradas artistas e intelectuais que apresentavam-se para a alta classe muçulmana nos haréns (SOARES, 2014).

⁵ A maioria dos professores egípcios como Randa Kamel, Raqia Hassan, Mahmoud Reda não aceitam o termo “dança do ventre”, preferindo o termo *Raqs Shark*, ou dança do Leste/dança do Oriente. No entanto, os estudos acadêmicos mantêm a nomenclatura belly dance, ou dança do ventre. Neste artigo utilizaremos dança oriental, *Raqs Shark* e dança do ventre como sinônimos para nomear um complexo de danças árabes praticadas no Brasil sob forte influência das danças praticadas atualmente no Egito.

infância de repressão e violência, que a levou a encontrar na arte uma forma de emancipação e liberdade. De forma ousada, Badia manteve seu sobrenome de família na trajetória de atriz e bailarina, como uma forma de afirmação de sua identidade, contrapondo-se à má reputação a que mulheres artistas enfrentavam e enfrentam na sociedade egípcia até hoje. Resistiu à violência sexual, à fome durante a primeira guerra mundial e à opressão de gênero dentro de sua própria família, e conheceu a ascensão econômica durante a Segunda Guerra Mundial. Sua resistência reflete-se na criação da dança do ventre em sua forma clássica, o *Raqs Shark*. Em sua concepção artística, é evidente o protagonismo da mulher, ao comandar a orquestra em cena com seu movimento, principalmente durante as performances de *taqsin*.

O *taqsin* é uma improvisação melódica desenvolvida sob um andamento lento percussivo que serve de base rítmica para um solo de instrumentos, como as flautas *nay* e *mizmar*, ou violino, alaúde, *kanoun*, ou ainda, acordeon. Já o estilo de música e dança *Baladi* inicia com um *taqsin* e desenvolve-se em andamento crescente, tornando-se alegre ao final. Os movimentos principiam concentrando ondulações e isolamentos de quadril durante o *taqsim* para, então, acelerarem, produzindo tremidos, acentos e pequenos deslocamentos na sua parte mais rápida. A bailarina precisa, portanto, tornar-se música em cena, pelo movimento carregado de sentido, por um estado de corpo que transcende a música e pela expressão de sua feminilidade e sensualidade.

Para Roushdy, o *Raqs Shark* é uma forma moderna do *Baladi*, uma “[...] dança em constante troca com a cultura, uma performance socialmente mediada em que as regras que governam os padrões normativos do comportamento são interrompidos⁶” (ROUSHDY, 2010, p. 92). Assim, pode-se compreender a dança do ventre como renovação do estilo tradicional *Baladi/ taqsin*, uma dança de resistência política feminista, concebida a partir da visão progressista de Badia, em que a mulher assume um papel de controle de seu corpo e expressa sua sensualidade, em enfrentamento constante com as dinâmicas de poder da sociedade. Sendo assim, o *taqsin* destaca-se como um grande diferencial da dança oriental, por ser o estilo de dança que mais caracteriza o feminismo emancipatório concebido por Badia.

A partir do governo conservador do presidente Hosni Mubarak (1981-2011), a dança e a sociedade egípcia sofreram grandes transformações. A grave crise econômica e social e o avanço do fundamentalismo religioso tiveram como consequência o grande empobrecimento da população e a reprodução de um discurso conservador, no qual o *Raqs Shark* tornou-se, cada vez mais, uma contravenção por não ser considerada uma prática artística ideal para a

⁶ (tradução livre).

mulher muçulmana educada (SAHIN, 2018). Tal marginalização fez com que bailarinas egípcias famosas temessem por sua reputação e abandonassem o palco, como fez Sohair Zaki em 2001 (THE BEST OF HABIBI, 2020)⁷.

Também em 2011, uma onda de protestos ficou conhecida como a Primavera Árabe, atingindo seu ápice quando a reação da polícia levou à morte de oitocentas pessoas e à milhares de feridos durante o protesto na praça *Tahir*, no Cairo, em 25 de janeiro (SAHIN, 2018). Em decorrência do massacre, o presidente Mubarak renunciou, deixando o poder para um comando do exército que, imediatamente, dissolveu o congresso e anulou a constituição. O momento grave intensificou as diferenças sociais e econômicas da sociedade egípcia.

Como consequência, as poucas casas de shows que mantiveram sua programação de dança sofreram alterações importantes. Além da diminuição do número de músicos nas orquestras, houve alterações no estilo dos shows, por meio da inserção de apresentações de folclore *Khaliji* e Iraquiano, para atender à grande demanda do público estrangeiro, e da inclusão de músicas populares e urbanas (*shaabi*), para atender ao gosto popular egípcio. Christine Sahin discorre sobre o *shaabi* como estilo de dança e música popular que domina os videoclipes da MTV egípcia, disseminando uma imagem decadente da dança oriental e das suas bailarinas.

A partir disso, constatamos as mudanças entre a chamada “Era de Ouro” do cinema egípcio e também da dança oriental - quando grandes orquestras e bailarinas eram imortalizadas e reconhecidas nacionalmente - e a atualidade, em que a dança do ventre e suas artistas assumem papel marginal perante a sociedade. Se antes o discurso corporal do *Baladi* celebrou a cultura egípcia, hoje o *Raqs Shark* celebra a dança como espaço de liberdade feminista (EGRIKAVUK, 2020).

A ocidentalização da dança oriental

Se no Egito a crescente má reputação das bailarinas e a diminuição dos rendimentos em shows têm afastado as bailarinas egípcias da cena contemporânea no Cairo, no Ocidente é cada vez maior a demanda de cursos e shows em festivais internacionais (SAHIN, 2018). Porém, Randa Kamel (apud SAHIN, 2018) relata que há uma diferença entre o que é apresentado nestes festivais no Ocidente e o que acontece no palco egípcio:

Dançar fora do Egito em festivais de dança do ventre ao redor do mundo é diferente do que dançar aqui. Lá fora eu sinto que é totalmente arte. Eles (os estrangeiros) eles querem técnica, sentimento, tudo. Eles olham para mim a cada segundo e vibram,

⁷ Disponível em: <http://thebestofhabibi.com/vol-19-no-1-feb-2002/594-2/> Acesso em: 08 Out 2020.

eles se importam, eles realmente querem captar toda minha técnica. Mas aqui no Egito, nós, é claro que aproveitamos mais a dança porque é com banda de música ao vivo ao invés de um CD. A música ao vivo proporciona mais emoção e poder, e te dá mais controle, eu posso repetir partes na música ou qualquer coisa que eu queira com a banda. Com o CD eu sinto que eu sou controlada por ele porque ele não segue o meu comando como a banda ao vivo (KAMEL, 2017 apud SAHIN, 2018, p. 143)⁸.

O relato de Randa esclarece a necessidade de coreografar no Ocidente, tanto em shows, quanto em cursos.

Enquanto praticante de dança do ventre desde a década de 90, percebemos mudanças na didática dos professores árabes, sobretudo no que diz respeito à improvisação. Em 1998, participamos de um curso com a bailarina libanesa Samara el Helwa e o percussionista Setrak Siranossian em Porto Alegre. Foi a primeira vez que estivemos em um curso com música ao vivo, entrando em contato com os ritmos árabes e com a experiência de ver a bailarina solicitar ao músico o ritmo específico e seu andamento, para que compreendêssemos como realizar os movimentos no espaço e no tempo.

Ainda que a Samara el Helwa demonstrasse os movimentos a serem seguidos, interpretações singulares eram incentivadas. A ênfase neste curso foi a "leitura musical", termo muito utilizado por bailarinas de dança do ventre para se referirem à devida interpretação da música oriental pela bailarina. A leitura musical não limita-se ao ritmo, pois demanda atenção ao complexo entre ritmo, melodia, silêncios, letra e interpretação da emoção da música. De modo semelhante, no curso ministrado por Fifi Abdo em 2014, o foco da artista foi expressar a importância de que as bailarinas ocidentais entendessem como interpretar a música, mais do que coreografar e treinar combinações de passos.

Além destas experiências, todos os demais cursos com mestres e mestras egípcios de que tivemos a oportunidade de participar, sempre foram coreografados. Até os anos 2010, diferentemente de uma aula de dança ocidental, não havia contagem na música. Ao contrário, eles e elas apontavam o início das sequências ou solfejando a melodia, ou simplesmente dançando, para que alunas e alunos pudessem segui-los. Hoje, alguns professores como Randa Kamel já marcam o ritmo das coreografias de aula com a contagem em oito tempos. Em paralelo, observamos que a ênfase dos professores árabes nos festivais têm sido, cada vez mais, a técnica e as sequências coreografadas, e cada vez menos a interpretação musical. Assim, a liberdade de interpretação e criação vem perdendo espaço para o rigor e a preocupação com o virtuosismo técnico. Por outro lado, ao serem questionados sobre qual o maior erro das bailarinas ocidentais, os mesmos mestres e mestras acusam a incorreta

⁸ (tradução livre).

interpretação musical, ou “não saber ouvir” a música, como a principal falha das bailarinas ocidentais de dança do ventre.

Em Porto Alegre, houve somente uma banda árabe até os dias de hoje. A banda Oriental Beat é composta de um *derbak*⁹, um alaúde e um teclado árabe. Várias bailarinas da cidade e região contratavam a banda para seus eventos, buscando a oportunidade de apresentarem a improvisação ao vivo. Além da falta de músicos para a realização do *taqsin* em cena, os custos com cachê da banda e ensaios, na maioria das vezes patrocinados pela própria bailarina, dificultam a execução desta prática. O fator cultural também dificulta a prática do *taqsin*, uma vez que o público brasileiro não compartilha da mesma identificação e encantamento com a música árabe que o público nativo do Oriente Médio.

No entanto, foi após participar dos cursos de improvisação com Eva Schul que tivemos a oportunidade de aprender como desenvolver e ensinar a improvisação na dança. Como ressalta Dantas (2020), na concepção de Eva Schul, a técnica não deve ser limitada à proficiência na realização de passos e figuras de dança, mas deve incluir improvisação, criatividade e habilidades coreográficas e interpretativas.

A improvisação em dança está relacionada a repertórios “[...] de impressões sensitivas diversificadas, no âmbito das sensações acústicas, visuais, táteis, cinesiológicas, de olfato, de paladar, de equilíbrio” (DANTAS, 2020, p. 94). A partir de determinado tema, motivação ou situação, pode ocorrer a utilização momentânea e espontânea, experimental e livre, de movimentos, gestos, atitudes e comportamentos já conhecidos, de um modo diferente, inédito e até mesmo inusitado.

Do encontro com a poética de Eva Schul destacamos dois aspectos que deram rumo a experimentações para a criação coreográfica em dança do ventre: a tendência por uso de movimentos com fluxo livre e o desenvolvimento da coreografia a partir de uma ou mais ideias. A potência de explorar um material técnico clássico só foi possível devido à abertura que a poética da artista Eva Schul é capaz de potencializar. Utilizando sua poética, foi possível criar novos movimentos sem afastar-nos dos princípios técnicos, filosóficos e éticos que constituem a dança do ventre (SOARES, 2014). Dentre esses princípios, passamos a valorizar ainda mais o estudo dos ritmos árabes, a prática do *taqsin*, a interpretação da música e a improvisação como mote da criação coreográfica.

Ocidente e Oriente: diferenças estéticas, complexidades políticas

⁹ Instrumento de percussão em formato de ampulheta.

Se a dança contemporânea de Eva Schul empreende a construção do corpo próprio por meio da improvisação como técnica de ensino e de composição, na dança do ventre percebe-se uma crescente mecanização do ensino, afastando a dança de seu caráter feminista idealizado por Badia. O empoderamento da bailarina, ao liderar a música ao vivo e ao dar o sentido da cena por sua interpretação, jogando com momentos de introspecção e de troca com o público, é substituída pela preocupação com a disposição de passos, poses sensuais e figurinos ousados. Segundo Sahin (2018), mesmo no Oriente esta tendência é crescente, devido ao grande número de estrangeiras dançando no Cairo e devido à tendência musical propagada nos video-clipes do estilo *shaabi* na MTV egípcia.

No entanto, se o *shaabi* não é um estilo de música e dança de técnica tão complexa quanto o *Raqs Shark*, ela pode ser compreendida como uma reação política da classe trabalhadora egípcia às sucessivas crises, à corrupção e ao descaso do governo. Mesmo o excesso do apelo sensual das bailarinas no *shaabi* pode ser compreendido como uma reação de confronto e enfrentamento à opressão sexista imposta pelo governo, que propaga os atributos da “boa filha do Egito” (SAHIN, 2018) como contrários à sensualidade feminina. Quanto mais livre e independente é a mulher, mais imoral ela torna-se perante a sociedade egípcia atual.

Compreendendo a importância política da improvisação em cena, percebe-se que incentivar o ensino do *taqsin* é uma forma de resgatar o discurso corporal (DESMOND, 2013) original da dança oriental. Mesmo longe do contexto egípcio, a opressão de gênero imposta a homens e mulheres que dançam a dança do ventre, tanto no Egito quanto no Brasil e em muitos lugares do mundo, é uma realidade compartilhada. A crescente onda do fundamentalismo religioso e a ascensão política de tendências conservadoras condenam a feminilidade e a expressão da liberdade. Desta forma, a dança do ventre pode ser compreendida como uma dança de enfrentamento feminista, ao contrapor-se ao contexto egípcio e brasileiro, onde as taxas de assédio e violência sexual contra mulheres e LGBTQI+ estão entre os mais altos índices no mundo.

Segundo Eva Schul, a dança contemporânea não é uma arte de entretenimento, mas uma arte que questiona. Para a coreógrafa há uma preocupação com que suas obras tenham um significado, e a bailarina deve procurar comunicar-se com o espectador pelo movimento, não por uma intenção dramática artificialmente construída. Nas obras de Eva Schul, o sentido é adquirido pelo movimento.

A dança do ventre, ainda que não narre histórias, reproduz arquétipos - Salomé despindo seus véus para seduzir Heródes, haréns, odaliscas e todo o imaginário que carrega consigo esta dança. Além de revestir-se destes arquétipos, do qual a bailarina de dança oriental não consegue fugir (SELLERS-YOUNG; SHAY, 2005), os artifícios que utiliza para "espetacularizar-se" a colocam em outra dimensão ficcional, ainda que dance próxima do público. Pode-se compreender a espetacularização e a ousadia nos figurinos e nas performances da dança do ventre como uma ação de recusa à ideia de que a modéstia e a passividade são sinônimos da virtude feminina.

Exemplifico essa dramaticidade subjacente no espetáculo *Tempostepegoquedelícia*¹⁰, de Eduardo Severino Companhia de Dança, quando manipulo um falo de bolinhas de Natal, em uma tentativa de "não dar sentido ao ato"¹¹, o que certamente levaria o espectador a um sentido óbvio. Procuo reproduzir um olhar ausente e uma atitude "neutra" ao manipular o objeto, na tentativa de, com isso, abrir o gesto à multiplicidade de sentidos. O direcionamento condiz com os objetivos do espetáculo que, embora apresente o nu e cenas eróticas, parece brincar com a empatia cinestésica do espectador e, ao mesmo tempo que o coloca na condição de *voyeur*, o impede de abandonar-se a esta possibilidade, ou pela ironia, ou pelo absurdo (DANTAS, 2014).

Na dança do ventre a mulher, a mãe, a filha, a trabalhadora, a dona de casa, a amante abrem o espaço para revelar a mulher sensual, livre para seduzir e ter prazer com seu próprio corpo ao dançar em cena. A alegria e a liberdade de sua feminilidade são potências que a sociedade insiste em negar.

Por outro lado, precisamos também compreender que há múltiplas possibilidades de dançarmos o feminino. A coreografia *Tempostepegoquedelícia*, já evocada neste texto, busca dissolver e desestabilizar as representações de masculino e feminino, promovendo estratégias de desidentificação (MUÑOZ, 2011). Para tanto, apela a diferentes procedimentos criativos, dos quais destacamos as inversões de certos padrões de vestuário e de gestualidade, bem como a ação de desnudar o outro. A desidentificação é uma estratégia que resiste a uma concepção do poder como discurso fixo; ela negocia estratégias de resistência dentro do fluxo do discurso do poder. A nudez, nessa coreografia, pode ser entendida como uma manobra de desidentificação, pois não remete mais aos corpos naturais, mas expõe corpos que foram

¹⁰O espetáculo recebeu o Prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança 2012 para circulação pelo Brasil em 2013. *Tempostepegoquedelícia* é interpretado por Luciano Tavares e Mônica Dantas e foi criado em colaboração com Eduardo Severino. (RELEASE disponível em <http://eduardoseverinociadedanca.wordpress.com/2013/01/09/nova-temporada-tempostepegoquedelicia/>)

¹¹ Proposição de Mônica Dantas em reunião de orientação em 2013.

atravessados por situações ambíguas, incorporaram essas ambiguidades. Transformando-se, transfiguraram significados codificados.

A improvisação por *taqsin* no Ensino Remoto Emergencial da UFRGS¹²

Antes de abordarmos o Ensino Remoto Emergencial faremos uma breve descrição da experiência das aulas online na Escola Harém de Dança do Ventre. Ressaltamos que na Escola houve sempre muita resistência das alunas para que realizassem atividades de improvisação. A maioria sentia-se mais à vontade ao acompanhar uma sequência coreografada. Assim, percebemos a importância de preparar as aulas para que compreendessem as especificidades da composição coreográfica da dança oriental, sobretudo do *taqsin*. Passamos então a promover o estudo dos ritmos árabes, explicitando como eles aparecem na música oriental - se em entradas ou saídas; se devem ser utilizados para deslocamento ou ondulações - e, principalmente, buscamos orientar os alunos para que dançassem livremente, sem que copiassem os movimentos da professora.

Com mudanças sanitárias trazidas pela Covid-19, que incluem a adoção de medidas de isolamento e distanciamento social, suspendemos as aulas presenciais e iniciamos as aulas de dança do ventre em modo online, num projeto denominado Harém Digital. As aulas online iniciaram no dia 20 de março de 2020. Oferecidas de modo síncrono, por meio da plataforma *Zoom Meetings*¹³, as aulas também são gravadas e podem ser acessadas posteriormente pelas alunas no Canal do *YouTube* da Escola Harém. Até o início do mês de dezembro, nosso Canal do *YouTube* continha 170 aulas de dança do ventre, que podem ser disponibilizadas sob demanda.

As aulas online seguem uma estrutura semelhante às das aulas presenciais, iniciando com atividades de preparação e aquecimento, estudo de técnicas específicas da dança do ventre, pequenas sequências coreografadas e improvisação a partir do repertório das alunas e das técnicas trabalhadas em aula, buscando enfatizar a relação com a música. Ao longo das aulas, percebemos mudanças significativas, que direcionaram as abordagens pedagógicas seguintes. Durante as aulas online, a atividade de improvisação deixou as alunas menos constrangidas. Em seus relatos, elas identificaram a possibilidade de escolher ver somente a professora na janela de visualização. Outro fator que contribuiu foi a possibilidade de que desligassem a câmera, o que as levou a sentirem que estavam dançando sozinhas. A partir

¹² Relato de experiências de ensino no curso de Pós-graduação em Artes Cênicas e no curso de licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

¹³ Ou Zoom Reuniões em português, é um aplicativo que permite realizar reuniões virtuais. É relativamente fácil de operar e possibilita uma boa visualização dos participantes. Disponível em versão gratuita e paga.

dessa experiência com as alunas da escola, adaptamos a proposta para oferecer uma atividade prática no curso de Pós-graduação em Artes Cênicas.

Em março de 2020, havíamos finalizado o plano de ensino da disciplina Poéticas do Corpo na Cena Contemporânea. Em nosso projeto, idealizamos inserir atividades de práticas corporais não dominantes, para refletirmos sobre as poéticas decoloniais e os modos de produção, ensino e disseminação no âmbito acadêmico e não acadêmico da dança no sul do Brasil. Nosso propósito com o projeto foi valorizar diferentes técnicas de dança, para compreendermos suas formas de composição e diferenças técnicas. As técnicas de dança abordadas na disciplina foram: flamenco, com Silvia Canarim; dança do ventre, com Andréa Soares (Muna Zaki); danças negras, com Rui Moreira; epistemologia *kaigang*, com Iracema Nascimento e Geórgia Macedo; dança e inclusão, com Silvia Wolff; samba, com Karen Tolentino, *Bharatanatyam*, com Krishna Sharana e balé com Sayonara Sosa¹⁴.

Tal projeto já se delineava como um desafio, uma vez que priorizava a prática de danças que não são comumente inseridas no âmbito da pesquisa acadêmica em artes cênicas. Porém, a necessidade de implantação do Ensino Remoto Emergencial, dias antes do início das atividades acadêmicas, apresentou-se como um desafio adicional

O ensino remoto no PPGAC/UFRGS iniciou em junho de 2020. Na disciplina Poéticas do Corpo na Cena Contemporânea nos organizamos do seguinte modo: a) utilização do *Moodle* Acadêmico como plataforma oficial da disciplina, que continha súmula e cronogramas da disciplina, bem como textos, links e tarefas; b) realização de atividades síncronas, mantendo o horário da disciplina, e atividades assíncronas, registradas por meio de tarefas depositadas no *Moodle* da disciplina. As aulas síncronas eram gravadas, armazenadas no Canal do YouTube da disciplina no modo não-listado¹⁵ e o link era disponibilizado no Moodle; c) aulas síncronas realizadas em plataformas institucionais ou comerciais; d) modos de comunicação dinâmicos por meio de plataformas não institucionais, como WhatsApp.

A primeira etapa da disciplina contou com exposições teóricas, partindo da exposição de nossas teses de doutorado, que abordaram a hibridação para a compreensão de processos de criação coreográfica e de formação de corpos dançantes. A seguir, apresentamos conceitos operacionais para a disciplina, tais como poética e ação poética¹⁶, a fim de

¹⁴ O balé foi incluído como um contraponto para que pudéssemos pensar sobre uma forma de dança hegemônica em relação com as danças não hegemônicas.

¹⁵ O modo não-listado limita o acesso somente a quem possui o link do vídeo.

¹⁶ Entendemos a poética como o conjunto de referências de que se servem os artistas, consciente ou inconscientemente, para realizar suas obras. Poética é, igualmente, o conjunto de procedimentos técnicos, formativos e criativos que orientam a concepção e a realização de obras coreográficas. A ação poética se dá no

compreendermos como conceber as diferenças de composição de cada técnica. Abordamos também os subcampos de produção em dança utilizados por Suzane Weber (SILVA, 2009; WEBER, 2011), a fim de auxiliar a identificação dos modos de inserção e disseminação dos produtos artísticos em questão na cena contemporânea. Por fim, abordamos o discurso decolonial, a partir da perspectiva do feminismo Latino-Americano e das danças negras (DE ALCÂNTARA, 2018; MOREIRA, 2020; OYEWÙMÍ, 2018).

A etapa posterior consistiu em atividades práticas a partir de uma exposição teórico-reflexiva. Decidimos oferecer primeiro a atividade da dança do ventre, para que pudéssemos preparar os demais artistas e convidados, a partir de nossa própria experiência com o ERE.

Ao planejar a atividade a ser oferecida na disciplina, pensamos primeiramente em uma experiência anterior, no curso de licenciatura em Dança da UFRGS. Na ocasião, ministrei uma aula de dança do ventre para iniciantes, pois imaginei que a maioria presente não estaria familiarizada com os movimentos básicos. Após a experiência, nós nos questionamos se, realmente, havíamos feito a melhor escolha. Isto porque nas atividades de técnicas, tais como dança contemporânea, práticas somáticas e mesmo balé clássico no âmbito acadêmico da dança, não havia a preocupação em preparar o aluno e a aluna para a prática, pois já se pressupunha um repertório técnico que habilitasse os (as) discentes a participar produtivamente da aula. Por que as técnicas não dominantes precisariam ter tal preocupação formativa então? Questionamos se, ao resumir as atividades pedagógicas das danças não dominantes ao ensino de seus passos básicos, não estaríamos reforçando a crença de que tais danças não possuem complexidade técnica ou capacidade de inovação (SAVIGLIANO, 2009). A partir desta incerteza, e tendo como objetivo valorizar o *taqsin* como uma poética específica da dança oriental que reforça seu caráter feminista, decidimos oferecer atividades que valorizassem o *Baladi* e *taqsin*, criando espaço para incentivar a improvisação mais do que a imitação de passos e movimentos.

Além dos alunos e alunas de teatro e de dança sem experiência prévia em dança do ventre, a disciplina também contou com inscitos que possuíam limitações de mobilidade. Desta forma, optei por iniciar a atividade sentada em uma cadeira, guiando a todos e todas à exploração de diferentes formas de isolamento possíveis no corpo. Partimos dos movimentos da cabeça, circulando-a para preparar o deslizar do eixo lateralmente, reproduzindo o movimento lateral da cabeça. A seguir, movimentamos lateralmente a coluna torácica,

jogo entre o que já existe e serve de inspiração para a criação e a recriação coreográfica e o que os artistas de dança desejam e perseguem em cada criação. E também no jogo entre o que está postulado em termos de tradição e a necessidade de invenção (DANTAS, 2012; 2020)

comprimindo um lado do abdômen para deslizar o lado oposto do tronco lateralmente. Para produzir o movimento de elevar e descer do esterno, comprimimos e relaxamos os músculos entre as escápulas e a parte inferior das costelas da coluna torácica, para descê-lo. Desta forma, os alunos perceberam que poderiam produzir diversos desenhos com o peito, como círculos verticais e horizontais, oitos e até mesmo as letras do alfabeto. Com a coluna torácica, também experimentamos os movimentos curtos com acentos para cima (como pequenos soluços) e para baixo (como pequenas tosses).

Em seguida, movemos os ombros para a frente e para trás, para cima e para baixo, em círculos e meias-luas. Percebemos que, ao acelerar os ombros em movimentos curtos de vai e vê, alternadamente, produzimos os tremidos, chamados de *shimmy* de ombro.

Finalmente, chegamos aos movimentos dos quadris, em que nos utilizamos do contato com a cadeira para percebermos os movimentos de inclinação lateral, ressaltando a transferência de peso do tronco da tuberosidade de um ísquio para outro, e de retroversão e anteroversão pélvica, acentuando a transferência para a frente, até tocar o púbis, e para trás, buscando tocar o cóccix no assento da cadeira. Ao unir estes quatro pontos, podemos desenhar um círculo, mantendo o eixo do tronco, movendo os quadris circularmente. Exploramos diferentes possibilidades de direções e de velocidades dos movimentos laterais, frontais e de rotação.

Com as pernas, exploramos os *shimmy*, ao estendermos uma perna e deixarmos o tornozelo flexionado, produzindo curtas flexões do joelho com tensão nos músculos do quadríceps. Já em pé, exploramos as torções de tronco em oito, ondulações da coluna e dos braços. Após este breve passeio pelos movimentos da dança, todos e todas foram convidados a imaginarem o percurso dos movimentos ondulatórios, oitos e redondos pelo corpo com um lápis em uma folha em branco, produzindo desenhos ininterruptamente, sem que o lápis abandonasse a folha. Ao som do ritmo *chifteteli*, um ritmo lento comumente utilizado para *taqsin*, eles e elas foram incentivados a moverem-se conforme a melodia do instrumento em solo; sustentando o movimento nas notas longas e interrompendo nos silêncios, sem deixar “o lápis sair da folha” ou o movimento interromper seu percurso no corpo. No *taqsin*, eu os orientei que esquecessem do outro e que dançassem só para si, “*taqsin* se dança para si mesmo”, pontuei.

Em seguida, a música de fundo do exercício era um *Baladi*, em que os alunos seguiram a exploração das ondulações até o momento de pergunta e resposta da música quando orientei que respondessem ao violino com o ombro e ao *derbak* com o quadril. O

violino suscitou movimentos curtos e indiretos, enquanto a percussão exigiu movimentos curtos e diretos. O ritmo *baladi*¹⁷ na música demarca a alegria crescente da dança. Neste momento eu os orientei para que mexessem os quadris produzindo batidas e tremidos, para que se divertissem com o movimento, sem julgamento, para que olhassem para os outros e compartilhassem sua dança. “Agora a dança é entrega”, expliquei.

A disciplina encerrou-se em outubro de 2020. Cada uma das aulas poderia ser objeto de um artigo, dada a riqueza conceitual e vivencial dos conteúdos e abordagens propostos. Como destaques, citamos a participação intensa das alunas e alunos nas atividades síncronas e a indissociabilidade entre a prática e a teoria, que nos permitiu mergulhar numa prática reflexiva¹⁸, na qual movimento e pensamento, conceito e gesto se amalgamam para criar conhecimento. No nosso caso, esse processo foi mediado pelas plataformas de reuniões à distância. Mesmo que separados espacialmente, nas nossas casas, e mesmo que sujeitos às instabilidades da internet, compartilhávamos de uma certa temporalidade que nos permitiu dançar pensando e pensar dançando.

Considerações finais

Estamos conscientes que o ensino remoto emergencial, conforme aplicado no projeto Ensino Remoto Emergencial da UFRGS, demarcou diferenças sociais e trouxe à tona a questão da exclusão digital. A fim de lidar com essas desigualdades, buscamos oferecer a possibilidade de realização de tarefas e atividades alternativas para quem não pudesse participar das atividades síncronas da disciplina. Para nossa satisfação, os (as) discentes participaram assiduamente das aulas, pois todas e todos tinham acesso à internet. Parece-nos que, no contexto da pós-graduação, o acesso à *world web wide* é uma importante ferramenta. Talvez a política de bolsas de estudos, que atualmente tem sofrido ataques constantes, resultando na diminuição do número de bolsas, favoreça o acesso às novas tecnologias de comunicação.

É preciso salientar que o Ensino Remoto Emergencial e as aulas de danças online como fenômenos decorrentes da pandemia do Covid-19 são fatos muito recentes, que devem ser analisados a partir de dados quantitativos e qualitativos, que fogem ao escopo desse artigo, que teve por objetivo analisar uma experiência específica. Como um dos limites da nossa abordagem, apontamos o uso de plataformas comerciais para realização das aulas síncronas, o

¹⁷ Em árabe a palavra árabe significa “da minha terra”, “da minha cultura”.

¹⁸ Utilizamos o conceito de prática reflexiva seguindo Weber (2011), que partindo da sociologia de Pierre Bourdieu, define prática reflexiva como experiência social e relação de poder inscritas no corpo, mediadas por uma reflexão incorporada da experiência.

que certamente favorece as grandes corporações internacionais. Embora a UFRGS disponibilize serviço institucional de Webconferência (Mconf UFRGS), esse ambiente não favorece a realização de aulas de dança, pois traz muitas limitações para a visualização dos participantes. Para a dança, enquanto arte do corpo e da presença, o modo online pareceu-nos, inicialmente, quase como uma impossibilidade. No entanto, o ensino no modo online da disciplina Poéticas do Corpo na Cena Contemporânea também trouxe algumas surpresas, como a de fazer com que o aluno e a aluna passassem a controlar o revelar-se ou não para os demais, fechando ou não sua câmera, assim como a controlar a quem olhar e como olhar. A possibilidade de aproximação da câmera permitiu um olhar em foco, muito mais próximo e, ao mesmo tempo, menos invasivo do que no modo presencial.

Em se tratando de ensino da improvisação da dança do ventre, o modo online apresentou-se como um facilitador para a produção de um espaço íntimo de experimentação. Em relação ao caráter feminista do *taqsin*, as orientações durante a dança e a não correção dos movimentos durante as explorações contribuíram para que as alunas e alunos experimentassem a liberdade idealizada por Badia Masabni, porém, cada vez mais contestada mundialmente.

Após termos sido alunas de dança contemporânea de Eva Schul e por termos participado de seu curso de Composição e Improvisação em Dança Contemporânea, descobrimos como poderíamos ensinar a improvisação. Percebemos que a improvisação oferece muitos caminhos, que talvez nos conduzam aos mesmos lugares: o encontro com o movimento genuíno e com o corpo próprio. Paradoxalmente, corpo e movimento são sempre instáveis e transitórios, instaurando assim verdades provisórias. No caso dessa experiência específica, o provisório se torna ainda mais presente, uma vez que prática da dança no ambiente digital ainda é muito recente para nós e nos coloca desafios relacionados à percepção do corpo em movimento, às qualidades e intensidades do gesto mediado pela tela, às possibilidades e impossibilidades de interação entre as pessoas.

Ao avaliarmos a experiência do ensino da dança do ventre enfatizando a improvisação em ambiente acadêmico em contexto de Ensino Remoto Emergencial, as incertezas se tornam ainda mais agudas. A reflexão sobre os aspectos coloniais e patriarcais impostos à dança do ventre pode até ser feita de modo semelhante ao ensino presencial, por meio de leituras, notas escritas e discussões. No entanto, a proposição de uma prática reflexiva, que incorpore essas questões sob a forma de movimento corporal no ambiente digital representou um grande desafio para nós. Por outro lado, se perdemos acuidade na percepção do movimento, as alunas

e alunos ganharam a possibilidade de escolherem o momento mais propício para se velarem ou desvelarem, pela ação de abrirem ou fecharem suas câmeras. O véu se torna aliado de uma dança que às vezes não se deseja tão exposta, mas que se deseja íntima, trazendo assim o encontro do véu com o vento, do vigor com a liberdade, e da passagem do vento que move no tecido preto digital.

REFERÊNCIAS

DANTAS, Mônica Fagundes. *Dança, o enigma do movimento*. 2ª edição. Curitiba: Appris, 2020.

_____. Fenômenos identitários e a produção coreográfica atual. In: Ana Carolina Mundim; Beatriz Cerbino; Cássia Navas. (Org.). *Mapas e percursos, estudos de cena*. 1ed. Belo Horizonte: Abrace, 2014, v. 1, p. 203-215.

_____. Desejos de memória: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul. *Cena*, n. 11, p. 3-27, 2012. Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/28264> >. Acesso em 20/03/2020.

DE ALCÂNTARA, Celina Nunes. Fala negra: pode um trabalho vocal tornar-se um ato político?. *Repertório*, v. 1, n. 30, 2018.

DESMOND, Jane C.; DE MATTOS NOGUEIRA, Tradução de Mariângela; AMOROSO, Revisão Técnica de Daniela Maria. Corporalizando a Diferença: questões entre dança e estudos culturais. *Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, v. 2, n. 2, p. 93-120, 2013.

EĞRIKAVUK, Isil; DE MÁRCIA DONADEL, Trad. Olhando para a Dança do Ventre como uma Possibilidade Feminista: Olhar, gênero e espaço público em Istambul. *Cena*, n. 33, p. 155-166, 2021.

ELIAS, Marie. Badia Masabni. Badi 'a Masabni. Expression par le mot, le corps. *Rives mediterraneennes*, n. 1, p. 71-84, 2016.

MUÑOZ, José Esteban. Introducción a la teoría de la desidentificación. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. (eds.) *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké; DE FREITAS NETO, Leonardo; PINHO, Osmundo. Visualizando o corpo: teorias ocidentais e sujeitos africanos. *Novos Olhares Sociais*, v. 1, n. 2, p. 294-317, 2018.

ROUSHDY, Noha. Baladi as performance: Gender and dance in modern Egypt. *Surfacing*, v. 3, n. 1, p. 71-99, 2010.

SAHIN, Christine M. *Core Connections: A Contemporary Cairo Raqs Sharqi Ethnography*. 2018. Tese de Doutorado. UC Riverside.

SANTOS, Rui Moreira. Vamos falar sobre dança(s) negra(s). In: XAVIER, Jussara; CESARA, Marta. (eds.). *Múltipla Dança*. No prelo

SAVIGLIANO, Marta Elena. Worlding dance and dancing out there in the world. In: *Worlding dance*. Palgrave Macmillan, London, 2009. p. 163-190.

SELLERS-YOUNG, Barbara; SHAY, Anthony. *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism, and Harem Fantasy*. 6. ed. Irã: Mazda Publishers, 2005.

SILVA, Suzane Weber. Corpo social, corpo dançante, incorporando a teoria e refletindo sobre a prática em dança contemporânea. V *Reunião de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, São Paulo, 2009.

SOARES, Andréa Moraes. *Raqs e Jaci/Dança de Jaci: hibridação por antropofagia entre a dança do ventre e a poética de Eva Schul*. 185 f. 2014. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

_____, Andréa Cristiane Moraes; DANTAS, Mônica Fagundes. Mundialização da dança: um processo Cultural em movimento. **Revista Rascunhos-Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 3, n. 2, 2016.

WEBER, Suzi. Mobilidade das práticas corporais e artísticas na dança contemporânea: três estudos de caso frente às práticas dominantes. Porto Alegre, *Revista Cena*, n. 9, 2011.

THOMS, Victoria. *Martha Graham: Gender & the haunting of a dance pioneer*. Intellect Books, 2013.