



A Expressividade na Linguagem Artística da Dança do Ventre

Ana Cristina de Lucena Figueiredo¹

Resumo

Diante da multiplicidade de linguagens em que se insere a mulher, procuramos analisar a linguagem da Dança do Ventre como conhecimento do corpo e sua forma de comunicação. A descoberta das relações entre corpo, dança e sociedade pode ser trabalhado pelos movimentos desta Dança fazendo com que o corpo feminino possa ser visto, analisado e trabalhado num reconhecimento significativo e representativo. É necessário trabalhá-lo através dos exercícios teórico-práticos de Dança do Ventre que resgata esta relação linguagem/dança conhecendo o corpo e sua forma de comunicação numa integração movimento/corpo/representação. Decorrente dessa realidade enxergamos a prática da Dança do Ventre como forma de reconhecimento do corpo e dos movimentos capaz de propiciar um maior conhecimento da arte da Dança do Ventre por meio do dançar. Nesse contexto, a linguagem da dança proporciona a integração, o desenvolvimento da motricidade, da criatividade e da expressão corporal e ainda pode ser vista como uma forma de apreciação estética presente em nosso meio sócio-cultural. Direcionamos nosso estudo para o conhecimento do corpo e sua relação com a linguagem expressiva do corpo em seus movimentos específicos segundo os pressupostos teóricos de Rudolf Laban e Eugênio Barba nos ensinamentos e representação desta dança. Pensamos a linguagem da Dança do Ventre sob concepção oriental que vê no ventre um lugar sagrado, de culto à fertilidade, e pensamos em seus movimentos corporais ondulatórios, expressivos de uma comunicação harmoniosa que interage com o espaço, tempo e corpo associados ao comportamento da dançarina em sua expressividade.

Palavras-chave: Linguagem; dança do ventre; expressividade; corpo; movimento.

Corpo do texto

O conhecimento do corpo e seus possíveis movimentos, delimitados por um espaço-tempo, favorece a identificação da expressividade na elaboração e realização de movimentos coreográficos. Esta inter-relação pode constituir um *continuum* de estruturação e reestruturação de expressividades nas coreografias. O aprendiz/intérprete desenvolve e disponibiliza um estilo mais cuidadoso nas formas de expressão enquanto dança. Seria um tratamento dado ao estudo da Dança do Ventre de um modelo de acomodação entre movimento/corpo/dança o que pode, outrossim, facilitar a interação entre os intérpretes em representação.

Assim partimos do pressuposto de que a inter-relação das idéias de Laban e Barba com a Dança do Ventre podem argumentar sobre o conhecimento corporal subjacente à Dança do Ventre fazendo com que o aprendiz/intérprete desenvolva sua *performance* com precisão, definição e expressão enquanto vivencia a dança em seus movimentos em conjunto com a coreografia.

Dessa forma, podemos pensar numa sistematização para os movimentos da Dança do Ventre a partir desta relação entre o corpo e a dança em seus movimentos que serão capazes de demonstrar uma competência de domínio entre a dança e os movimentos corporais delimitados pelo

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras



espaço e pelo tempo.

Desenvolver nos aprendizes/intérpretes a Dança do Ventre sob a perspectiva dos significados do corpo em seus movimentos, (re)constrói uma competência/desempenho reservando um conhecimento da dança e do corpo na aquisição deste aprendizado. Entendemos que assim nasce como resultado, no aprendiz/intérprete, habilidades corporais de comportamento expressivo e comunicativo e, conseqüentemente, produtivo: um processo ensino/aprendizado da Dança do Ventre significativo e significante.

Dentro desse contexto, Rudolf Von Laban desenvolve seus princípios nos quais o movimento e a ação se originam do interior do homem e essa característica interior do homem para realizar o movimento deve ser assimilada na aquisição da habilidade externa. Laban defende que há uma relação entre a motivação interior para o movimento e as funções do corpo e, para que o homem se movimente com espontaneidade e liberdade, é necessário orientá-lo por meio dos princípios gerais de impulso e função.

Para Laban 1978, os movimentos podem ser analisados de acordo com os propósitos para os quais foram gerados e, para tal, afirma que os movimentos originam-se com o objetivo de satisfazer necessidades humanas. Ele defende que, nas diferentes atividades do homem, notam-se movimentos iguais, mas que possuem significados diferentes porque há diferente atuação de impulsos internos da conduta do movimento. São aplicados dois objetivos ao movimento: um para a representação dos fenômenos exteriores da vida e, o outro, *para um espelhamento dos processos ocultos do seu interior* (AZEVEDO, 2004, p. 64).

Considerando que os movimentos surgem de impulsos internos, Laban acredita que o intérprete deve conhecer as condições de esforço. Para que isso aconteça, deve, também, fazer um estudo rítmico do movimento de outros seres vivos para poder perceber as qualidades de esforço e suas alterações. Conhecendo os esforços, o intérprete poderá alterá-los de forma consciente e mudar as qualidades de peso, espaço, tempo e fluência que se aliam a uma atitude interior. Segundo Laban, um dos princípios básicos de tal treinamento é aquele que visa pensar em termos de movimento, ou seja, pensar por movimentos é aperfeiçoar a orientação do homem em seu mundo interior onde os impulsos surgem. Para ele, os esforços ou ações básicas que compõem a dinâmica do movimento são: deslizar, flutuar, socar, empurrar, torcer, chicotear, pontuar e sacudir. O treino desses esforços auxilia o intérprete a perceber a origem interior e a forma exterior de seus movimentos (AZEVEDO, 2004, p. 66).

Por meio do estudo da direção e planos dos gestos, sua extensão e caminho no espaço, da energia muscular usada na resistência ao peso e a acentuação do movimento, emprego do tempo e



fluência contínua ou interrompida, Laban percebe que as ações corporais revelam aspectos da vida daqueles que as executam. E, no estudo do significado do movimento, ele se atém para as duas ações básicas que são as de recolher e espalhar, isto é, impulsos de posse ou de repulsa como impulsos básicos.

Em correspondência com esses princípios, Eugenio Barba (1995) conceitua e questiona as direções que os atores-bailarinos devem conduzir-se para construir as bases materiais de sua arte. Ele afirma que a antropologia teatral busca indicações e conhecimentos que podem ser úteis para o trabalho do ator-bailarino, estudando regras de comportamento. Para conceituar a antropologia teatral, parte do entendimento da antropologia como o estudo do comportamento humano no nível sociocultural e fisiológico. Enquanto que a antropologia teatral é *o estudo do comportamento sociocultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação* (BARBA & SAVARESE, 1995, p. 8).

Em relação ao comportamento na vida cotidiana e o comportamento da dança, Barba comenta que, nas diferentes formas de representação, o uso particular do corpo é que conduz para um estudo dos princípios comuns. Ele aborda a divergência que há entre a forma como usamos o corpo na vida cotidiana e na representação cênica. Afirma, ainda, que o ator-bailarino se utiliza de técnicas extracotidianas para empregar o máximo de energia e obter um resultado mínimo, transformando o corpo.

O autor evidencia a pré-expressividade do ator e, para isso, discute a *energia* como precisa no uso do corpo para encontrar um novo ponto de equilíbrio. A partir daí, ele explica que as técnicas extracotidianas *são características da vida do ator-bailarino mesmo antes que qualquer coisa seja expressa ou representada* (BARBA & SAVARESE, 1995, p. 10). Barba aponta que a vida do ator-bailarino é fundamentada numa alteração de equilíbrio e que os micromovimentos manifestados nas experiências de equilíbrio são as partes centrais de um todo podendo tornar-se extensivos para ampliar a força da presença do ator-bailarino, tornando-se a base das técnicas extracotidianas. Dentro desse contexto, ele defende que a *dança de equilíbrio* é mostrada nos princípios fundamentais de todas as formas de representação pelo fato de provocar um prolongamento de tensões sobre as quais o corpo se sustenta, tornando o equilíbrio frágil e instável, reduzindo, assim, a base do corpo.

A *energia* é posta em evidência e trazida como consequência da tensão entre forças opostas. As técnicas cotidianas, que agem cada uma a seu tempo, mantêm uma tensão com as técnicas extracotidianas, que agem simultaneamente, e o corpo do ator-bailarino revela sua vida ao espectador por meio de uma tensão entre forças opostas o princípio da oposição. Para Barba, os



atores-dançarinos usam o *desconforto* para orientar a dança de oposições e afirma que este se torna *um meio de controle, uma espécie de radar interno que permite que os atores-bailarinos se observem enquanto em ação* (BARBA & SAVARESE, 1995, p. 13). Eles devem utilizar uma observação por meio de percepções físicas que ratifiquem que as tensões extracotidianas estão sendo trabalhadas em seus corpos.

Barba trata, ainda, da simplificação, ou seja, da omissão de certos elementos para destacar outros essenciais. No que diz respeito aos princípios da simplificação, o autor analisa que a dança de oposições revela um princípio da eliminação, isto é, os movimentos são os resultados de uma simplificação pelo fato de haver um número definido de forças. E, para tal, o ator-bailarino usa o processo de absorção de energia porque a força do seu movimento é o resultado da síntese de uma ação, que usa grande quantidade de energia, e reproduz apenas os elementos necessários a essa ação, eliminando os desnecessários. Barba enfoca, também, que *a beleza da omissão, de fato, é a beleza da ação indireta, da vida que é revelada com um máximo de intensidade num mínimo de atividade. Mais uma vez é um jogo de oposições que vai além do nível pré-expressivo da arte do ator-bailarino* (BARBA & SAVARESE, 1995, p. 15).

Um dos pontos principais é a característica da recomposição do corpo, no qual ele é recomposto de acordo com as regras diferentes das cotidianas. Neste trabalho de recomposição, o corpo passa a não se assemelhar mais a si mesmo. Isto significa dizer que, o ator-bailarino, retirado do contexto natural, é afastado das técnicas cotidianas para se tornar cenicamente vivo e romper com as respostas automáticas habituais, criando outras.

O autor ressalta que um corpo decidido é um corpo disponível para criar e, assim, romper com as práticas cotidianas, isto é, quebrar a regra e reconstruir outras. Discute que os princípios pré-expressivos do ator-bailarino são relacionados com a fisiologia e mecânica do corpo baseados em ficções que se empenham com as forças físicas que movimentam o corpo o corpo fictício uma técnica que influencia o estado físico. Dessa forma, o ator-bailarino deve criar estímulos externos, reagindo com ações físicas para encontrar as técnicas corporais extracotidianas.

O autor, após analisar a dança de oposições que ocasiona nos movimentos e as forças que agem no equilíbrio, assegura que o auge da arte do ator é alcançado quando este representa personagens opostos ao seu gênero, independente do modelo de comportamento. Dentro dessa perspectiva, a representação dos temperamentos diferenciados dos sexos revela uma presença física por meio de uma interrupção de papéis numa oposição de comportamento cotidiano e extracotidiano.

Partindo desta visão de recomposição do corpo cujos movimentos retira-se do contexto



“natural”, das técnicas cotidianas, as dançarinas/intérpretes rompem com respostas automáticas habituais e passam a lidar com o corpo numa compreensão de “corpo disponível” para criar e se tornar cenicamente vivo. Constróem novas regras de movimentos a partir dos princípios pré-expressivos – a fisiologia e mecânica do corpo e relacionam com o corpo fictício, influenciando o estado físico (as forças físicas do corpo). Assim, o ator-bailarino da Dança do Ventre procura criar estímulos externos que fazem o corpo reagir com ações físicas e encontram, a partir dessa simbiose, as técnicas corporais extracotidianas que estão na modalidade dos movimentos da Dança.

Ao considerar que a Dança do Ventre exerce papel importante e significativo no estudo do corpo/espço/tempo partimos da análise do conhecimento do corpo e seus possíveis movimentos delimitados por um contexto onde se faz presente a Dança do Ventre. A partir disso, enfatizamos os vários movimentos na forma de expressão enquanto dança. Um estudo da Dança do Ventre sob um modelo de acomodação entre movimento/corpo/dança que foi facilitado pela interação entre as intérpretes em representação através do corpo em seus movimentos específicos em curso específico de extensão enquanto prática de trabalho final de conclusão do curso de Artes Cênicas (UFPB/2007).

Seguimos os caminhos teórico-práticos do estudo da Dança do Ventre, realizamos o curso de forma progressiva, partindo das informações mais elementares às mais complexas dentro da proposta elaborada. O curso tornou-se fascinante a cada realização estudada e experienciada. Despertou interesse cada vez mais empolgante pelas participantes que, na medida que estudavam o teórico passavam a colocar em prática os conhecimentos adquiridos, o que fez o curso caminhar com sucesso e aproveitamento positivo. O curso foi capaz de despertar identidade com o tema proposto de forma prazerosa e fazer com que as dançarinas encontrassem seus estímulos externos relacionando-os com as ações físicas, o que fez a realização das técnicas corporais cênicas, coreografadas pelos movimentos expressivos da linguagem da Dança do Ventre. Foi não só de uma aprendizagem teórica bem como produções específicas num crescente que obedeceu aos procedimentos e encaminhamentos das aulas. Em consequência disso, obtivemos uma produção/apresentação do aprendido: uma representação coreografada rica e múltipla capaz de mostrar o perfil do que foi realizado.

Entendemos, portanto, que a descoberta das relações entre corpo, dança e sociedade pode ser trabalhado pelos movimentos desta Dança fazendo com que o corpo feminino possa ser visto, analisado e trabalhado num reconhecimento significativo e representativo. É necessário trabalhá-lo através dos exercícios teórico-práticos de Dança do Ventre que resgata esta relação linguagem/dança conhecendo o corpo e sua forma de comunicação numa integração



movimento/corpo/representação. Decorrente dessa realidade enxergamos a prática da Dança do Ventre como forma de reconhecimento do corpo e dos movimentos capaz de propiciar um maior conhecimento da arte da Dança do Ventre por meio do dançar. Nesse contexto, a linguagem da dança proporciona a integração, o desenvolvimento da motricidade, da criatividade e da expressão corporal e ainda pode ser vista como uma forma de apreciação estética presente em nosso meio sócio-cultural.

Referências

- AZEVEDO, S. M. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BARBA, E. & SAVARESE, N. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Unicamp, 1995.
- FIGUEIREDO, A. C. de L. *(Re)significando o feminino: o (in)dizível da linguagem artística da dança do ventre*. João Pessoa: Ideia, 2008.
- LABAN, R. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.