



SINDICATO DOS PROFISSIONAIS DE DANÇA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Av. Presidente Vargas, 583 B Salas 2206 e 2207 - Centro | Tel/Fax: 2531-7541 | 2224-5913

CEP: 20071-003 - Rio de Janeiro - RJ | www.spdrj.com.br | sindicato@spdrj.com.br

CNPJ: 27.287.614/0001-52

APOSTILA

DANÇAS ÉTNICAS

DANÇA DO VENTRE E CLÁSSICO ORIENTAL

Zeinab

Introdução

Você nunca verá um grupo coreografando um improviso Baladi. Simplesmente não se faz, embora no “SHARQI” haja diversas coreografias de grupos e na verdade, quando o “RAQS SHARQI” começou, usava-se muito a presença de bailarinas de fundo (veja a série de vídeos “Stars orEgypt”™). Então, o que é Baladi?

Venha comigo para um passeio pelas ruazinhas do Cairo. Não exatamente pela rua Mohammed Ali, o local onde viviam e vivem diversos músicos, dançarinas e outros artistas desde o final do século passado, isto é muito óbvio; vamos para HaretZeinhom, no distrito El SayedaZeinab do Cairo. Mas... Quem vive ali? Pessoas que se mudaram para a cidade algumas centenas de anos atrás, ou ainda antes disso. Estas pessoas vieram de outras cidades do Egito como El Mahalla, El Kobra, Alexandria, Luxor, Aswan, Asyout, Quena, Banha, Damanhour, Domiat, Sohag... ou qualquer outra. OK... Por quê? Para conseguir melhores empregos ou comercializar seus produtos.

Agora, estas pessoas são muito especiais, elas não são como o povo da cidade, entretanto, algumas são muito bem educadas e continuam educando suas crianças. Muitos deles são agora doutores, arquitetos, advogados, militares, diretores de grandes companhias ou ainda estão trabalhando no Governo. E mesmo se tornando parte da cidade grande, eles ainda sentem muito orgulho de suas raízes e portanto ainda são muito ligados a elas, e é isso o que eles sempre irão chamar de “CASA”, a cidade ou vilarejo de onde vieram. Eles dizem que um dia ainda irão retornar a “EL BALADI”, ou seja, meu lugar, minha terra natal.

Em árabe, “BALADI” significa meu país, minha terra natal. Mas para o “sofisticado” povo da cidade (uma das definições do dicionário para Sofisticado é irreal, falso) significa algo que cresce do chão, ou seu país, ou caipiras ou mesmo roupas de gosto duvidoso. Eles dizem “Ohhlala, isto é Baladi”. OK. Vamos agora observar a vida deste povo Baladi, e vamos prestar atenção em uma jovem moça imaginária e estudar seu dia a dia, o que se espera dela, o que ela espera da vida, suas ligações com o mundo. Vamos chamá-la.....Zeinab.

A família de Zeinab não é rica, eles moram em uma área pobre, em HaretZeinhom. Seu pai trabalha em uma fábrica e ganha muito pouco, apenas o suficiente para sustentar a família, composta por sua mãe, outras irmãs mais novas e dois irmãos, que têm 25 e 23 anos. Ela é a terceira criança e tem 18 anos, completamente crescida e madura e poderia quebrar seu coração com um sorriso ou um olhar de seus belos olhos. Com seu longo cabelo negro e uma face semelhante à da lua cheia sorrindo para você de alto a baixo, você verá que o respeito das tradições familiares não apenas foram plantados nela mas também floresceram juntamente com seus irmãos protetores, que são muito temerosos, COMO TODOS AQUELES QUE ESTÃO LENDO ESTE TEXTO, cada um com seu próprio grau de reputação, honra e respeito. Isto é TUDO o que o povo BALADI tem, e é TUDO com o que eles se preocupam: SE RESPEITAR E SER RESPEITADO POR TODOS OS OUTROS.

Part 1

Agora você poderia lançar-me um olhar de censura e dizer que os irmãos, ou os homens controlam a garota, etc... etc... mas antes que você faça isso, por favor pergunte-me esta questão vital:

P) Quem ou o que são as mulheres para um homem egípcio/árabe?

R) Uma mulher para um homem egípcio pode ser: Mãe, irmã, filha, tia, avó, prima, noiva, esposa ou empregada doméstica. Bem, um egípcio não poderá NUNCA dizer não para nenhuma destas damas. Elas controlam completamente sua vida. Aquilo que ele come, aquilo que ele veste, o local onde ele irá dormir, que emprego “ELAS” terão orgulho que ele assuma, e ELAS ESCOLHEM PARA ELE A MULHER COM QUEM ELE IRÁ SE CASAR.

Conheço diversos desastres causados por algum pobre homem que se casou com uma garota que não era a escolhida pelas mulheres da família. Virou um inferno na terra. Acredite em mim, meu irmão fez isso 30 anos atrás, e vive apenas para consertar seu erro. Porém, as senhoras têm suas próprias leis morais de conduta e o que elas consideram ser uma boa mulher ou uma não tão boa. Ela deve ter qualidades e hábitos que as demais aprovem. Veja bem, ela será a porta e um agente especial para o marido, para convencê-lo, à sua maneira, a fazer o que as outras mulheres querem que ele faça.

Eu não estou aqui para julgar nada nem ninguém, eu estou apenas fascinado pela maneira como este jogo de xadrez é jogado. É um jogo da vida, e as mulheres egípcias o jogam apaixonadamente, até o fim.

Lembro-me de quando eu era um jovem no Cairo, eu tinha um grande amigo que também era baterista chamado Tareq, nós dois éramos muito “SOFISTICADOS” (ooops), provenientes de famílias de classe alta. Minha família era Pashas e estava na indústria do cinema e também havia mercadores muito ricos de ouro e diamantes do Khan elKhalili. Um dia, Tareq e eu estávamos em El Hossein, e andávamos atrás de uma moça.

Esta moça Baladi devia ter cerca de 28 anos de idade, e nós tínhamos cerca de 16 ou 17. Ela vestia uma longa Galabeya que estava bem folgada, mas onde o Melaya estava amarrado, podíamos ver a maravilhosa forma de “Coca Cola” (Tamanho padrão) (brincadeira) de seu corpo. Havia uma certa parte de sua traseira que se movia independentemente, como dois gatinhos brincando em um saco, Então, ritmicamente, Tareq e eu começamos a cantar um Maqsoum para seu andar: Dom TakTrrrak Dom Retitak e após algumas barras de compasso nós não agüentamos mais e começamos a rir. Mas eu nunca esqueci aquele dia. Ela andava como se não houvesse nenhuma outra mulher para se olhar neste abençoado planeta além dela. Até onde ela sabia, ela ERA. Orgulhosa, forte, agradável e muito respeitável, e cheia de força feminina. Imagine que esta era Zeinab. Agora, a irmã mais nova de Zeinab, Souaad, está se casando, e este é provavelmente o dia mais feliz da vida de Zeinab, mais feliz ainda que a noite de seu próprio casamento. Para ela, agora o dever de sua família foi cumprido, e seu pai e sua mãe podem começar a ter um pouco de vida para si mesmos também. Não pense que ela não irá dançar nesta noite, pode apostar que sim. E em PÚBLICO também. Como ela irá fazer isso sem quebrar as tradições de nunca expor uma grande porção de sua feminilidade em

público de modo a não envergonhar seu esposo, que deve ser respeitado e deve dar a idéia de um “LEÃO” da família, se não de toda a vizinhança, de modo que ele possa ficar quieto e continuar a fazer o que está fazendo, ir trabalhar todos os dias e trazer o dinheiro para a casa, para dar a ela? Ela terá que dançar bem devagar, conquistando seu espaço pouco a pouco.... Um pequeno taqsim ou um Oud, ou como se faz recentemente, um acordeom ou um saxofone ou mesmo um teclado, é uma boa maneira de começar. Ela terá que dançar em um único ponto, com pequenos e contidos movimentos, muito contida mas cheia de sentimento pela música, e expressando a música.

Se a música faz uma nota longa, ela ondula com esta nota como os brotos de bambu ao longo das margens do Nilo, ondulando com a força da brisa. Mas se a música tem pequenos sons acelerados, ou mesmo tremidos, ela faz o shimmie acompanhando. O bambu também é chamado de Oud, de onde vem o nome da introdução do Taqsim assim como também é usado para o instrumento Oud. É por isso que também é chamado de AWWADY. Esta parte é como um Mawwal (canto livre, nostálgico e não-rítmico) de um instrumento.

Part 2

Mas veja bem, a platéia que ver toda a dança de Zeinab. Então, quando o gelo começa a ser quebrado, o ritmo é introduzido pouco a pouco novamente. Como isto é feito? O Taqsim dissolve-se e volta à sua escala de abertura (a escala musical volta ao início) então os instrumentistas fazem um jogo de pergunta e resposta com os percussionistas. Tanto as perguntas quanto as respostas cabem em uma barra do ritmo na mesma velocidade como se e quando elas continuassem, os músicos tocassem juntos, mas em um estilo de pergunta e resposta. A melodia toca em 2 e 3 – então a percussão toca em 4 e 1, POR QUATRO TEMPOS ou por oito tempos, brincando alegremente e incitando Zeinab a dançar com mais e mais ritmo, até que eles sentem que tudo está bem no que se refere especialmente ao Querido (Hubby)... o LEÃO de todos os LEÕES, e então eles iniciam um ritmo Maqsoum contínuo. Esta parte de perguntas e respostas é chamada Me-Attaa. Significa quebrar pequenos pedacinhos da música e do ritmo.

Uma vez que o ritmo esteja estabelecido, e agora Zeinab está dançando, mais ainda de forma conservadora mas com um pouco mais da sensualidade que lhe é reservada e um toque feminino pessoal. Mas, como então os músicos percebem que tudo está bem, após um pouco mais de tempo eles iniciam um tipo diferente de perguntas e respostas – Me-Attaa. É um pouco mais veloz e indica uma possibilidade da chegada de um ritmo ainda mais rápido.

Então eles entram em um Maqsoum acelerado. Neste momento, Zeinab está livre de todas as inibições e, que diabos, é o casamento de sua própria irmã, e ela sabe que está provocando seu marido que fica totalmente frustrado, silencioso e atado loucamente como se nada estivesse acontecendo... Mas ela também conhece a doçura da corda com a qual está atando-o a seus pequenos e delicados dedos... então chega a hora do ÚNICO PASSO DE DANÇA QUE É VERDADEIRO E TRADICIONAL, CONHECIDO POR TODAS AS MULHERES EGÍPCIAS, O BALANÇO DOS QUADRIS (por favor observe o artigo de Hossam na Habibi Magazine, está bem explicado

ali). E o casamento se incendia em um fogo bem-aventurado. Nesta parte, os músicos tocam uma canção saudosa do folclore egípcio, o som dos Mizmar... Isto soa como acentos em 2 e 4:

4/4	1	2	3	4		1	2	3	4
	Tiit			Toot		Teet		Teit	

E assim por diante. Esta parte da música é chamada TET.

Isto pode prosseguir por algum tempo, mas enfim teremos que voltar para o mundo das PESSOAS BALADI, não é? Isso quer dizer voltar para as raízes, o lado caipira, as fazendas e vida no campo, o estilo Fallahy de viver, então voltamos a um outro Me-Atta, mas estas perguntas e respostas diminuem gradualmente de modo que você pode PUXAR o ritmo FALLAHY para um rápido Maqsoum (Puxar, em egípcio, é Magrour) o que é, em essência, o ritmo Fallahy.

Neste ponto, elas normalmente fazem a Andada Egípcia (para os ocidentais, Andada com Shimmy). O TET também pode ser tocado com o Fallahy.

E então chega, agora você já viu tudo, e vamos encarar, o querido está sorrindo tanto e fingindo que ele não está com nenhum ciúme. Como os músicos são os culpados por as coisas terem chegado neste ponto enlouquecido de dança e música (na mente de Zeinab e nas justificativas para seu marido), eles devem acalmar as coisas gradualmente ou as pessoas ficarão muito enlouquecidas se eles pararem de repente, então eles diminuem mais e mais e mais a música até voltar para o TaqsimAwwady original, e um final gentil. É assim que e porque uma mulher BALADI dança o Baladi.

Isto tem sido incorporado e repetido em palcos em quase todas as casas noturnas por causa da necessidade de haver variedade nos programas destas casas. Você pode se perguntar o que, então, é dançado nos CABARÉS. Basicamente, é o RAQS SHARQI. Nas casas noturnas eles fazem um pouco de introdução SOFISTICADA na música, e se dança usando uma roupa de duas peças, como uma mulher Baladi jamais seria vista usando, pois é uma coisa SHARQI. [[[Muitas pessoas confundem chamando aquilo de roupa estilo clássico, mas não é. Esta é uma idéia relativamente nova que chegou por meio das casas noturnas, e é governada pelas leis do quanto mais pode ser exposto e mostrado pelas assim chamadas “dançarinas de RaqsSharqi”, que se tivessem chance naquela época, teriam mostrado ainda muito mais do que você pode imaginar]]]] então elas saem do palco para trocar esta roupa pela peça única chamada THOUB (vestido, o que as moças Baladi usam) para fazer um número Baladi ou de algum outro folclore, e então outro Baladi ou Saaidi, e então Baladi, tudo leva ao Baladi. Então o solo de percussão e a saída.

Verifique qualquer gravação de música Baladi, de qualquer músico ou em qualquer CD ou vídeo e veja como isto realmente se aplica, mas agora você sabe a razão do porquê eles inventarem isso e como ficou assim. Se você me perguntar quem é a melhor dançarina de Baladi em todo o Egito hoje, a resposta é simplesmente LUCY. Antes era a Senhora

NagwaFouad, e a frase, El BaladiYoukal, é uma coisa que os vendedores ambulantes gritam para vender suas próprias produções, e significa que Baladi é ótimo... e assim também é ZEINAB. Palmas para Zeinab.

VOCÊ É UM INSTRUMENTO MUSICAL

Por HossamRamzy

Um artigo de dança de HossamRamzy © 2007 CopyrightHossamRamzy.

Escrito em 17 de Janeiro de 2007.

Nota importante: Antes de ler este artigo, sugiro seriamente que leia os meus dois artigos anteriores: **'Estive Lá, Fiz isso, Li o Livro, Vi o Filme e Comprei a T-shirt' ('BeenThere, DoneThat,...')** e **'Percussão Para Bailarinas' ('Drumming 4 Dancers')**, disponíveis na secção de **Artigos** do meu site: www.hossamramzy.com

Durante muitos anos as bailarinas de estilo Egípcio/Médio Oriente foram admiradas pelo público. Eram vistas por muitos como Deusas e foram seguidas por alunos em todo o mundo. Muitas foram altamente respeitadas como artistas e apenas a história nos pode mostrar o impacto que certas bailarinas tiveram no mundo da dança, representação, música e canção. Bailarinas como **NaimaAkef, TaheyaKarioka, SamyaGamal, SoheirZaki, HagerHamdy, ZeinatOloui, HoudaShamsEddin, NaguaFouad, SuzieKhairy, NahidSabry, AzzaSherif, Mona El Said, Lucy** e a lista poderia continuar interminavelmente.

Muitas outras bailarinas não atingiram este nível de reconhecimento, nacional ou internacionalmente, no entanto, foram artistas admiráveis, apresentadoras encantadoras da sua forma de arte e verdadeiras profissionais naquilo que faziam.

Durante muitos anos estudei os vários ângulos através dos quais estas bailarinas abordaram as suas apresentações e busquei no fundo da minha investigação a forma especial de cada uma apresentar os seus shows, o clip num filme, ou mesmo em certas ocasiões em que tive a sorte de estar presente, quando dançavam em festas particulares.

Descobri que havia um denominador comum a todas elas. Este elemento da sua dança surgiu-me através da apreciação das suas actuações. Tive o mesmo sentimento quando as conheci pessoalmente. Todas elas. Apesar de serem todas diferentes no que diz respeito à aparência, qualidade na dança e nível de interpretação musical. Todas elas me fizeram sentir o mesmo.

Dei por mim a pensar que cada uma destas bailarinas era um **INSTRUMENTO MUSICAL**.

Um **INSTRUMENTO MUSICAL** vivo, que respirava, mexia-se, pensava, sentia, experiente, talentoso, artisticamente criativo, sensível e emotivo.

Percebi que a bailarina é o **INSTRUMENTO MUSICAL FINAL DA ORQUESTRA**. Ela é um instrumento que traduz o som musical num movimento tridimensional. Isto foi abordado nos meus artigos anteriores.

A bailarina é um instrumento musical que tem a capacidade sobrenatural de ouvir o som produzido pelo músico solista, ao mesmo tempo que está a ser criado na mente deste último, antes mesmo de começar realmente a ouvi-lo. Antes do som ser transmitido através dos comandos cerebrais do músico para as mãos do mesmo, com as quais toca o seu instrumento.

Este tipo de bailarina ouve o som antes do músico mexer as suas mãos para fazer o movimento necessário à criação de som com o seu instrumento, seja ele violino, acordeão, qanun, nay, alaúde, kawala, teclado, saxofone ou outro.

Não só ouve este som, como começa a mover o seu corpo no movimento apropriado de acordo com

E = E em tamanho e direcção. 2000 © Copyright HossamRamzy.

Alguns podem dizer, bem... esta bailarina famosa, com este nível de profissionalismo e experiência, sabe perfeitamente o que os seus músicos vão tocar em qualquer parte da música.

Bem, deixem-me dizer-lhes.... Este tipo de profissionais ou bailarinas experientes e famosas contratam apenas músicos virtuosos. A este nível de relação musical estamos a lidar com um artista que é especialista a tocar a sua parte da música de forma perfeita, como deve ser sempre. *Mas este tipo de artista NUNCA repete a mesma frase duas vezes. NUNCA.*

E é aqui que a verdadeira magia acontece. Vi isso em muitas das performances em que tive o privilégio de participar com algumas das melhores bailarinas do Egipto, no Cairo e em Inglaterra. Mesmo que a melodia seja de uma música conhecida e o solista é o violino, você estará a ouvi-la como se fosse a primeira vez.

O que é espantoso, para mim, é quando alguém como Mona El Said traduz exactamente algo que é tocado de forma tão inovadora como se soubesse exactamente o que o músico iria tocar.

Este é o momento especial, quando todos sentimos o clique no coração e a experiência nos levou numa viagem da qual não queríamos regressar jamais.

Tem sido desconcertante e tenho sido surpreendido por muitas bailarinas e músicos solistas quando estes momentos acontecem. Penso para mim mesmo “ Como é que conseguem? Como é que isto acontece? Qual o segredo por trás disto? Será que existe algum segredo?”

Passsei muitas noites a discutir isto com vários dos meus mestres. Olhava para aquilo e pensava: “Como é que acontece?”

Como é que acontece quando estou a tocar um Solo de Percussão para uma bailarina? E acreditem que detesto ter um trecho pré-estabelecido para solos de percussão. Como é que a bailarina sabe imediatamente qual é o meu próximo rufar? Ou qual é a minha próxima quebra na tabla?

Apesar de nunca ter feito aquela quebra ou rufo antes. Nunca.

Como nos sincronizamos a este ponto? Existirá uma forma das bailarinas melhorarem a sua habilidade para traduzirem a música a este ponto e com esta velocidade?

Então desenvolvi e conclui uma fórmula e um conceito de dança:

E = E em tamanho e direcção.

Como poderão ler em ambos os meus artigos '**Estive Lá, Fiz isso, Li o Livro, Vi o Filme e Comprei a T-shirt**' ('**BeenThere, DoneThat,...**') e '**Percussão Para Bailarinas**' ('**Drumming 4 Dancers**').

Quando estas bailarinas dançaram, elas retrataram a música na perfeição em estilo E = E mesmo antes de eu ter pensado nisso. Bem, na verdade só pensei nisto depois de as ver dançar dessa forma.

Depois comecei a pensar se existiria uma forma de desenvolver esta habilidade de traduzir a música com todas as suas complexidades e camadas de ritmo, melodia, frases musicais e harmonia.

Claro que estas quatro camadas são as quatro camadas básicas que podem ser divididas em outras tantas camadas nas quais se cria todo o som que ouvimos. Digo isto sem querer complicar ainda mais a vossa vida do que já fiz. Prometo.

Tomemos como exemplo a camada do **Ritmo**.

Numa orquestra para Dança Egípcia temos tantos instrumentos de percussão a tocar no ritmo.

– As Dohollas e os Duffs mantêm a base fundamental do ritmo.

– Depois temos os músicos de Mazhar em certas partes para criar um grande som quando necessário.

– Temos também a Toura (saggats grandes) a manter o tempo e a fazer pequenas paragens aqui e ali, abrindo o som com orquestração e mantendo-o de forma mais fechada com os solistas, isto se tocarem ao mesmo tempo que o solista, o que não costuma acontecer.

– Depois temos o Riq (pandeiro) a tocar o ritmo e a decorar as frases. Têm de perceber que, na música clássica, o Riq é considerado o **líder** da secção de percussão na orquestra. Mas não na secção de percussão da orquestra para dança, aí a 1ª tabla é o líder da secção de ritmo.

– Depois temos a 2ª tabla a tocar o ritmo direto e limpo. Sem floreados ou decorações.

– Finalmente, temos a 1ª Tabla no topo de tudo isto, decorando, preparando, avançando, traduzindo, puxando e retraindo a energia sempre que necessário; e fazendo floreados para parecer mais bonito e fazendo 4 tempos quando pretende que tudo decorra bem. Ele está também a traduzir quer a música, quer o movimento da bailarina. Ao mesmo tempo em que está a dirigir a orquestra na velocidade e de forma constante, ele está a marcar os passos da

bailarina no chão, traduzindo alguns dos seus movimentos de braços, retratando a acção das suas ancas enquanto se assegura que tudo parece polido, como se tudo se destinasse a parecer assim.

Isto é apenas um momento na secção de percussão numa frase musical, durante uma coreografia.

E isto apenas na primeira camada do ritmo... Pode imaginar o que acontece quando ouve o som da orquestra inteira?

Nesta altura posso pedir-vos, por favor, que estudem um pouco? Por favor, ouçam 'YaWaheshny Rod Alaya'. É a música número 5 do meu álbum 'Samya, The Best of Farid Al Atrash' ('Samya, O Melhor de Farid Al Atrash') EUCD 1232. Tendo esta música como exemplo, poderá ouvir e reconhecer os vários níveis dentro das quatro camadas da música e ainda aquelas camadas separadas na secção de percussão, tal como expliquei acima.

Então tinha muitas outras questões, tais como:

- Como é que uma bailarina mantinha todos estes sons na sua mente, corpo e alma?
- Como é que poderia estar antecipadamente preparada para o que um dos músicos pudesse tocar, a fim de criar uma nova versão do mesmo solo?
- Como é que ela pode traduzi-lo de forma tão espontânea e rápida?

A resposta veio desta forma: **“NÃO SEI”**.

Pode imaginar o que isto me fez. Deixou-me louco durante noites e fez-me pensar e pensar, e pensar.

Voltando atrás muitos anos, durante a minha vida a trabalhar em clubes nocturnos, tocando para várias bailarinas e cantoras, todos ficaram surpreendidos certa vez em que traduzi um movimento de uma bailarina, que nunca a tinha visto fazer antes em qualquer coreografia.

Isso espantou-nos e surpreendeu-nos a ambos. Tive até direito a alguns olhares de reconhecimento e agradecimento depois do espetáculo, por ter estado tão alerta nessa noite. Senti-me mesmo **O TAL**. A minha cabeça quase explodiu com tanto orgulho e alegria que este novo “pequeno truque” me proporcionou na altura.

No entanto, tudo isto acontecia ao mesmo tempo que mantinha a minha outra ambição intensa de saber “Como posso fazer com que este conhecimento a 100% perdure SEMPRE?” E claro a resposta foi rápida e avassaladora: **“NÃO SEI”**.

Então decidi descobri-lo... Achei que a melhor forma de o fazer era manter-me a praticá-lo durante semanas na percussão, praticando e praticando. Imaginando que estava a tocar para uma bailarina e que esta fazia todo o tipo de movimentos conhecidos e desconhecidos, que eu

teria de traduzir numa situação de solo. Fi-lo durante meses e até anos. Até ser impossível imaginar um passo que a bailarina desse e que eu não conseguisse traduzir na Tabla.

Enquanto fazia isto nos dias em que tocava nos clubes noturnos, comecei a receber muitos elogios, não só das bailarinas para as quais tocava, mas também dos meus companheiros na música, que começaram a recomendar-me a outros grandes artistas e bandas maiores.

Depois entre 1988 e 1989 questioneei-me se:

1. Uma bailarina também pratica de forma a prever que sons pode, primeiro que tudo, esperar de qualquer instrumento solista?
2. E que variedade de notas pode esse instrumento trazer-lhe para traduzir?

Então percebi que SIM, pode. Se tiver oportunidade de ouvir cada instrumento separadamente, por um solista virtuoso, por tempo suficiente.

Isto foi o que me levou a compor e gravar o álbum '**SourceofFire**' EUCD 1305.

Desde o dia em que o gravei tenho pensado nos vários modos através dos quais a bailarina pode desenvolver esta capacidade de reconhecer e traduzir mais rápido que a velocidade do som e até da luz. Quero dizer que, se é suposto a bailarina ser "**a música**" tal como ela é e no momento em que é tocada, então não deverá existir desfasamento entre o ouvir a música e o público ver essa mesma música.

Então desenvolvi uma forma excelente para o fazer e muitas das minhas alunas por todo o Mundo têm usado este método e desenvolvido esta capacidade. Algumas quase até à perfeição.

Eis como fazê-lo:

Escolha uma das faixas de '**SourceofFire**', ou qualquer parte de qualquer álbum de que goste e que tenha um solo distinto. Deve ser um solo longo e extenso de um instrumento como violino, qanun, nay ou acordeão e, enquanto está sentada (para começar), mova os braços de forma artística de acordo com o som que está a ouvir.

– Uma nota musical do solista, quer seja curta ou longa, resulta num só movimento dos seus braços. Isto tem de ser feito com uma tal precisão que, se por acaso perder um som, por favor volte ao início ou um pouco antes do início dessa frase e repita o exercício.

– Uma nota musical do solista, quer seja curta ou longa, resulta num só movimento dos seus braços numa **única direção**. Este movimento será curto ou longo dependendo da nota musical que ouvir.

– Duas notas musicais do solista, quer sejam curtas ou longas, resultam em **dois** movimentos com os seus braços em **duas direções diferentes**. E cada um destes movimentos é mais curto ou mais longo em relação aos outros, dependendo da extensão de cada uma destas **duas** notas musicais.

– Três notas musicais do solista, quer sejam curtas ou longas, resultam em **três** movimentos com os seus braços em **três direcções diferentes**. E cada um destes movimentos é mais curto ou mais longo em relação aos outros, dependendo da extensão de cada uma destas **três** notas musicais.

E assim em diante.

Se o solista parar para fazer uma pausa, você também para com ele, morta. Nenhum movimento até o som do solista recomeçar.

Depois de algum tempo, vai sentir que os seus braços vão cair de exaustão e vai apetecer-lhe bater no Hossam por ter sugerido isto. Se tal acontecer, faça uma pausa, baixe os braços e respire profundamente. Depois recomeça quando o sangue voltar a circular normalmente nos seus braços.

Este não é um exercício para fortalecer os seus braços. É muito mais do que um mero exercício de atletismo. Está a treinar o seu coração, a sua mente e VOCÊ, a ALMA POR TRÁS DA DANÇA, para formar um só com a música.

Quando tiver feito isto algumas vezes, vai apreciar o trabalho árduo que um músico tem ao treinar e aprender sobre o seu instrumento. Até mais do que você fez antes. É surpreendente como, pouco tempo depois de começar a ser tocada, a flauta Nay, que pesa menos de 500 gr, pode parecer tão pesada como a estrutura de betão construída para o túnel subaquático que liga França e Inglaterra.

OK, depois de ter praticado este estilo de tradução do som em movimento, enquanto está sentada, gostaria de lhe pedir a mesma coisa enquanto está de pé envolvendo as suas ancas em todos os tipos de figuras de 8's. Particularmente com violino, nay, acordeão, saxofone e instrumentos da mesma família.

Por favor faça o próximo exercício desta forma:

– Uma nota musical do solista, quer seja curta ou longa, resulta num só movimento dos seus braços. Isto tem de ser feito com uma tal precisão que, se por acaso perder um som, por favor volte ao início ou um pouco antes do início dessa frase e repita o exercício.

– Uma nota musical do solista, quer seja curta ou longa, resulta num só movimento dos seus braços e um movimento adequado com as ancas numa **única direcção**.

– Duas notas musicais do solista, quer sejam curtas ou longas, resultam em **dois** movimentos com os seus braços e **dois** movimentos com as ancas em **duas direcções diferentes**. (No entanto, os braços e as ancas devem assumir direcções adequadas quer juntos, quer em direcções distintas que se complementem). E cada um destes movimentos é mais curto ou mais longo em relação aos outros, dependendo da extensão de cada uma destas **duas** notas musicais.

– Três notas musicais do solista, quer sejam curtas ou longas, resultam em **três** movimentos com os seus braços e **três** movimentos com as ancas em **três direcções diferentes**. (No

entanto, os braços e as ancas devem assumir direcções adequadas quer juntos, quer em direcções distintas que se complementem). E cada um destes movimentos é mais curto ou mais longo em relação aos outros, dependendo da extensão de cada uma destas **três** notas musicais.

E por aí em diante.

Acredito sinceramente que, se fizer isto com tantos instrumentos solistas como faz o seu **Aquecimento Diário** físico, mental e espiritual, vai melhorar a sua capacidade de traduzir melhor a música, mais rapidamente, de forma mais precisa e vai arrancá-la da necessidade constante de concentração na mecânica da música e levá-la-á a um patamar superior de capacidade de interpretação dos vários sons das composições musicais que tenciona dançar.

Muitas questões surgiram aos meus alunos enquanto estudavam este método, tais como:

– O que fazer num solo de **Qanun**? Eu sei que devo fazer shimmy mas...

– Então e as notas musicais que ele está a tocar?

Parece que num solo de qanun ou de alaúde eles tocam milhares de notas. Como traduzo TUDO ISSO?

A resposta é simples. Ouça a frase musical que o Qanun ou o Alaúde está a tocar e pergunte-se: Como iria parecer se isto fosse tocado por violino, nay ou acordeão?

Está a ver... O Qanun está a tocar a mesma frase melódica que o violino tocaria, mas não tem alternativa senão produzir o som Trrrrrrinnng... Trrrrinnng... e é tudo.

Por isso, enquanto está apoiada nos seus dois pés e a fazer shimmy no solo de Qanun ou Alaúde, imagine como este seria tocado por um violinista e faça shimmy. Lembre-se...

– Uma nota musical do solista, quer seja curta ou longa, resulta num só movimento dos seus braços. Isto tem de ser feito com uma tal precisão que se por acaso perder um som, por favor volte ao início ou um pouco antes do início dessa frase e repita o exercício.

– Uma nota musical do Qanun ou Alaúde, quer seja curta ou longa, resulta num só movimento dos seus braços e shimmy adequado com as ancas numa **única direcção**.

– Duas notas musicais do solista, quer sejam curtas ou longas, resultam em **dois** movimentos com os seus braços e **dois** movimentos de shimmy com as ancas em **duas direcções diferentes**. (No entanto, os braços e as ancas devem assumir direcções adequadas quer juntos, quer em direcções distintas que se complementem). E cada um destes movimentos é mais curto ou mais longo em relação aos outros, dependendo da extensão de cada uma destas **duas** notas musicais pelo Qanun ou Alaúde.

– Três notas musicais do Qanun ou Alaúde, quer sejam curtas ou longas, resultam em **três** movimentos com os seus braços e **três** movimentos de shimmy com as ancas em **três**

direcções diferentes. (No entanto, os braços e as ancas devem assumir direcções adequadas quer juntos, quer em direcções distintas que se complementem). E cada um destes movimentos é mais curto ou mais longo em relação aos outros, dependendo da extensão de cada uma destas **três** notas musicais pelo Qanun ou Alaúde.

E por aí em diante.

Agora... quando um solista acelera no seu solo, a bailarina acelera com ele. Quando abranda, a bailarina abranda também. Se ele tocar notas longas, você abranda com ele como se os seus movimentos fossem melaço a cair devagar para fora do frasco. Você está a duplicar o som dele com o seu movimento.

Para deixá-la também por dentro de um aspecto importante da tradução dos sons para movimentos, tenho perguntado inúmeras vezes:

– Quando sei que tenho de mostrar alegria e felicidade?

– Quando devo exprimir uma certa seriedade, tristeza ou melancolia ou algumas das mais profundas emoções neste sentido?

Esta é a regra:

Quando o solista está a tocar em registos mais baixos/oitava na escala musical em que ele está a solar (sons baixos), está a exprimir alguma seriedade, tristeza, melancolia e todo o tipo destas emoções.

Quando o solista está a tocar num registo mais alto/oitava na escala em que está a solar, é aqui que exprime alegria e felicidade.

Os solistas podem flutuar entre várias emoções numa frase e é suposto você duplicar não só os sons em movimentos, mas também as emoções seguindo as suas oitavas.

No entanto, existe outro elemento importante sobre o ritmo em que o solista está a tocar. Se é muito lento e com muita tristeza, se o solista parte para uma oitava alta com notas longas ou toca no registo mais alto da escala, isto pode querer dizer profunda dor que se mistura com o prazer do sofrimento por amor.

Se como somos nós, os Egípcios/pessoas do Médio Oriente. Adoramos sofrer por amor. Bem, a maior parte das nossas canções são sobre:

“Como me magoaste”,

“Obrigado por me partires o coração”

“Adoro ter o coração partido por ti”

“YaHabibi”

(hahahahahahahahahahaha).

Então, pode utilizar estes pontos como linhas condutoras para quando deve acelerar? Quando abrandar? E quando mostrar determinada emoção?

Aqui entra a grande questão... Como é que aprendo a traduzir o som da orquestra nas respostas da composição e o som da orquestra no Lazmah?

Esta é uma pergunta importante e tenciono dedicar um artigo inteiro a ela. No entanto, para começar, isto é o que tenho constatado e pretendo partilhar consigo:

A orquestra não é mais do que mais outro solista.

A orquestra é como um grande solista.

Da mesma forma que a audiência é composta por vários indivíduos. É isto. Este solista, a orquestra, toca mais alto, é mais forte do que um solista, claro.

As ondas de som produzidas pela orquestra são maiores e ocupam mais espaço no mundo físico do que as ondas de som produzidas por um só solista. Dançar de acordo com isto é pura matemática e geometria.

– Ao som de um solista, você dança no sítio.

– Quando toca a orquestra, tem de escolher entre utilizar o espaço no seu palco, ou se a orquestra está a dar respostas curtas à pergunta feita pelo solista, então tem de mostrar a diferença em tamanho de movimentos entre o tamanho pequeno aquando do solista e o tamanho grande aquando do som da orquestra.

As escolhas de interpretação artística da música que **você** está a dançar são **suas**. Não são minhas.

Mas, por favor, não se esqueça que se está a SER A MÚSICA, portanto deve parecer-se com a música. Formato, Tamanho, Distância, Poder, Emoção, Ritmo. Melodia, Lazmah e Harmonia (A Harmonia é apenas retratada quando toma conta da música tal como referido no artigo 'Percussão Para Bailarinas'/'Drumming4Dancers').

Algo que lhe agradará saber ((A orquestra é **SEMPRE PREVISÍVEL**)). Têm de tocar sempre as mesmas partes. Não é permitido o improviso. Têm de tocar sempre desta ou daquela forma, tal como foi adaptada pelo músico que a adaptou. De outra forma, cada vez que cada um dos músicos decidisse improvisar, mesmo que fosse uma pequena nota musical, toda a composição acabaria no caos total. Então, com a orquestra, uma vez que sabe o que esta vai fazer e quando, saberá o que tem de fazer.

É no som do solista que deve estar atenta 100% do tempo. Sempre.

Verá que depois de praticar tal como indiquei com Violino, Acordeão, Nay, Qanun ou Alaúde, e quanto mais aperfeiçoar a capacidade de os ouvir, segui-los e duplicá-los, tornar-se-á melhor a interpretar os sons da orquestra. Sejam respostas pequenas na melodia, sejam mais longas e frases maiores como no Lazmah ou na introdução.

O grande objectivo deste exercício é treiná-la, treinar os seus ouvidos, a sua mente e o seu corpo para serem um só com a música. Não será fácil começar, mas uma vez progredindo na caminhada, a sua capacidade para ser uno com o som vai crescer em proporção à quantidade de tempo que praticar isto e ao quão meticulosa se mostrar em relação às minhas instruções referidas acima.

Existem muitos outros exercícios nos quais tenho trabalhado para desenvolver a sua capacidade de trabalhar nas transições entre camadas da música, Ritmo, Melodia, Lazmah, etc...

Seguindo o princípio básico enquanto estudava as performances das bailarinas que admiro pela sua capacidade de traduzir a música, percebi que algumas conseguem ser tão cativantes que se não traduzirem um som na música com o seu movimento, na verdade por vezes não o ouço. E vice-versa. Quando traduzem um som é como se de repente o ouvisse, apesar de não estar à espera dele naquela composição.

Algumas bailarinas, como **NaimaAkef**, trabalham em várias camadas da música ao mesmo tempo. Isto pode ser constatado nos seus clips de dança na série de vídeos '**Stars ofEgypt**'. Estas são as camadas existentes numa única parte da composição. Debruçar-me-ei sobre este aspecto noutro artigo. Uma vez dominada a técnica acima descrita, será altura de pesquisar a interpretação musical dessas outras camadas.

Tenho visto muitas das minhas alunas por todo o Mundo a seguirem estes exercícios à letra e a tornarem-se de lindas bailarinas para maravilhosos instrumentos musicais.

Espero poder **ouvi-la** dançar.

Com muito Ritmo

HossamRamzy

© 2007 CopyrightHossamRamzy

Percussão para Bailarinas

PERCUSSÃO PARA BAILARINAS

Por HossamRamzy

Este artigo é um excerto do encarte do meu DVD

'RhythmsoftheNile/Drumming4BellyDancers' (**'Ritmos do Nilo/Percussão para Bailarinas de Dança Oriental'**) que será lançado no final deste ano. Todavia, avanço com o artigo porque percebo que a procura por este tipo de informação é crescente, a julgar pela avalanche de cartas e e-mails que recebo de bailarinas e percussionistas de todo o Mundo. É baseado num artigo anterior chamado **'Estive Lá, Fiz isso, Li o Livro, Vi o Filme e Comprei a T-shirt'**, que se encontra disponível no meu site (www.hossamramzy.com).

Tendo tocado para bailarinas desde sempre, apercebi-me de algumas regras importantes que **"um bom percussionista para bailarinas"** deve seguir.

Para ser um bom percussionista para bailarinas, deverá entender o que é a Dança Egípcia/do Médio Oriente. A minha regra é a seguinte:

"A verdadeira arte da Dança Oriental é visualmente ouvir a música."

2000 © Copyright HossamRamzy

O que é que isto quer dizer? Quer dizer que todo o som produzido numa música DEVE ser traduzido de forma tridimensional através do movimento da bailarina. Por exemplo, se toda a orquestra toca uma frase longa – sendo esta na introdução, no final ou no meio da composição – então a bailarina deve fazer movimentos expansivos no palco e usar mais o espaço disponível do que quando tem um músico a tocar a solo (sozinho).

Não vou tentar explicar às bailarinas que movimentos devem fazer ou alguma vez dizer a um percussionista que ritmos, ornamentações ou acentuações ele/ela deve tocar nessas situações. Devem ambos perceber se é um grande som produzido pela orquestra inteira ou um som menor de um solista e actuar de acordo com essa situação.

Esta regra trouxe luz a um estudo importante que tenho feito sobre tradução musical e que me tem levado a questionar-me **"Como deve uma bailarina traduzir a música?"** E sinto que muitas bailarinas, percussionistas e músicos também querem descobri-lo. Pensando um pouco sobre isto... Agora que TODOS chegámos à conclusão que é NOSSO DEVER educar o PÚBLICO, mostrando que a Dança Oriental não é uma forma barata de striptease, devemos também informá-los sobre isto.

Isto levou-me à descoberta de uma simples, mas poderosa, fórmula artística e científica para a interpretação musical:

E = E em tamanho e direcção.

2000 © Copyright HossamRamzy

O que é o 1º "E"?

É o som da música que você ouve. Seja de orquestra ou solista.

O que é o 2º "E"?

É o movimento que a bailarina faz em resposta ao som da música, que deve ser igual a este em extensão e tamanho. Deve também mudar de direcção sempre que o som da música sofre a

mínima alteração. Para consegui-lo a bailarina deverá entender como as peças musicais são construídas. Em baixo está uma breve descrição da estrutura da música e de como deverá ser interpretada pela bailarina.

Enquanto percussionista, se você entender isto será capaz de compreender o que se espera da bailarina e, como consequência, saberá entre que tipo de sons poderá optar livremente quando está a tocar para uma bailarina.

Em qualquer composição musical temos quatro camadas básicas:

- **Ritmo**
- **Melodia**
- **Frase de orquestra**
- **Harmonia**

Vejamos uma de cada vez:

Ritmo:

Bailarinas e percussionistas já devem saber bastante acerca disto mas, caso contrário, deverão ler a primeira parte do encarte do meu DVD. Este é um workshop em DVD/Livro e CD sobre como aprender a tocar Ritmos Egípcios e os vários instrumentos de percussão como a Tabla, Rique, Duffs, Mazhar e Sagat (Zills). Escrevi-o e estou a filmá-lo e a editá-lo entre o Egipto e Inglaterra, enquanto lê este artigo. Este projecto será lançado pela ARC Music e terá a melhor qualidade de gravação, edição e apresentação, de acordo com o padrão HossamRamzy/ARC Music.

Melodia:

Melodia é o som que deriva de notas musicais tocadas uma depois da outra, numa sequência com um arranjo específico, com espaços de tempo entre cada nota de forma a criar uma frase musical.

No estilo musical egípcio e em muitos outros, a melodia é dividida e criada sob forma de **pergunta e resposta** (P&R). Um solista fará a pergunta e a orquestra tocará a resposta ou vice-versa. Dependendo do tipo de instrumento que faz a pergunta, as bailarinas podem e devem prever que tipo de movimento farão. Dividi os instrumentos solistas em três famílias e passo a explicar:

a. A família Nay:

A família Nay inclui a flauta Nay e Kawala. Se deseja ouvir o som destes dois instrumentos, achará um bom exemplo no CD '**Master of the Arabian Flute**' EUCD 1852, disponível no meu site www.hossamramzy.com.

Quando a flauta Nay ou Kawala tocam, fazem principalmente um som longo, como um fôlego, por vezes assombroso, que é normalmente lento e linear na sua forma. Por vezes, quem toca Nay ou Kawala pode tocar rápido, separando notas, mas normalmente são instrumentos tocados de forma lenta. Então, esperamos ver a bailarina a executar movimentos lentos, alongados, ondulados e utilizando a altura, por vezes movimentos de braços abertos ("estilo - saudando os deuses no céu") ou talvez até ajoelhando-se no chão enquanto o faz.

Ninguém espera ver uma bailarina a fazer shimmy ao som de um solo de Nay ou Kawala, a não ser que o músico esteja a tocar rapidamente, dividindo notas.

Então, quando tocar tabla para uma bailarina durante um solo de Nay ou Kawala, por favor opte por fazer o mínimo possível de ornamentos e pequenos truques, pura e simplesmente mantenha os ritmos.

b. A família do Alaúde/Qanun:

O Qanun é um instrumento com 87 cordas agrupadas em grupos de três. Faz um som “trrrrrring” de cada vez que toca nas cordas. Por isso, se uma bailarina está a traduzir este som correctamente, deverá estar a fazer shimmy de forma a visualmente traduzir esse som para nós.

Como percussionista, deverá manter tudo o mais simples possível durante o solo de qanun, ornamentando no final de grupos de quatro e continuando a marcar o ritmo de forma segura mas atraente, deixando que o solista tenha algum espaço para respirar. **Este é o solo dele, não o seu.**

c. A família do meio

Vários outros instrumentos pertencem a esta imprevisível família. Podem ser tocados em legato, lentamente ou com sons longos, assim como em staccato, com sons curtos. Os instrumentos seguintes pertencem a esta categoria:

Violino

Acordeão

Mizmar

Saxofone

Trompete

Sintetizador/Teclado – Este é um piano electrónico que pode simular os sons de vários dos instrumentos acima referidos ou sintetizar sons parecidos ou completamente diferentes.

Espera-se que a bailarina execute os movimentos de acordo com o som de cada um dos instrumentos acima referidos e a execução do solista. Se ele faz um som, ela move-se numa direcção com ele. Se ele muda de som de uma nota para a outra, quer seja forma RÁPIDA ou LENTA, ela deve mudar de direcção cada vez que ele mudar de notas.

Isto é o que **E = E em tamanho e direcção** 2000 © Copyright HossamRamzy quer dizer.

A expressão **“ESTA MÚSICA TOCA-ME”** é um exemplo disso mesmo. Nada mais, nada menos.

Pode ou não saber, mas sempre disse isto... Já vi mais bailarinas do que as que existem hoje no Planeta. O único tipo de bailarina que respeito é a que dança a música e a retrata a 100%. De outra forma não é dançar. É outra coisa qualquer para a qual não tenho nome.

Muitas bailarinas me têm perguntado: “O que pensa do estilo de Dança Oriental de (um qualquer país)?” A minha resposta é sempre:

- “Esse ‘suposto estilo’ retrata a música a 100% de uma forma 3D?”
- “TODAS as bailarinas desse país dançam o mesmo estilo?”

Se a resposta é não, então não penso **nada** sobre o estilo da dança nesse “país” e esse suposto estilo não pode ser apelidado como estilo do que quer que seja. Nem mesmo no Egipto. Tenho visto bailarinas no Egipto cuja dança nada tem a ver com a música que deveriam estar a dançar.

No entanto, voltando ao assunto do momento que é: **Compreender o que o percussionista espera de uma bailarina**. Gostaria de acrescentar que, cada vez que um destes instrumentos é tocado a solo, como percussionista que é, deve esperar que a bailarina exprima o som de UM membro da banda, dançando de forma a utilizar menos espaço do que com a ORQUESTRA TODA, não utilizando o palco para criar grandes movimentos com formas expansivas. Isto é o que faz a diferença ao criar uma forma 3D do som de uma música.

A regra é simples: **E = E em tamanho e direcção**. 2000 © Copyright HossamRamzy

Quando a **ORQUESTRA INTEIRA** está a tocar, é esperado que a bailarina utilize uma área maior do palco e que crie grandes ondas de movimento, fazendo a sua coreografia parecer tão grande como o som da orquestra.

Quando um **solista** está a tocar, a bailarina deve fazer o oposto. O mesmo se aplica ao percussionista. Quando a orquestra inteira está a tocar, abra a sua performance, **floresça** com grandes movimentos e **acentue** as grandes acentuações da **orquestração**. Dê apoio à bailarina nos seus grandes movimentos. Quando o solista toca, então **recue** bastante. **Mantenha a métrica do ritmo-base**. Faça os floreios apenas no final da frase e faça o SOLISTA parecer ESPECTACULAR para a bailarina e para o público. Certifique-se que a bailarina tem a oportunidade de apreciar o solo e, em contrapartida, ela apresentará um momento inspirador através dos seus movimentos. Isto ajudará a bailarina a fazer menos, uma vez que VOCÊ é o seu guia de volume dos movimentos. Resumindo: deve ajudar a criar a magia para que faça parte da magia.

Se não o fizer, a sua performance (por melhor e mais encantadora que possa ser) será uma distração para a bailarina e para o público. Ela não estará concentrada no som do solista e tudo vai parecer uma confusão. Enquanto Tabbal, o seu papel é simples e claro. Mantenha o ritmo e a métrica, para que os músicos possam tocar a música por cima. Desta forma, a bailarina vai entender a música e o ritmo e será capaz de traduzir isso em 3D. Quão rápido consegue tocar esta ou aquela peça musical é irrelevante. Nós sabemos que consegue. De que forma consegue tornar aquela música complexa é um problema seu.

Mantenha o ritmo e a métrica da música. Este é o papel do percussionista.

Como percussionista vai perguntar PORQUÊ? Bem, sabe, o solista vai tocar dentro e fora de tempo, vai alongar ou encurtar uma nota e levanta voo numa viagem enquanto aprecia o momento e a forma 3D do seu som produzida pela bailarina. VOCÊ é aquele que diz a AMBOS (solista e bailarina), assim como ao resto da orquestra: Aqui está uma versão maravilhosa de 1,2,3,4 do ritmo, mas olhem para a bailarina... Como ela interpreta o solo tão bem... E agora: AQUI é quando o solo acaba e AGORA é o início da próxima frase que deve tocar.

O papel da bailarina é dizer ao público com os seus movimentos:

- **Isto é o som da ORQUESTRA INTEIRA em 3D.**

e

- **Isto é o som do SOLISTA em 3D.**

Você é o arquitecto desta imagem. Diz a TODOS, orquestra, solistas, bailarina e público:

- **Este é o tamanho de cada parte da música.**
- **A escala deste mapa é**

e

- **É VOCÊ** (o percussionista) que traduz esse mapa para todos eles e fá-los entender a dimensão da pirâmide de som que está a ser criada.

Se uma bailarina sente que precisa de praticar a tradução dos vários sons dos diversos instrumentos a solo, de forma a entender a várias formas que existem de um solista tocar, para isso produzi dois álbuns:

- **'Source of Fire'** EUCD 1305 &

- **'Secrets of the Eye'** EUCD 1554

de forma a apresentar as diversas maneiras de interpretar estes instrumentos e ajudar as bailarinas a acostumarem-se a eles em performance.

Agora pode perguntar-me:

O que deve a bailarina fazer durante as Respostas de Orquestra, na parte de Pergunta & Resposta da melodia?

É o dever da bailarina retratar a diferença entre os sons na música. O solista está a tocar a sua frase e depois a orquestra responde-lhe. Aqui é altura em que a bailarina deve fazer movimentos maiores de acordo com a frase melódica da resposta da orquestra de forma **E = E em tamanho e direcção**. 2000 © Copyright HossamRamzy

Isto é para reflectir, retratar e **3DIMENSIONALIZAR** 2000 © Copyright HossamRamzy essas respostas. No entanto, movimentos nas respostas não devem ser tão grandes como aqueles feitos durante o **LAZMAH**, as frases de orquestra depois da P&R da melodia.

Deverá ser maior que o movimento para o solista e exprimir a diferença de sons através do movimento.

Então o que é o **Lazmah**? É uma frase de orquestra/orquestração. Seja curta ou longa.

3. Frases de orquestra, O LAZMAH:

Estas frases ocorrem no início de uma composição; ou no meio, entre estrofes; ou ainda para responder ao solista numa P&R entre solista e orquestra ou até entre um solista e outro. Como quando, por exemplo, a Nay pergunta e o Qanun responde.

Se o Lazmah está a ser tocado pela orquestra inteira em uníssono ou com vários arranjos pelas várias secções da orquestra (e, claro, dependendo do tamanho da orquestra), a bailarina deve assumir a totalidade do palco ou a parte dele que tem disponível. Este é o momento da composição em que a bailarina tem total liberdade para explorar o espaço e para criar grandes movimentos, que retratem o som musical criado por um grande número de músicos.

4. Harmonia:

Harmonia é um som musical que segue a melodia principal. É tocada como segunda ou terceira camada de som, seguindo de perto e em paralelo a melodia. Por vezes, a Harmonia pode movimentar-se contra ou em oposição à melodia principal (musicalmente falando) para criar profundidade no som e produzir a diversidade extra que pode ser chamada de “Contra-Harmonia”. Mas não compliquemos as coisas mais do que necessário.

Os músicos não esperam que as bailarinas traduzam a harmonia. No entanto, quando a harmonia conquista e se sobrepõe à melodia, de tempos a tempos, numa peça de música, a bailarina deve tomá-la como parte principal da música a ser traduzida e apresentá-la ao público.

Um excelente exemplo de seguir a harmonia está claramente expresso no nosso DVD **‘Visual Melodies’** 2000 © Copyright HossamRamzy. Na música **‘WeMalyBas’**.

Aqui, na repetição da segunda estrofe, fiz com que os violinos espelhassem o solo do qanun e tomassem conta do som. Nessa altura, Serena coreografou a orquestração da harmonia e retratou-a de forma a torná-la a parte principal da melodia na repetição da segunda estrofe. Depois, quando o solo volta com o qanun, Serena voltou a assumir o **E = E** 2000 © Copyright HossamRamzy.

A composição musical 100% retratada e 3Dimensionalizada. 2000 © Copyright HossamRamzy

Tendo explorado vários tipos de traduções musicais que os músicos podem esperar da bailarina, esta questão veio-me sempre à ideia: **“Como devem os músicos apoiar as bailarinas durante a sua performance?”**

Pessoalmente, acredito que é **MEU DEVER** como percussionista fazer com que cada frase rítmica seja compreensível para a bailarina e para a orquestra (incluindo os solistas) assim como para o público. Tenho de fazer com que **TODOS** eles saibam onde está cada compasso na música e onde vai começar o próximo grupo de quatro compassos. Previsibilidade é o melhor meio de garantir que todos sentirão o mesmo entusiasmo.

Música para dançar é criada em **grupos de 4 compassos**. Mesmo que o ritmo não seja em 4/4, as frases musicais mudam ou repetem-se em grupos de quatro. Ocasionalmente podem ser em grupos de dois ou com um compasso extra, mas isso não é comum e é feito para acrescentar uma frase complementar, que faça sobressair o significado ou acrescente um final ao som anterior.

É tarefa do percussionista manter o tempo do ritmo e informar todos os elementos da banda, incluindo a bailarina, onde as mudanças musicais devem acontecer. Em Árabe, o percussionista é CHAMADO ‘**DaubetAllqaa**’ – “O controlador da pulsação e das batidas na música”. Por isso, faça o seu trabalho. Maravilhosamente.

A dança é “**O último instrumento da banda**”.

O percussionista deve criar uniformidade – som musical caracterizado por regularmente produzir acentuações – para a orquestra sobrepor as suas melodias, dentro e fora da uniformidade. Uma vez atingido isto, ele/ela tem permissão para criar ornamentações no ritmo e acentuar os vários passos estéticos da bailarina enquanto esta 3Dimensionaliza 2000
© Copyright HossamRamzy a música.

As bailarinas produzem as mais variadas formas e acentuações com os seus movimentos, divididos em várias contagens e de acordo com o número de batidas no compasso de ritmo da música.

Espera-se que o percussionista realce ainda mais a força da bailarina quando esta faz as suas maiores acentuações. Ele/ela pode acentuar com um ‘slap’ (**sakkah**) ou, se for numa parte suave da música, através de um ‘tick’.

Nas partes da orquestra, como a introdução, pessoalmente gosto de tocar da forma mais uniforme possível, mantendo o ritmo limpo e claro e colocando decorações apenas onde a música o exige. Isto mantém a frase compreensível a todos os membros da banda e garante que, quando quero adicionar algo extra, como um rufo ou uma frase decorativa, vai ser ouvido e apreciado. Depois da grande introdução vem a secção de pergunta e resposta. Nesta parte, gosto de perceber profundamente a pergunta e a resposta e também a intenção do compositor, se não for eu. Gosto de saber primeiro que tudo:

Quem está a fazer a pergunta? É o solista ou a orquestra?

Quem está a responder? É o solista ou a orquestra?

Que solista está a tocar? É Nay? Acordeão? Violino? Qanun? Trompete? Saxofone? Teclado? Alaúde?

Quão longa é a pergunta? E quão longa é a resposta? Preciso de preencher alguma lacuna que é deixada na pergunta ou na resposta?

Sendo a pergunta longa ou curta, vai perceber que a resposta completa um ciclo de ritmo para aquela pergunta. Se não, tem licença para completá-lo. Mas faça-o com sensibilidade. Faça com que TODOS (orquestra, solista, bailarina e público) percebam quando a próxima frase supostamente deve começar.

Presto muita atenção ao facto de ter de respeitar o espaço do solista e deixar-lhe espaço suficiente para ser criativo enquanto, ao mesmo tempo, lhe dou o ritmo para que toque sobre este. Nunca tento sobrepor-me ao seu improvisado só porque este me enche de alegria. Quando a orquestra responde com a secção de resposta, eu devo indicar e acentuar isso tocando o ritmo mais forte ou fazendo algumas decorações suaves. Verá que as secções de pergunta e resposta da música acontecem em grupos de quatro. Quatro perguntas e respostas, possivelmente quatro vezes. Os percussionistas têm de tornar claro para a bailarina qual das

duas é a última. Além disso, terão de saber indicar à bailarina qual a última frase do grupo de quatro que ela está a dançar.

Por isso, para o percussionista também é **E = E**. 2000 © Copyright HossamRamzy

Quando a orquestra está a tocar uma grande introdução ou uma frase do meio, você toca forte, as suas decorações são maiores e toca mais alto (mas não insuportavelmente). Quando é a parte do solista, você toca mais calmamente, de forma a deixar espaço para o solista. Está apenas a marcar o ritmo para o solista e a bailarina, mantendo a uniformidade e a precisão.

5. Primeira estrofe:

Isto será então a primeira estrofe (na canção e música árabe é chamada Math-Hab {o (Th) aqui pronuncia-se como DE}. Na gíria egípcia, é conhecida como MazHab, que quer dizer o **começo** ou a **abertura** da canção) ou, se for uma composição para dança, será a primeira mudança para outra parte, que podemos tratar como estrofe. O que se espera então? Espera-se outra versão de P&R entre solista e orquestra. E lidamos com isso tal como na secção da **MELODIA**. Isto porque numa canção, normalmente, o cantor canta parte de uma linha e a orquestra responde-lhe. Portanto é ao estilo P&R.

6. Segundo Lazmah:

Tenho mesmo de voltar a explicar?

6a. Outra forma:

Depois da primeira estrofe a música pode não ir directamente para outro Lazmah, pode ir directamente para outra forma, tal como uma mudança de ritmo, uma mudança total de cor (como, por exemplo, de um som clássico para uma frase Saidi ou para outro estilo totalmente diferente). Isto depende do compositor.

7. Segunda estrofe:

Numa canção, depois do Lazmah chega a segunda estrofe, que é também outra P&R. Por isso, trate-a como tal.

Depois pode surgir outro Lazmah seguido de estrofe. E depois o final da canção ou, numa composição de dança, descobriremos outra cor e uma mudança total na ordem, seguida de outra mudança, até chegar a uma quebra na música para introduzir um BaladiTaqasim (Improviso Baladi) ou um Drum Solo (solo de percussão). E depois o final que está relacionado com a primeira introdução musical... As possibilidades são infinitas.

Mas sabe?... Uma performance excelente é um **ESFORÇO DE GRUPO** e não um **espectáculode uma pessoa só**. Tanto a bailarina como o percussionista devem saber o que é suposto cada um fazer. Se toca percussão ou dança de forma a fazer com que você, e apenas você, pareça bem, acabará por revelar-se o desajustado do grupo.

O MELHOR PERCUSSIONISTA É AQUELE QUE OUVI.

A MELHOR BAILARINA É AQUELA QUE OUVI.

Com muito ritmo como sempre,

HossamRamzy

www.hossamramzy.com