

LABAN E O MOVIMENTO NA DANÇA ÉTNICA AFRO- BRASILEIRA: UMA REVISÃO A PARTIR DE ENCONTROS E DESENCONTROS

LABAN AND THE MOVEMENT OF AFRICAN BRAZILIAN ETHNIC DANCE A REVIEW ON CONVERGENCE AND DIVERGENCE

Maria Consuelo Oliveira Santos¹
Maria de Lurdes Barros da Paixão²

¹ Doutora em Antropologia Social y Cultural (Universitat Rovira i Virgili, URV, Espanha), investigadora do Núcleo de Estudos Afro-Baianos Regionais, Kâwé e do Núcleo de Estudos da Velhice (UESC). Atualmente em pós-doutorado na Universidade Autónoma de Nuevo León, Monterrey, México.

² Maria de Lurdes é Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas UNICAMP Professora Adjunta III do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Norte- UFRN. Recém aprovada para pós- doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia ano 2015/2016. C.V. <http://lattes.cnpq.br/9777025781364323>.

Resumo: O artigo propõe-se a uma revisão da aplicação dos princípios estudados pelo coreógrafo Rudolf Laban, à estética de movimento presente na dança étnica africano-brasileira. Não se pode desconsiderar a grande contribuição deste coreógrafo, cuja herança é significativa para o campo da dança e das artes cênicas, e cujo sistema denomina-se *Labanotation*. O que se constata, entretanto, é que o seu método não consegue dar conta de todas as estéticas de dança e, em especial, dos princípios inerentes à dança étnica africano-brasileira. A partir desta constatação, realizamos uma análise estética da dança étnica que se orienta a partir de outras configurações rítmicas e espaciais, as quais estabelecem outra relação de dança e espaço, dança e verticalidade, dança e transcendência etc, identificando pontos de convergência e divergência com o *Labanotation*.



Palavras-chave: Estética. Dança Étnica. *Labanotation*.

Abstract: The article proposes to do a review on the application of the principles used by Rudolf Laban, in the relation to the forms of movement in the dances of African tradition. One cannot ignore the great contribution of the choreographer, whose heritage is significant to the field of dance and performing arts, which system is called Labanotation. It is clear that the method is not able to give an account of all the aesthetics of dance and, in particular, of the intrinsic principles in the dances of African tradition. From this finding, we make an analysis of the inherent principles in the African origin of dances that are oriented from other tonal and spatial arrangements, which constitute another relation of dance and space, dance and verticality, dance and spirit and dance and transcendence, seeking meeting and disagreements with Laban method.

Keywords: Aesthetics. Ethnic Dance. Labanotation.

A título de Introdução

Mãos desenham o gesto
que se evapora no ar
— um gesto único.
O corpo vai criando

e desaparecendo gestos,
que permanecem
na memória do corpo.

(Consuelo Oliveira)

Quando participamos de uma festa em comunidades religiosas afro-brasileiras, entramos em contato com um universo pleno de gestos, de movimentos e de sentidos, que se expressam nas danças para o divino. Somos bombardeados pelos gestuais performáticos que vão dando forma a um saber coletivo. Os corpos dos integrantes vestem-se e movimentam-se para reviver as significações que os mitos contam, as histórias do início, presentes na profusão gestual dos corpos individuais e do coletivo.

Para as religiões afro-brasileiras, dançar é o momento de reviver em cada corpo o encontro com o orixá, com toda a gama de significações que cada

uma dessas entidades sugere, seja através da cor, do ritmo, do som, da forma, do gesto, da saudação, e de tantos outros aspectos. Um xirê, a grande roda de dança, é um ritual que segue uma sequência hierárquica, ao começar com os cantos e danças para Ogum, tendo como final os cantos e danças para Oxalá. O *xirê* é o momento que congrega as expressões performáticas que dão vida às histórias dos orixás, que se dramatizarão através da música, dos cantos, das vestimentas, dos movimentos corporais, com todo o gestual que os iniciados expressam o seu estar no mundo. O orixá Exu já foi saudado inicialmente no *Ipadê* ou *padê*, o ritual que abre as cerimônias nos terreiros e, por isso, se inicia o xirê cantando e bailando para Ogum.

Dançar nos terreiros é contar, dramatizar, reformatizar histórias míticas, de herança negro-africana, que se atualizam nos corpos dos iniciados. Histórias que são as referências que sustentam os valores, as atitudes político-identitárias de grupos comunitários religiosos. É também um dos modos de comunicação com o divino, que se realiza através de um conjunto de elementos físicos ou simbólicos. Quando o grupo vivencia as significações das histórias míticas, o mito se historiciza nas ações comunitárias. Nos grupos religiosos afro-brasileiros, o mito não é uma história distanciada no tempo. Contar o mito com a dança do corpo é torná-lo presente, visível, consolidado nos atos, nos gestos e nas *performances*.

Para chegar a um ponto de equilíbrio corporal, em que a dança expresse a cultura de um grupo, o sujeito-iniciado tem que passar por um processo de aprendizagem, em vários aspectos, até que seus movimentos sejam vivenciados e expressados mediante a estética que o grupo considera que corresponde a cada orixá. Entendemos estética em seu sentido etimológico, que vem do grego *aisthesis*, e que significa sensação, sensibilidade, aquilo que afeta os sentidos e que permite estabelecer relação direta com o corpo, mediante a sensação, a percepção e a sensibilidade.

Romper com a visão de uma consciência isolada, ao enfatizar um sujeito corporal, encarnado, cuja percepção também se constitui corporalmente, é uma das grandes colaborações de Merleau-Ponty (1999). Este filósofo apresenta a centralidade do corpo em relação à percepção e defende que



a subjetividade seja considerada como consciência encarnada. Nesta perspectiva, ele sugere superar o dualismo cartesiano entre o corpo e a alma, e se volta ao mundo da vida, cujo ponto de partida é a própria existência fenomênica humana. Este mesmo autor ainda sustenta que o ser humano está inserido no mundo e é no mundo que o conhecemos. “O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo” (MERLEAU-PONTY 1999, p. 14). Para este filósofo, o mundo fenomenológico transparece na interseção das experiências e nas imbricações de umas sobre as outras. Tanto as vivências subjetivas quanto as intersubjetivas são inseparáveis. Considerando que a fenomenologia é uma perspectiva que prioriza compreender o ser humano e o mundo, a partir de sua “facticidade”, este panorama nos permite ter um ponto de apoio para a compreensão de um viver em comunidades religiosas afro-brasileiras, cuja experiência corporal é fundamental para a reelaboração de seus saberes e vivências.

Quando se tem a oportunidade de observar e acompanhar o processo de aprendizagem de um(a) *iaô*³; por exemplo, desde os primeiros momentos de sua iniciação até o ponto em que o iniciado adquire certa desenvoltura corporal, ficam visíveis certas transformações corporais. Os movimentos vão se alterando, os gestos tornam-se mais suaves ou mais enérgicos, a depender da configuração do orixá. O corpo vai adquirindo fluidez nos gestos e movimentos. Ao terminar um *xirê*, são bastante usuais os comentários do grupo sobre a desenvoltura ou não do dançar de alguns iniciados. Estes comentários são um modo de expressar à estética que o grupo considera desejável.

Neste sentido, a noção de *habitus*, que Bourdieu (2007, p. 90) apresenta, é uma categoria que nos permite estabelecer uma relação com a memória corporal, que é tão significativa na configuração social de um Candomblé. *Habitus* como esquemas de ação incorporados, disposições duradouras, princípios geradores e ordenadores de práticas e representações. Uma memória corporal, tanto individual

como coletiva, que se constitui mediante a repetição de movimentos, na disposição regulamentada do corpo na dança e, nos giros que delimitam determinados pontos cósmicos espaciais, a exemplo da saudação ao mastro central do barracão, que é plena de gestos e movimentos simbólicos, feita a um dos pontos de força das casas de Candomblé. Um aspecto destacado por Strathern (1996) refere-se ao cuidado de Bourdieu (2007) em não conferir excessiva rigidez aos esquemas incorporados. Assim, considera que a socialização estabelece limites às expressões, mas com certa margem de variabilidade, ou seja, não se pode deixar de observar as possibilidades criativas que um grupo social consegue elaborar. A repetição gestual significa um ato de confirmação do que corresponde a um modo de vida comunitário, em experiências que se transformam em *habitus*. Em toda repetição, sempre há algo de novo que a atualiza e a diferencia. A permanência ressignificada dos elementos é parte da memória que se faz presente nos corpos, individuais ou coletivos, que dançam para os orixás.

Os sujeitos iniciados esforçam-se para alcançar o ideário do grupo e os seus corpos expressam as transformações constantes para conseguir o melhor para o orixá que rege a sua cabeça. Os anos de iniciação religiosa também são parte de um treinamento que demanda um trabalho de sensibilização corporal, que o corpo vai incorporando. Os gestos podem expressar emoção, sentimentos, valores, crenças, deixando-se visíveis nas imagens que vão sendo delineadas nos instantes fugazes, tanto nas cenas do cotidiano quanto na dramatização de um *xirê* preparado para o encontro com o divino.

A partir destes pressupostos, que nos permitem compreender a elaboração criativa de comunidades de Candomblé, onde o dançar forma parte do cerne de sua construção coletiva, assim, o presente texto tem a intenção de propor uma revisão quanto à utilização do método *Labanotation* na análise à estética do movimento da dança étnica africano-brasileira. Consideramos que se faz necessário levar em conta as especificidades culturais de grupos religiosos afro-brasileiros, em suas danças e estética singular, contrariando posicionamentos que utilizam a metodologia defendida por Laban, sem, contudo, considerar certas singularidades culturais e religiosas.

³ *Iaô* – no Candomblé, iniciado que entra em transe e que passou por processos rituais de iniciação no Ilê *Axé* ou *roncô*—espaço reservado para estes rituais.

Falando de harmonia

Nas histórias das sociedades são frequentes os textos que expressam o desejo de compreensão dos princípios enunciadores de onde tudo se originou. Um dos exemplos são as concepções dos pré-socráticos, os primeiros pensadores que a história da Filosofia ocidental registra, quando, em seus escritos, está expressa a tentativa de se encontrar uma origem que esclareça o sustentáculo da existência. De um modo muito simplificado, citamos o exemplo do pensador Heráclito, que põe ênfase na transitoriedade das experiências, cujo entendimento é de que tudo é considerado um grande fluxo, portanto o Um, que é tudo, é também movimento. Outro exemplo é o pensamento de sociedades africanas, incorporado, posteriormente, por grupos religiosos considerados afro-brasileiros, onde a noção de unidade é composta por duas dimensões diferenciadas – o mundo das divindades e aquele dos seres humanos. Nesta direção, o propósito é tentar interconectar as duas dimensões da realidade, nas vivências cotidianas, cujo objetivo é o não rompimento do princípio de unidade e, portanto, é através do equilíbrio entre o *ayê*⁴ e o *orun*⁵, que se mantém a unidade.

Nestes dois exemplos, estão expressas as tentativas de compreensão da unidade do universo e daquilo que possibilita o equilíbrio, ou seja, tanto pelo fluxo contínuo do movimento como pela tentativa de se estabelecer a integração entre as dualidades, a grande utopia para se recuperar a unidade perdida. Nestas duas propostas de compreensão do princípio gerador do equilíbrio da vida, está implícito o conceito de harmonia que emerge daquilo que compensa e permite a reunião do diverso em uma unidade. A dança é um desses momentos em que se concretiza uma concepção de harmonia, mediante múltiplas dimensões vivenciadas através do sentimento, da percepção, da ação e do sentido, em que os gestos, cadenciados ou velozes, dão forma às ideias e aos atos, através do contínuo fluxo de movimentos que a memória corporal deixa visível nestes mesmos gestos.

A dança étnica africano-brasileira performatiza o anseio comunitário de unificar as duas dimensões. Os orixás, quando se incorporam no corpo dos iniciados, estabelecem a fusão entre as duas existências, ou seja, é a divindade que se corporifica e vem ao ayê para dançar com o ser humano. É uma dança impregnada de sentidos ancestrais e de sentimentos que se atualizam, nos gestos, nos movimentos, nas marcações espaciais e temporais, que são vividos na cotidianidade dos candomblés, gerando uma visão de equilíbrio e harmonia que forma parte da sua cosmovisão.

É evidente que não é algo novo dizer que as sociedades elaboram, diferentemente, seus anseios de compreensão do existir e que os conceitos só devem ser considerados no âmbito de um contexto sócio-histórico-cultural. Assim, pode parecer muito óbvio o que estamos tentando dizer, mas, na verdade, não é tão simples assim, principalmente quando abordamos determinadas noções que, muitas vezes, são utilizadas como se não houvesse outra interpretação possível. Deste modo, tais noções estão muito marcadas por certos ditames, ou seja, a partir de um autor ou de uma escola de pensamento, estes conceitos são tão naturalizados que se perde a perspectiva crítica sobre os mesmos, portanto, é sempre prudente nos posicionar, em uma atitude de alerta, sobre o que aparentemente é considerado óbvio.

A aplicação de certos pressupostos, sem o contraponto da crítica, pode ocasionar algumas incompreensões e, mais, se são aplicados indistintamente a toda ação e a qualquer produção. Neste sentido, a concepção de harmonia é uma delas, pois é usual que se defendam e reforcem certos ditames bastante considerados academicamente e, como consequência, estes se tornam uma espécie de princípio universal, como se não houvesse outra possibilidade que pudesse se coadunar mais a determinados modos expressivos socioculturais. Observa-se, assim, certa indiferença voluntária ou não sobre a pertinência e a adequação de certos princípios de harmonia às modalidades de dança de grupos culturais comunitários, como ocorre no caso das danças que são originárias de candomblés, sem considerar que estes grupos podem ter os seus próprios princípios de equilíbrio e de harmonia.

⁴ *Ayé* significa terra.

⁵ *Orun* significa Universo Cósmico.



O verbete harmonia, no dicionário Michaelis (2014), indica que o termo é originário do grego e tem vários significados, na atualidade, entre eles: disposição afim ou equilibrada entre as partes de um todo; acordo, concórdia; união de vontades; combinação agradável; qualidade que, pela boa combinação e disposição de sons, ideias ou partes do discurso, torna o estilo agradável ao ouvido e etc. Estamos de acordo com estes sentidos e, inclusive, nossos corpos respondem ao sentido de harmonia que aprendemos como sendo o ideal ou, de uma desarmonia, quando contradiz o que incorporamos mediante nossos valores culturais, que estão integrados aos esquemas incorporados que formam parte de nossa memória corporal.

Creemos que é pertinente propor uma revisão de posturas que ainda não consideram as singularidades presentes na forma de dançar de grupos comunitários. Movimentos, gestos, percepção do tempo e espaço na dança estão todos impregnados de sentidos e valores. As ideologias fazem parte de nossas disposições criativas, pois estamos saturados de crenças, de perspectivas que nos definem, e também no âmbito de nossas *performances*. Tentar ajustar as experiências culturais mediante certos pressupostos e determinados parâmetros pode ocasionar, como consequência, a falta de apreço a outras modalidades interpretativas e a outras dinâmicas corporais. Como salienta Csordas, (1990), o corpo tanto é considerado como uma entidade material, quanto uma corporalidade, ou seja, como processos culturais na multiplicidade de sentidos em que estamos imersos. Para este autor, o corpo é o próprio espaço da cultura e, sendo assim, o corpo individual, e também o coletivo, é o espaço da memória, o sustentáculo de um jeito de construir a alteridade, a diferença.

Como observa Kaeppler (2000), a dança é o resultado de um processo criativo do movimento de corpos, no tempo e no espaço, uma visível manifestação de relações sociais e valores culturais que podem ser oriundos de um elaborado sistema estético. Desconsiderar as sutilezas, as singularidades de movimentos e gestos da dança étnica africano-brasileira é continuar defendendo a imposição de certos parâmetros ante um conhecimento que se fundamenta em outras elaborações estéticas. Em certo sentido, pode implicar a imposição de valo-

res e o não reconhecimento da complexidade de outras expressões estéticas. A concepção de harmonia passa por este princípio, ou seja, os grupos sociais erigem suas modalidades de interpretação da existência e, portanto, a percepção-experiência do que seja harmonia deve também ser considerada a partir do respeito às diversidades.

Harmonia, segundo Laban (1879-1958)

O estudioso responsável por estudos e observações acerca das qualidades do movimento e do emprego de ações de esforços, visando uma intenção dessas ações ao movimento dançado, chama-se Rudolf Jean-Baptiste Attila Laban, mais conhecido, no meio artístico/acadêmico, como Rudolf Laban. Ele pretendia, com suas experimentações e exercícios, ensinados de forma rigorosa aos seus discípulos, tornar o movimento dançado o mais harmonioso possível. Laban acreditava numa dança, cujos movimentos executados deveriam seguir um roteiro e uma lógica coerentes, em termos de razão e proporção harmoniosas de certas linhas, que se formam, e de formas plásticas que se evidenciam quando os dançarinos realizam as sequências de movimento ensinadas. Neste sentido, o método de Laban defende a indissociabilidade entre teoria e prática, ou seja, o corpo é o lugar do conhecimento; é no corpo que se dão os aprendizados e as percepções do mundo. De acordo com Rengel (2003), “corpomente ou corponectivo” são as bases indissociáveis em que se assentam os estudos e pesquisas de movimento de Laban, o que as tornou passíveis de serem aplicadas em diferentes áreas do conhecimento.

Em Moraes (2013), encontra-se o pensamento de Laban sobre a dicotomia harmonia/desarmonia, e de acordo com esta autora, ambas as terminologias foram posteriormente renomeadas e/ou apropriadas, no âmbito terapêutico, como integração/fragmentação:

Assim, a ideia de Laban de que indivíduos psicologicamente harmônicos se moveriam harmoniosamente, enquanto indivíduos psicologicamente desarmônicos se moveriam também desarmoniosamente, foi se transformando na idéia, influenciada pela terminologia junguiana, de

subjetividade integrada versus subjetividade fragmentada, associando a normalidade aos parâmetros de integração (harmonia) e a anormalidade aos parâmetros de fragmentação (desarmonia), que poderiam ser identificados e tratados pelo movimento. (MORAES, 2013, p. 110)

A citação acima expressa às ideias de Laban em relação à harmonia dos movimentos e com o estado psicofísico do indivíduo. Tais ideias constituem um dos princípios básicos de realização das sequências criadas por Laban, que consistem em não modificar ou alterar as linhas, os desenhos e as trajetórias dos movimentos propostos, sob pena de se perder o objetivo central a ser alcançado pelo dançarino, que é o de encontrar a harmonia do movimento através da harmonia das formas que se delineiam nas relações espaço-temporais do movimento dançado.

Nessa perspectiva, ao observar as qualidades do movimento, nas danças dos mitos femininos e masculinos, no universo das danças rituais de religiões afro-brasileiras, o que se observa é que estas danças estão longe dos objetivos propostos por Laban. No seu conceito de harmonia das formas de movimento, no espaço do corpo e do corpo no espaço do dançarino, segundo a sua ótica, não deve haver alteração da forma do movimento. A citação, a seguir, exemplifica as ideias apresentadas:

Enquanto no balé clássico a medida do bom bailarino se dá pelo número de piruetas ou pela altura da perna levantada no *développé*, nos treinamentos de Laban e muitos de seus discípulos é a qualidade harmônica do intérprete que mede sua capacidade de articulação e habilidade nos movimentos. Para ele, o corpo harmônico deveria integrar-se totalmente no movimento, de forma que a atenção a uma parte específica fragmentaria a ação tornando-a grotesca e desarmoniosa: “movimentos harmônicos requerem a conexão de todo o corpo — a concentração da atenção numa parte é consequentemente grotesca” (trecho do diário de Warren Lamb enquanto estudava no *Art of Movement Studio*, 1947-49). (MCCAIG, 2006, p. 56 apud MORAES, 2013, p.112).

Portanto, em relação ao propósito do *Labanotation*, de não se alterarem as linhas do movimen-

to, este não se aplica às danças étnicas africano-brasileiras. A composição estética destas danças apresenta justamente o oposto harmônico das proposições do *Labanotation*. É prudente observar que não estamos deixando de reconhecer a importância fundamental dos estudos de Laban para a dança ocidental, em especial sobre a relação entre o universo interior do indivíduo e o movimento corporal realizado, concepções de movimento e de harmonia que influenciaram a Dança Moderna, alemã e norte-americana, no século XX. Entretanto, consideramos que as ideias sobre o movimento na dança devem ser contextualizadas e que nem todos os posicionamentos podem ser aplicados indistintamente. Reivindicamos que outras estéticas possam ser consideradas e que se revisem certas modalidades interpretativas em relação às mesmas. Tratando-se do método *Labanotation*, o treinamento e o desenvolvimento dão-se mediante a utilização do cubo, do icosaedro e das linhas diagonais, como suportes para a criação e a exploração de possibilidades do movimento, em suas relações espaço-temporais; além das variações de dinâmica, ritmo e fluência do movimento.

Outros olhares

Repensar teoricamente as ideias de Laban implica analisar criticamente as transformações de sua teoria, por diferentes artistas, na atualidade. Atarefa de reler Laban e de adaptar e ressignificar suas ideias, de forma crítica e analítica, já foi empreendida, na contemporaneidade. Dentre os artistas que participaram deste esforço, vale citar o coreógrafo norte-americano William Forsythe, que rediscute a ideia de um único centro no corpo do dançarino. Forsythe defende e desenvolve treinamentos que demonstram que os corpos em movimento possuem vários centros propulsores, e que estes se deslocam na medida em que as bases de apoio e transferência de peso dos corpos se alternam, ou seja, em linhas gerais, as ideias de Forsythe se contrapõem às ideias de Laban, de um único centro como motor do gesto, concepção tão defendida por dançarinos modernos. Observamos que diversos autores e estudiosos das danças étnicas africano-brasileiras apresentam as características fundamentais dessas danças, vale citar os estudos



de Martins, S. (2008), que apresenta e descreve os seguintes “pilares estruturais” das danças étnicas africano-brasileiras: Polirritmia, Policentrismo e o Sentido Holístico. Entre Estes pilares mencionados, o policentrismo, está relacionado à complexidade da utilização de frases musicais e movimentos superpostos em uma única estrutura coreográfica. Os movimentos realizados partem do centro do corpo e se expandem para além deste. O conceito de policentrismo, na dança étnica africano-brasileira, pode ser traduzido, segundo esta mesma autora, como: “os movimentos produzidos se expandem no espaço, sobrepondo-se uns aos outros a partir do estímulo dos toques dos atabaques que, por sua vez, emolduram o tempo e o desenho espacial” (MARTINS, S. 2015, p.26). Neste viés, a ideia central no policentrismo corresponde às ideias de Forsythe acerca da existência de vários centros motores do gesto, e os mesmos variam e se amplificam no espaço do corpo e do corpo no espaço. Nessa perspectiva, este pilar evidencia aspectos dissonantes a proposta de harmonia do movimento defendida por Laban, especificamente no que tange às ideias concebidas e defendidas por este estudioso quanto à existência no corpo de apenas um centro motor do gesto.

Assim, o que se pretende é analisar de que forma as ideias de Laban, em relação à harmonia das formas de movimento, se adéquam às análises acerca das qualidades de movimento observadas nas danças étnicas africano-brasileiras. Acredita-se que estas danças, constituídas por princípios estéticos singulares, a exemplo dos pilares polirritmia, policentrismo e sentido holístico, presentes em grande parte nas danças étnicas africano-brasileiras, divergem e se contrapõem às ideias de Laban, quanto à harmonia do movimento, à simetria e à existência de um único centro gerador de movimento, no corpo do intérprete-criador.

Dando continuidade a esta análise, observamos que as ideias e os pressupostos defendidos por Laban não se aplicam às características formadoras da estética das danças étnicas africano-brasileiras, assim como o tratamento dado a estas danças. Vale ressaltar que ainda se insiste em aplicar os conhecimentos de Laban, com o objetivo de ressignificar o tratamento estético ritual dessas danças, no universo da dança cênica espetacular. Percebemos

que, ao se adotar essa orientação, às danças étnicas africano-brasileiras adquirem o status quo equivalente a outras danças, ou seja, também passam a ser colocadas no pedestal das danças contemporâneas ocidentais. Talvez, assim, coreógrafos e intérpretes-criadores dessas danças possam se livrar do preconceito de serem tratados como dançarinos folclóricos, populares, ritualísticos, primitivos, dentre outras denominações excludentes e à margem da topologia; “dança contemporânea”. Considera-se que tal atitude é perfeitamente adequada e aproveitamos o momento para realizar nossa autocrítica, com respeito ao exposto, pois, por muito tempo, também adotamos este mesmo procedimento. Fica patente assim a tentativa da reelaboração de movimentos de uma recriação estética, para configurá-la no âmbito da dança contemporânea, pois, nos trabalhos de criação em dança, por nós desenvolvidos e que serão exemplificados nos próximos parágrafos, optamos pelo compromisso de reelaboração estética (PAIXÃO, 2012).

Na verdade, trabalha-se a dança ritual na recriação ou reelaboração estética, pois se parte de algum lugar e a referência é a mitologia africano-brasileira. Tais princípios tanto estão presentes nas danças dos orixás, assim como nas suas recriações. Observamos este aspecto nos espetáculos cênicos por nós criados, tais como: *Abebé* – leque ritual (2002), *Xiré Obirikiti* – a dança da roda ritual (2007) e, *Bordados de Corpos* (2010). Nesses três espetáculos, optamos por trabalhar com os princípios estéticos inerentes às danças étnicas africano-brasileiras, numa perspectiva de recriação desses elementos, através da experimentação e da vivência dos movimentos, pelos intérpretes-criadores. Assim, os dançarinos são estimulados a pesquisar a qualidade estética de um determinado movimento; a título de exemplo, vale citar o movimento do *jiká*⁶ escolhido por nós na coreografia *Abebé* como elemento-chave para a recriação e a composição co-

⁶ *Jiká*: sutil e pequeno movimento de ombros, realizado de forma independente e dissociada dos demais movimentos do corpo, que é executado nas danças dos orixás nos cultos afro-brasileiros. (Nota da *ekédi* Kátia da Casa de Candomblé *Ilê Axé Opó Afonjá*, localizada em São Gonçalo do Retiro, bairro periférico da cidade de Salvador/BA).

reográfica deste espetáculo. Deste modo, o movimento leve e sutil do tremular dos ombros, no *jiká*, as formas arredondadas dos braços, ao se moverem no espaço; a acentuação rítmica dos quadris e os movimentos alternados de mãos e pés formam a assimetria, o que observamos nos movimentos das danças dos orixás.

Além dos três pilares estruturais mencionados anteriormente, as danças étnicas africano-brasileiras congregam e articulam, em sua *práxis*, cinco princípios ou características estéticas, denominados por (Martins, S. 2008, p.120) de “valores estéticos”. O primeiro valor estético – “Dimensionalidade” está relacionado à organização e à projeção do movimento corporal no lugar em que a dança se realiza. Três são as dimensões do espaço: altura, largura e profundidade; além das mudanças, níveis e trajetórias. Para Welsh (apud MARTINS, S., 2008), esta dimensionalidade é projetada para uma quarta dimensão, a dimensão do transcendental, do sobrenatural, do invisível. A dimensionalidade aproxima-se das ideias de Laban sobre a transcendência a ser alcançada pelo dançarino e a relação intrínseca entre a dança e o espírito. Laban (2006, p.34), assim se posiciona sobre a espiritualidade e a dança: Laban (2006, p.34), assim se posiciona sobre a espiritualidade e a dança: “el baile, o el pensamiento en movimiento ha hecho posible que por primera vez el hombre tomara consciencia de cierto orden en sus altas aspiraciones dirigidas a la vida espiritual”⁷.

No segundo valor estético da “Imitação e Harmonia”, a dança imita a vida; isto significa dizer que os movimentos representam as diferentes formas de viver, nos âmbitos do trabalho, so lazer e da religiosidade. Welsh (apud MARTINS 1998, p.31) explica que “Toda arte e cultura africana refletem a experiência de vida e arte do africano”. Isso Significa que os movimentos presentes nas danças dos orixás são retirados da experiência espaço-temporal e simbólica, em que o mito e o rito perpassam as várias dimensões do viver, e se traduzem em

gestuais e movimentos presentes nas danças. Desta forma, a dança é a expressão do labor, mas também possui uma função sagrada. Neste valor estético, embora em seu enunciado trate da harmonia, se verifica que o termo empregado corresponde muito mais ao sentido do encontro e da identificação da dança com o contexto cultural africano e sua analogia com as diferentes dimensões da vida cotidiana. Notamos que este conceito diverge das ideias de Laban acerca da harmonia das formas do movimento.

O terceiro valor estético, a “Repetição” do movimento, nas danças de matrizes africanas, também está presente nas danças rituais do candomblé. Portanto, a repetição é uma condição primeira e inerente aos princípios da cultura ancestral africana. Traz o entendimento do aprendizado das danças e de outros elementos constituintes desta cultura. Traz também o respeito aos saberes, reverência que é passada pelos mais velhos às novas gerações, cujo propósito é manter viva a memória ancestral. Este princípio está presente nas danças do sujeito-iniciado em religiões afro-brasileiras. A repetição é parte inerente destes espaços religiosos, uma qualidade integrante de um pensar-fazer cultural. Para Welsh (apud MARTINS, 1998, p. 31), é “[...] Através da repetição das sequências de movimentos, gestos e canções em círculo, o(a) filho(a)-de-santo(a) começa a alterar seu estado de ser, incorporando a força cósmica e sobrenatural do orixá no seu corpo”. Em Laban, o treinamento corporal, para alcançar a perfeição do movimento e a harmonia das formas, exige que o dançarino repita exaustivamente as sequências, visando atingir o objetivo proposto e pretendido, consiste em lapidar as desarmonias ou fragmentação das linhas do movimento. Assim, repeti para Laban, tem outro significado, ou seja, repetir os movimentos tem por objetivo alcançar a perfeição até encontrar a simetria exata das formas, em diferentes direções.

Dançar, para os orixás, é concretizar tradições, valores, desejos, sentimentos de inter-relação entre dimensões, o *aiyé* e o *orun*, que se interconectam com a presença do orixá no corpo de alguém. Como já foi dito, o objetivo da repetição, em Laban, é o de tornar o gesto o mais aperfeiçoado possível, enquanto a repetição, nos candomblés, tem o sentido de exaltação, de confirmação, de presença

⁷ Tradução “O baile, ou o pensamento em movimento, tornou possível que pela primeira vez o homem tomasse consciência de certa ordem, em suas altas aspirações, dirigidas à vida espiritual”.



e de vivência de uma dinâmica coletiva para o encontro com a divindade. É preciso repetir para relembrar nos corpos os valores que se fortalecem na memória do corpo e, assim, gerar um ambiente de confirmação de uma identidade ancestral, ou melhor, a repetição tem a intenção de concretizar o ideário do grupo através dos corpos, que dançam exaustivamente.

O quarto valor estético, denominado de “Memória Épica”, por Martins, (2008), refere-se aos registros que permanecem vivos, na memória, no corpo do indivíduo iniciado na religiosidade afro-brasileira, seja através dos objetos materiais e simbólicos, altares, oferendas e, vestuários, dentre outros elementos, que resguardam o conhecimento ancestral e possibilitam às gerações futuras acessar, difundir e manter vivas, não somente as práticas rituais e litúrgicas, mas as performances e as danças herdadas de uma dada tradição cultural. Trata-se, portanto, neste valor estético, de se considerar não apenas o que ficou registrado nos locais legitimados pela guarda e pelo registro da memória cultural de um país ou de um povo, a exemplo dos museus e bibliotecas, mas, sobretudo, de legitimar a memória inscrita e revelada nos corpos dos que cantam, dançam, louvam, celebram, agradecem e expressam sua religiosidade africano-brasileira, seus diferentes saberes, fazeres, sabores e afazeres, de forma singular.

O quinto e último valor estético da dança africana refere-se à “Forma Cíclica e Circular”, que compreende a forma que o movimento do corpo toma e também o espaço que a dança ocupa. Entende-se esta forma como o desenho, em forma de círculo, que é formado, ao se realizar a dança, no espaço dos terreiros e também no espaço cênico. Martins (1998, p. 30) explica: “Geralmente, essa forma e esse espaço se estruturam de maneira cíclica e circular, a exemplo do xirê que se desenvolve no sentido anti-horário, representando uma volta ao passado. [...]. Podemos notar essa estrutura cíclica e circular nos caminhos dos espaços e nos desenhos dos movimentos das danças de Iemanjá, Oxum, Oxumaré e outros”; e também em manifestações tradicionais, como o samba de roda. As formas geométricas do icosaedro, octaedro e do cubo, nos estudos e treinamentos propostos por Laban, demonstram a sua obstinação pela perfeição do mo-

vimento, que evidenciam a simetria do corpo. Neste viés, a forma cíclica e circular, ou seja, o círculo, não é objeto de estudo de Laban. Acredita-se que isto se deve ao fato de que as danças circulares não permitem que o corpo evidencie a simetria, pois o círculo altera e instaura a instabilidade dos corpos, que se arredondam, se curvam, se inclinam e alteram as formas desenhadas no espaço. Evidencia-se também, nas danças rituais, o giro no sentido anti-horário, que predispõe o corpo do dançarino a uma mudança de perspectiva relacional com o espaço e o seu corpo – geralmente habituado, nas danças clássica e moderna, a girar no sentido horário. O giro no sentido anti-horário instaura um caos reorganizável e reestruturante, na percepção sensorio-motora do indivíduo, desestabilizando seu centro motor e, como consequência, o corpo ativa outros centro motores e os mecanismos proprioceptivos para realinhar a postura e os movimentos giratórios. Dito desta forma, este princípio também contraria o conceito de harmonia adotado por Laban, em seus estudos.

Observa-se também que, nas danças de origem africana, o corpo é visto como uma orquestra capaz de tocar diferentes instrumentos, ao mesmo tempo, embora necessite encontrar um ponto de harmonia, com o propósito de traduzir formas e significados no dançar. Neste sentido, a assimetria, encontrada nas danças étnicas africano-brasileiras, nas danças rituais do Candomblé, ou no samba de roda, corresponde a características inerentes e singulares que compõem a estética e a dramaturgia dessas danças.

Considerações finais

No presente artigo, adotamos um eixo norteador que baliza abordagens feitas acerca da qualidade estética do movimento dançado, a partir de estudos realizados por Rudolf Laban. Sem sombra de dúvida, Laban deixa uma herança significativa para o campo da dança e das artes cênicas, que é o seu sistema de notação do movimento denominado *Labanotation*. Contudo, há muito que nos inquieta e nos estimula a fazer alguns questionamentos sobre a amplitude e adequação das ideias de Laban e sua aplicação prática e coerente, tendo em vista responder e dar conta, através de seu método de

notação do movimento, da análise qualitativa de diferentes estéticas de dança, em especial a estética das danças étnicas africano-brasileiras.

Autores como Rengel (2003), Moraes (2013) dentre outros, contribuem para uma releitura de Laban, com revisões críticas a respeito do que é apropriado, impróprio, coerente e incoerente, no sistema Laban, além das doze direções e planos de seus estudos, que partem do balé clássico e se expandem além dele. Embora Laban não chegue a romper com a tradição, sem sombra de dúvida, as linhas verticais do balé clássico, no método Laban, permanecem, mas se ampliam para doze direções diametralmente opostas, ou seja, se o corpo se abre para frente também o faz para trás; caso se expanda para o lado direito, também o faz para o esquerdo. Laban realizou pesquisas sobre o corpo humano vivo, em sua humanidade simples e cotidiana. Ele observou trabalhadores nas fábricas, pensou e desenvolveu exercícios para que o movimento fosse realizado com economia de esforço.

As ideias de Laban foram e ainda são, neste século, importantes para a dança. Apesar disso, pode-se constatar que o seu método não consegue dar conta de todas as estéticas de dança e, em especial, dos princípios inerentes às danças étnicas africano-brasileiras, que se orientam a partir de outras perspectivas rítmicas e, espaciais, que configuram outra relação de dança-espço, dança e verticalidade, dança e espírito, dança e transcendência. A dança dos mitos africanos é realizada e construída a partir de diferentes centros motores, sendo geralmente executadas em círculo; é angulosa, polirrítmica e policêntrica, e se expande para além do espaço do corpo, curvando-se, dobrando-se. Nestes movimentos, observamos que se apresenta e se delinea outra proposta conceitual de simetria e de harmonia que, acreditamos, possa ser chamada de dinâmicas assimétricas, que reconfiguram o próprio conceito de harmonia de Laban, em que os movimentos são realizados em determinadas direções. Assim, embora essas direções sejam exploradas de diferentes formas, havia e há no método *Labanotation*, a previsibilidade em sua exploração espacial. Acreditamos que isso se deva ao fato de que Laban trabalhava por correspondência das ações, o que significa dizer que, se o dançarino se move para a frente, e deve observar e executar o movimento

oposto ao primeiro, movendo-se para trás.

Diante disso, nos questionamos sobre a liberdade de exploração de movimentos e, em especial, da capacidade do método *Labanotation* de ir além da exploração das direções e conseguir explicar como o dançarino move-se no espaço.

Em contrapartida, o que nos chamou a atenção no método Forsythe são as linhas e planos que são desenhados no corpo, a partir das referências do balé clássico, que são utilizadas em sua pesquisa, de forma similar aos estudos de Laban. Entretanto, observamos que a cada mudança de posição do corpo, o centro se altera. Compreendemos que Forsythe, diferente de Laban, acredita que o corpo possui diferentes centros motores, e não apenas um centro, como defendido por Laban e por dançarinos contemporâneos e de diferentes épocas. A partir dessa observação, podemos afirmar que as ideias de Forsythe se aproximam e se coadunam, em grande parte, com o pilar denominado de poliocentrismo. nas danças étnicas africano-brasileiras.

Laban e Forsythe apresentam contribuições valiosas para o universo da dança, cada um no seu próprio tempo, em sua época, no seu lugar e com métodos distintos que possibilitam aos coreógrafos e intérpretes-criadores contemporâneos condições para aperfeiçoar e desenvolver estudos sobre os diferentes modos e meios de se produzir dança. Nessa perspectiva, acreditamos que ambos são clássicos de suas épocas e que nos convidam a relê-los, na contemporaneidade. Nessa direção, o artigo se propôs a reler Laban e o seu conceito de harmonia, aplicado à dança em geral. A partir dessa análise, verificamos que o seu método não se aplica à composição estética das danças étnicas africano-brasileiras, tendo em vista o seu tratamento estético peculiar, seus objetivos e contextualização cultural. Assim, destacamos, ainda, os valores estéticos presentes nas danças étnicas africano-brasileiras, com o objetivo de analisar os encontros e desencontros entre estas e o método *Labanotation*. Nesta zona de fronteira da importância dos estudos de Laban para a dança, que é inegável, surgem pontos de interrogação que, forçosamente, nos obrigam a leituras críticas e reflexivas sobre as questões aqui colocadas, cujo objetivo é descobrir pistas que conduzam a outros lugares, talvez para as chamadas “zonas de silêncio”, que Laban acreditava existir nos corpos



em movimento. Talvez esses silêncios nos revelem mais e mais, não apenas para onde nossos corpos se movem, mas, sobretudo, como podem se mover de forma diferente e, em suas diferentes estéticas culturais assimétricas, encontrando a harmonia e a simetria que lhes cabem.

REFERÊNCIAS

- ASANTE, Molefi K.; ASANTE, Kariam W. Commonalities in African dance: An aesthetic foundation. In: ASANTE, Molefi K.; ASANTE, Kariam W. (Eds.). *African cultures: rhythms of unity*. New Haven: Greenwood, 1985. p.71-82.
- Bourdieu, Pierre. *El Sentido Práctico*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.
- CSORDAS, Thomas J. Embodiment as a Paradigm for Anthropology, *Ethos*, v. 18, n.1, p. 5-47, 1990.
- FORSYTHE, William. -Point line-1- Imagining Lines. Disponível em <https://www.youtube.com/watch/Lines> . Acesso em: 28 de nov. 2014.
- FORSYTHE, William. Lines-Poin line-2-Extrusion. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch/> >. Acesso em: 28 de nov. 2014.
- FORSYTHE, William. Lines-Complex Operations-3-Dropping Curves. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch/> >. Acesso em: 28 de nov. 2014.
- HARMONIA In: DICIONÁRIO da língua portuguesa Michaelis. Local: São Paulo, Editora, Uol, 2014. Disponível em <: <https://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/indice/E.html>>. Acesso em: 5 mai. 2014.
- HARMONIA In: DICIONÁRIO da língua portuguesa Houaiss. Local: São Paulo Editora, Uol, 2014, 2014. Disponível em: <http://www.dicio.com.br/polirritmia/>>. Acesso em: 29 dez. 2014.
- Kaeppler, Adrienne L. "Dance Ethnology and the Anthropology of Dance". *Dance Research Journal*, v. 32, n.1, pp.116-125, 2000.
- LABAN, Rudolf. *El dominio del movimiento*. 2.ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 2006.
- MCCAW, Dick. *An eye for movement: Warren Lamb's career in movement analysis*. London: Brechin Books Limited, 2006.
- MARTINS, Suzana. A Dança no candomblé: Celebração e Cultura. *Repertório Teatro e Dança*, Salvador, PPGAC/UFBA, n1, p. 27-32, 1998.
- _____. A Dança de Yemanjá Ogun-té sob a Perspectiva Estética do Corpo. Salvador: EGBA, 2008.
- _____. Corpo em trânsito entre a ação e a divindade: Polirritmia-Policestruismo-Sentido Holístico. *Conceição/Conception*, Campinas, UNICAMP, v.4, n.1, p.22-30, 2015. Disponível em: <http://www.Publionline.iar.br/index.php/ppgac/article/view/304/302>. >. Acesso em: 08 de agosto. 2015.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999 [1945].
- MORAES, Juliana. Laban no século XXI: Revisões necessárias. *Conceição/Conception*, Campinas, UNICAMP, v.2, n.1, p.105-118, 2013. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/160>. >. Acesso em: 30 de dez.2014.
- PAIXÃO, Maria de Lurdes Barros da. Dança Negra Brasileira na Contemporaneidade. In: SANTOS, Inaicyr Falcão dos; BARUCO, Mariana; CORTES, Gustavo. (Orgs.). *Rituais e linguagens da cena: trajetórias e pesquisas sobre corpo e ancestralidade*. Curitiba: CRV, 2012, (v.2551). p.135-150.
- RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003.
- _____. Os temas do movimento de Rudolf Laban(I-II-III-IV-V-VI-VII-VIII): modos de aplicação e referência. São Paulo: Annablume, 2008.
- STRATHERN, Andrew J. *Body thoughts*. Michigan: The University of Michigan Press, 1996.