REVISTA DA FUNDARTE
ANO 22
NÚMERO 49
ABRIL A JUNHO DE 2022
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO
arte educação E PERFORMANCE

RUDOLF LABAN, UM CONVITE À DANÇA: PROBLEMATIZANDO SEUS ESTUDOS NA DANÇA DE SALÃO

Bruno Blois Nunes

Resumo: O objetivo desse ensaio é refletir sobre aspectos do ensino da dança de salão à luz da teoria labaniana. Como proposta para esse trabalho, foi realizada uma breve biografia de Rudolf Laban, um panorama sobre a dança ao longo da história, os estudos desenvolvidos por Laban ao longo de sua vida e a problematização do ensino da dança de salão com o auxílio do pensamento do autor. Ao final desse ensaio, foi possível observar a relevância da teoria labaniana não apenas na dança, mas também na dança de salão que se beneficia de seus estudos para ressignificar suas práticas de ensino.

Palavras-chave: Laban. Estudo do Movimento. Dança de Salão.

RUDOLF LABAN, AN INVITATION TO DANCE: DISCUSS YOUR STUDIES IN BALLROOM DANCE

Abstract: The purpose of this essay is to reflect on aspects of ballroom dancing teaching in the light of Laban's theory. As a proposal for this work, a brief biography of Rudolf Laban was made, an overview of dance throughout history, the studies developed by Laban throughout his life and the discuss of ballroom dancing teaching with the help of the thought of author. At the end of this essay, it was possible to observe the relevance of Laban's theory not only in dance, but also in ballroom dancing, which benefits from its studies to give new meaning to its teaching practices.

Keywords: Laban. Movement Studies. Ballroom Dancing.

Primeiros movimentos de escrita

Este ensaio faz uma reflexão acerca das possibilidades de se problematizar a dança de salão por meio dos estudos desenvolvidos por Rudolf Laban. As reflexões do autor são aplicadas a alguns tópicos dessa dança na tentativa de evidenciar as contribuições dos pressupostos labanianos no universo da dança de salão.

Embora Laban não tenha desenvolvido estudos voltados à dança de par e suas particularidades, suas descobertas auxiliam os professores a pensar nas suas propostas de ensino na dança de salão. As considerações do autor sobre o espaço

e as particularidades de cada corpo estão dentre os aspectos mais notáveis e serão problematizados nesse ensaio.

Esse trabalho está dividido da seguinte maneira: incialmente, faço uma breve apresentação biográfica de Rudolf Laban. Em seguida, traço um sucinto panorama da história da dança. No próximo tópico, abordo os estudos de Laban sobre o movimento e suas reverberações na dança. Na sequência, trago algumas observações sobre minha prática como professor de dança de salão e como os estudos de Laban me fizeram refletir sobre práticas corriqueiras da dança de salão. Por fim, encerro com algumas considerações finais sobre esse ensaio.

Rudolf Laban – uma breve biografia

Rudolf Laban nasceu em 15 de dezembro de 1879, na cidade de Poszony (em húngaro) ou Pressburg (em alemão) que fazia parte do Império Austro-Húngaro e, atualmente, é a cidade de Bratislava, capital da Eslováquia (McCAW, 2011; VALLE, 2011).

Durante um período, por influência do pai militar, foi cadete antes de se voltar aos estudos pelos quais se tornou conhecido (DAVIES, 2006). Contudo, sua inclinação às artes logo prevaleceu e a rigidez do gestual militar foi amaciada com o estudo dos movimentos feito por Laban.

Laban frequentou a *Escola de Belas Artes de Paris* na primeira década do século XX estudando arquitetura e pintura (VALLE, 2011), e ganhava a vida como artista gráfico demonstrando interesse em retratar as formas humanas (DAVIES, 2006). Foi nesse período que começaram a surgir os primeiros esboços de uma notação de dança desenvolvida por ele (VALLE, 2011).

Com a chegada da 1ª Guerra Mundial, Laban se muda para Zurique onde cria sua escola. No período entre 1919-1923, funda escolas pelo continente europeu em Basileia (Suíça), Budapeste (Hungria), Paris (França), Praga (República Tcheca), Roma (Itália), Stuttgart e Hamburgo (Alemanha), Viena (Áustria) além de outros

locais da Europa. É em Viena, em 1929, que Laban produz e dirige eventos colossais para até 10 mil pessoas (VALLE, 2011).

Laban viveu de perto grandes acontecimentos embora tenha tido a infelicidade de testemunhar duas grandes guerras mundiais (1914-1918 e 1939-1945), teve contato com artistas e viu emergir o que seria a dança moderna.[1]Em Viena, foi testemunha do surgimento da psicanálise, sendo influenciado pelas ideias de Carl Gustav Jung. Em Paris, teve contato com o Rosacrucianismo[2] (DAVIES, 2006)

Laban foi um dos principais nomes da dança no século XX e responsável por "colocar a dança em pé de igualdade com as outras artes" (DAVIES, 2006, p. XIII, tradução minha).[3] Atualmente, sua teoria foi expandida e agregada às ideias de Irma Bartenieff, Judith Kastenberg, Bonnie Bainbridge Cohen[4], além de outras apropriações. Também é importante ressaltar que suas análises podem ser aplicadas em distintas áreas do conhecimento como "dança, teatro, fisioterapia, psicologia, estudos culturais, esportes" (VALLE, 2011).

Antes de entrar nos estudos de Laban sobre dança, apresentarei, no próximo tópico, um sucinto cenário da história da dança.

Um panorama da história da dança

Muitas podem ser as definições de dança assim como múltiplas também suas finalidades. Simpatizo com a definição de Valle e Sastre (2020, p.329) que

[1] Embora seja difícil de datá-la com precisão e apontar seu local de origem, o movimento que principia no final do século XIX e ganha força no início do século XX (ANDERSON, 1997).
[2] Uma das mais celebradas "sociedades secretas", foi um movimento filosófico que se tornou famoso após a publicações de manifestos no começo do século XVII, na Alemanha (YATES, 2002).
[3] No original: "[...] dance had been placed on an equal footing with the other arts".
[4] Irma Bartenieff (1900-1981) foi aluna de Laban, dançarina, coreógrafa, teórica da dança, fisioterapeuta, uma das pioneiras da terapia do movimento/dança e elaborou um conjunto de princípios para a correção de movimentos corporais chamado *Bartenieff Fudamentals* (Fundamentos de Bartenieff). Judith Kastenberg (1910-1999) foi psiquiatra infantil que trabalhou com sobreviventes do Holocausto e principal criadora do *Kestenberg Movement Profile* (KMP) que era utilizado para elaborar um perfil psicológico baseado nos padrões de movimento. Bonnie Cohen (1941) artista do movimento, pesquisadora, educadora e terapeuta que, na década de 1970, fundou o *The School for Body-Mind Centering*® (BMC) cuja abordagem é feita na reeducação e repadronização do movimento.

consideram a dança com "uma arte espaçotemporal por relacionar-se simultaneamente com uma duração (cronológica e subjetiva) e com a presença de um corpo em movimento no espaço (físico e perceptivo)".

Os gregos tinham duas palavras para a definição de tempo: *Chronos* e *Kairós*. *Chronos* é o tempo controlado, o tempo físico que "determina o ritmo a contagem do tempo que guia o mundo em dias, horas e minutos"; Kairós é "o tempo vivido pelos homens", aquele tempo que não pode ser controlado (FERREIRA; ARCO-VERDE, 2001, p. 70). Valle e Sastre (2020) evidenciam a potencialidade da dança ao juntar esses dois tempos distintos, mas interligados.

De acordo com Nunes (2016), muitos autores mencionam as raízes pré-históricas da dança. Bourcier (2011) afirma que o primeiro registro imagético está numa parede da gruta de Gabillou e data de 12.000 a.C. Lá é possível observar a silhueta de um personagem vestido com pele de bisão:



Figura 1 – *Le sorcier masqué* (Gruta de Gabillou – Dordonha, França)
Fonte: Raux (2013).

Araújo (2004) também relata a longevidade da dança nas práticas do ser humano. De acordo com ele,

> Desde priscas eras da humanidade a dança esteve presente. Há entre os povos pré-letrados uma série de danças como as de caça, de máscaras, guerreiras e secretas, as nupciais, as de fecundidade ou eróticas ou genéticas, as de nascimento, de iniciação ou circuncisionais, as fúnebres, as medicinais, as de colheita, as lunares, as pleiadares, as festivais ou puramente recreativas, as mágicas, religiosas ou sagradas ou propiciatórias, as imitatórias, as lúdicas etc. (ARAÚJO, 2004, p. 5).

Portinari (1989, p. 17) se junta aos três autores anteriores e ressalta que "o homem primitivo dançava como sinal de exuberância física, rudimentar tentativa de comunicação e, posteriormente, já como forma de ritual".

Falar de história da dança é falar da pré-história do homem e embora tenhamos registros de dança desde o período pré-histórico, seu estudo e sistematização de ensino é consideravelmente tardio. Em âmbito acadêmico, no Brasil, "somente a partir da segunda metade da década de 1990, o ensino da dança começa a se consolidar nas universidades brasileiras" (CORRÊA; NASCIMENTO, 2013, p. 57). O primeiro curso superior de dança inaugurado em 1956, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), ficou praticamente três décadas como única opção disponível para formação em dança (AQUINO, 2001).

Além do estudo, a procura pela dança também não é uma constante. Embora programas televisivos como *So You Think You Can Dance* (televisionado pela FOX) e *Dança dos Famosos* (transmitido pela Rede Globo) tenham aflorado novos modos de entender a dança e, consequentemente, poder participar de seu mundo, seu papel na sociedade ainda é pequeno e extremamente inconstante. Podemos perceber uma estimulação para as atividades de dança nas fases iniciais de vida do ser humano (infância) e sua retirada progressiva já no período da adolescência. Talvez por isso a observação de Laban (1990, p. 24-5), mesmo se referindo ao início do século XX, ainda esteja atual ao dizer que "nos adolescentes e adultos de hoje, o impulso de dançar diminuiu de maneira proporcional ao aumento da idade".

Na Antiguidade Clássica, Platão desprezava o valor das artes imitativas, categoria que a dança se encaixava na época. Aristóteles tem a *mimesis* como algo inato ao homem o que acaba valorizando a dança em detrimento de seu professor Platão (SALES, 2019).

Se na Idade Média[5] a dança esteve relacionada à igreja (litúrgica ou sacra) ou à sociedade (secular), no Renascimento[6] a dança se tornou paixão da nobreza e camponeses desbancando a influência da igreja em suas práticas (KASSING, 2007). Nos salões da corte nasceria a grande mãe das danças de salão, primeira dança de pares entrelaçados: a valsa. Contudo, antes de me deter no universo da dança de salão, volto minha escrita para Rudolf Laban e a influência de seus estudos na dança.

Laban na Dança

A contribuição de Rudolf Laban para a dança foi de extrema relevância. No entanto, muito pouco sobreviveu em sua forma original.

Embora Laban, no início do século XX, tenha participado ativamente de atividades artísticas pela Europa, como foi possível observar em sua biografia, somente em 1920 temos o seu primeiro registro escrito: *Die Schrift des Tänzers* (*O mundo do dançarino*).[7] O livro é uma coleção de pensamentos do autor, uma espécie de diário que traz uma escrita labaniana mais poética. Entretanto, nessa obra é possível perceber um Laban buscando novos valores para a dança e o dançarino criticando o que muitas vezes era chamado de dança, pois não fazia jus à sua concepção (SACHSENMAIER, 2011).

Laban considerava a dança a "expressão suprema da condição humana" (DAVIES, 2006, p. XIII, tradução minha).[8] Laban (2011) menciona que havia muitos

[5] Período que compreende dos séculos IV, V d.C até o século XV (LE GOFF; TRUONG, 2012).
[6] O Renascimento foi um "movimento nas práticas intelectuais, artísticas e científicas" que começou em meados do século XIV (MARTIN, 2007, p. 06).
[7] O livro não tem tradução em português.
[8] No original: "[...] *the supreme expression of the human condition*".

sistemas de notação de movimento e dança, mas que ficavam restritos a determinados estilos específicos. O autor via a necessidade de elaborar um "sistema de registro o qual pudesse ser universalmente usado" que ele chamou de "*Kinetography*" (Cinetografia, também conhecida como *Labanotation* (Labanotação)) (LABAN, 2011, p. VIII).

Cohen (1978) identifica duas ramificações dos estudos desenvolvidos por Rudolf Laban: *Labanotation* (Labanotação) e a *Labanalysis* (Labanálise). A Labanotação cumpre a função de realizar o registro do movimento semelhante ao que ocorre com uma partitura musical. São descritos padrões de peso, duração do movimento, mudanças de nível e direção no espaço funcionando como uma partitura do movimento corporal. Já a *Labanalysis* (Labanálise) enfoca os aspectos qualitativos do movimento corporal. Aqui reside a problematização de como determinado movimento é realizado, em que parte do corpo se originou (da região periférica ou do centro do corpo).

Fernandes (2006, p. 35) pontua os locais onde os estudos de Laban foram se desenvolvendo:

> Enquanto a Labanotação é desenvolvida pelo Dance Notation Bureau (Nova York e Ohio), a Labanálise ou LMA é desenvolvida pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (Nova York), além de diversos centros de formação de Analista de Movimento (Berlin, Maryland, Seattle, entre outros). Há também uma terceira vertente, mais desenvolvida no Centro Laban de Londres, denominada Laban Movement Studies e Choreological Studies, que não inclui os Fundamentos Corporais Bartenieff.

A Labanotação faz um "registro exato do movimento" cujos aspectos qualitativos ficam a cargo da interpretação dos praticantes. A Labanálise faz um registro das "qualidades mais importantes" ou dos "elementos mais enfatizados" o que pode levar a maiores níveis de complexidade na descrição do movimento (FERNANDES, 2006, p. 35). A Labanálise faz uma combinação da Labanotação

com outros elementos estudados por Laban com a *eukinética/effort* (eucinética/esforço) e *choreutics/shape* (corêutica/forma) (RENGEL, 2001, p. 91).[9]

No Brasil, as traduções de suas obras chegaram com demora. De acordo com Franken (2013, p. 04)

> No nosso país, Laban teve sua teoria disseminada de forma meio caótica e sua obra teórica chegou com certo atraso. Um exemplo é o seu livro 'Domínio do Movimento', publicado pela primeira vez na Inglaterra em 1950, ter sido traduzido e publicado no Brasil somente em 1978. Com maior atraso, outro livro de sua autoria, a obra 'Dança Educativa Moderna', teve publicação no Brasil em 1990, sendo que sua primeira publicação na Inglaterra tinha sido em 1948.

Contudo, isso não foi empecilho para que se encontrasse uma gama considerável de pesquisadores sobre Laban. Fernandes (2006, p. 28) menciona, além dela, vários pesquisadores que realizaram sua formação e receberam o Certificado de Analista do Movimento (CMA) reconhecido internacionalmente: "Cibele Sastre, Flávia do Valle, Henrique Schueller, Kidman Ceceu, Marisa Naspolini, Marta Soares, Regina Miranda" além de muitos outros pesquisadores do campo das artes que desenvolvem estudos baseados nas propostas labanianas.

É corriqueiro a utilização do termo "dança educativa" ou "dança educação" que foi amplamente utilizado pelo próprio autor Rudolf Laban. Contudo, é importante salientar que seu emprego era uma "contraposição à técnica rígida e mecânica de que se apropriava o ensino do balé clássico na época" (MARQUES, 2007, p. 81). De acordo com a autora, o discurso educacional de Laban é nutrido pela filosofia da

[9] "Eukinética é o estudo dos aspectos qualitativos do movimento", do ritmo, dinâmicas e qualidades expressivas do movimento (RENGEL, 2001, p. 69) que faz uma análise das "qualidades do movimento e suas motivações" (VALLE, 2011, p. 5). "Corêutica é o estudo da organização espacial dos movimentos que Laban desenvolveu como sendo seu sistema de harmonia espacial [...] O espaço corêutico é concebido a partir do corpo. Assim cada pessoa tem um território próprio" (RENGEL, 2001, p. 42). Aqui temos uma análise da "forma do movimento e as leis da Harmonia Espacial – termo que usou para descrever a geometria do movimento corporal no espaço" (VALLE, 2011, p. 5).

dança moderna do início do século XX e das ideias da Escola Nova[10] propagadas por John Dewey na Inglaterra.

Laban (1990) notou uma vinculação dos movimentos cotidianos do homem moderno com as novas formas de dança emergentes do período. Por essa razão, o autor relata que "as danças têm sido em todos os tempos uma profunda vinculação com os hábitos de trabalho dos períodos em que surgiram ou foram criadas" (LABAN, 1990, p. 11).

Tendo essa relação estabelecida, Laban estudou o movimento de trabalhadores industriais e pode observar a formação de "estados mentais prejudiciais" por causa da "influência dos hábitos dos movimentos desequilibrados que se originam nos métodos contemporâneos de trabalho" (LABAN, 1990, p. 13).

Comparando as danças entre elas, Laban (1990) evidenciou a diferença entre as danças europeias tradicionais com seu enfoque nos passos realizados enquanto a dança moderna voltava sua atenção ao trabalho articular do corpo e ao fluxo do movimento. Ao busca por uma dança de salão que fugisse das normativas clássicas de aprendizagem de passos, por meio da visualização de sua execução no espelho e sua repetição mecanizada, me fez elaborar uma nova metodologia de dança de salão.

No próximo tópico problematizo alguns pontos da metodologia e sua vinculação com o pensamento labaniano.

A aplicação de Laban na dança de salão

Antes de adentrar nas implicações que os estudos de Laban tiveram na minha prática como professor de dança de salão, creio ser relevante fazer uma concisa

[10] "A expressão Escola Nova não se refere a um só tipo de escola ou mesmo a um determinado sistema escolar, mas a um conjunto de princípios, que resultam em determinadas características, com o objetivo de reexaminar e rever os problemas didáticos tradicionais do ensino. A Escola Nova era constituída de grupos que trabalhavam nos estabelecimentos de ensino. Realizavam a renovação educacional, utilizando novos métodos de ensino na busca da integração de vida dos alunos tanto no seu aspecto físico quanto no aspecto moral, intelectual e artístico visando particularmente formar-lhes o caráter e a personalidade" (NOGUEIRA, 1986, p. 27-8).

apresentação de minha trajetória no mundo da dança. Formado em educação física, iniciei minhas atividades como professor de dança de salão no final de 2006. Desde então, tenho trabalhado com dança de salão e desenvolvido projetos paralelos sobre a temática.

Dentre os diferentes conceitos dados para a dança de salão, escolho o de Morenno (2004), ao considerá-la uma arte de dançar em casal. Embora seja possível observarmos uma salsa[11] dançada a três e diferentes danças de em roda (em que o maior exemplo é a *Rueda de Casino*[12]), praticamente todos seus elementos foram se desenvolvendo na relação de par. Posso dizer que a dança de salão é um diálogo corporal em que quanto mais harmoniosa seja essa conversa, mais prazerosa ela se torna.[13]

Em 2013, ao começar meus ensinamentos em um novo espaço de dança, me deparei com situações mobilizadoras para problematizar o ensino de dança de salão. O espaço não possuía espelho, o objeto sagrado em muitas escolas de dança. Essa influência é radicada nas propostas de ensino do *ballet* clássico:

> [...] independentemente do estilo da dança codificada ou da técnica ensinada, estão sendo adotados modelos e práticas de ensino provavelmente 'adotadas' do balé clássico. Essa hipótese talvez se justifique, de um lado, por ser o balé clássico a dança codificada mais presente nas academias do Brasil desde que se começou a ensinar a dança em nosso país (e consequentemente exerça o papel de modelo); e, de outro, devido a serem as únicas formas que muitos professores conheçam. (LIBÂNEO, 1999, p. 79).

Desde que comecei a ensinar dança de salão, o espelho sempre foi um objeto de prestígio de professores e alunos. Os professores executam os movimentos ao mesmo tempo que se observavam, e os alunos tinham, no reflexo do espelho, modelos corporais pré-determinados para executar "seus" movimentos.

[11] Gênero de dança latina originária do *son* cubano. Para informações sobre a história da salsa indico Rondón (2017).
[12] O termo *Casino* se refere a uma forma de dançar salsa, é o estilo cubano de salsa. A *Rueda de Casino* é a forma de dançar a salsa com vários casais em roda e trocando constantemente os pares. Mais sobre o assunto em Borges e Sardiñas (2012) e Nunes (2021).
[13] Não cabe aqui a discutir questões de gênero masculino e feminino e todas as suas consequências. Para uma leitura a esse respeito ver Nunes e Froehlich (2018) e Pazetto e Samways (2018).

Outro ponto que impulsionou a reelaboração do meu método de ensino foi baseado na concepção dos alunos que associavam o conhecimento de determinado gênero de dança à quantidade de passos que sabia executar. Dessa forma, o aluno tem como meta a assimilação da maior quantidade de passos possíveis para "saber mais" de determinado gênero de dança.

A ausência do espelho e a obsessão por aprender inúmeros passos fez com que eu desenvolvesse um método de ensino intitulado – *Passos, + Dança*.[14]Esse método possui quatro fatores que elenco a seguir:

1) Trabalhar mais de um gênero de dança por aula: essa proposta surgiu a partir da experiência com a prática profissional em aulas de dança de salão com duração de duas horas. Percebi, em aulas que abordavam apenas um gênero de dança, que alguns alunos acabavam tendo dificuldades em algumas movimentações e, diante disso, propus a prática de outros gêneros de dança para que o aluno pudesse experienciar corporalmente movimentações semelhantes em danças diferentes (NUNES; CARVALHO; SABALLA, 2022).

2) Não utilização do espelho: a ausência do espelho em uma sala de dança provoca profundas alterações em uma aula. Uma das principais referências para o aluno é perdida e a própria disposição dos alunos pela sala mudou, o que leva a novos modos de ensino/aprendizagem (NUNES; CARVALHO; SABALLA, 2022).

3) Trocas de pares: experenciar a dança de salão, dançando com uma outra pessoa pode auxiliar na construção de um sujeito crítico que saiba aceitar as diferenças entre as pessoas. Além disso, outros modos de condução levam o aluno a evitar uma dança automatizada que se filia mais aos passos executados do que a própria experiência em dançar (NUNES; CARVALHO; SABALLA, 2022).

[14] Já há um artigo escrito sobre esse método de ensino intitulado *"– Passos, + Dança": implementação de um método de ensino na dança de salão* que será publicado esse ano.

4) Alunos de diferentes níveis de aprendizado na mesma turma: esse é o fator mais complexo de ser implementado. Normalmente, temos o costume de dividir as turmas em iniciantes, intermediários e avançados o que não é um problema. Contudo, o método visa o diálogo/dança de um corpo pluricultural com outro e a relação de corpos em diferentes estágios de desenvolvimento artístico pode também ser um fator potencializador no ensino da dança (NUNES; CARVALHO; SABALLA, 2022).

Após a descrição dos fatores que fazem parte do método - *Passos, + Dança*, elenco quatro pontos sobre as aulas para discuti-los à luz da teoria labaniana.

1) Caminhada no início das aulas: após um aquecimento articular, proponho, em algumas aulas, que os alunos se desloquem pelo espaço ao som de uma música de fundo. Nesse momento, procuro perceber como os alunos estão preparados corporalmente para a aula e se o planejamento está adequado com o estado de ânimo deles.



Figura 2 – Prática de caminhada pela sala. Registro de aula (2016).
Fonte: Arquivo do autor.

Laban (1990, p. 56) menciona que “a projeção externa de um esforço pode revelar um estado mental”. Ao observar o deslocamento do aluno, posso verificar como cada um deles se encontra corporalmente para participar da aula. Talvez por isso Vianna e Carvalho (2005) mencionem que a maneira como caminhamos podem denunciar o modo como lidamos com a vida.

A abordagem da caminhada ajuda a desmistificar algo muito corriqueiro nas aulas de dança: muitos professores propõem que os alunos deixem seus problemas do lado de fora da sala. Comungo com Vianna e Carvalho (2005) que não só não devemos, como é impossível deixarmos as atribulações do lado de fora. Isso é resquício de um pensamento cartesiano (corpo e mente) que fortaleceu o discurso platônico (mundo das ideias e mundo das coisas). Não há essa dicotomia e, se há problemas, que sejam tratados na aula, pois dentre os inúmeros benefícios que a dança de salão proporciona é ser uma atividade terapêutica. Em um estudo realizado em uma instituição de dança de Belo Horizonte, os autores sugerem que a prática regular de dança pode diminuir os níveis de depressão em idosos (MELO et al., 2018).

2) Não utilização do espelho: como mencionei anteriormente, a dança de salão se apropriou de muitas ferramentas de ensino do *ballet* clássico. Uma delas, ainda constante nas salas de aula, é o espelho.

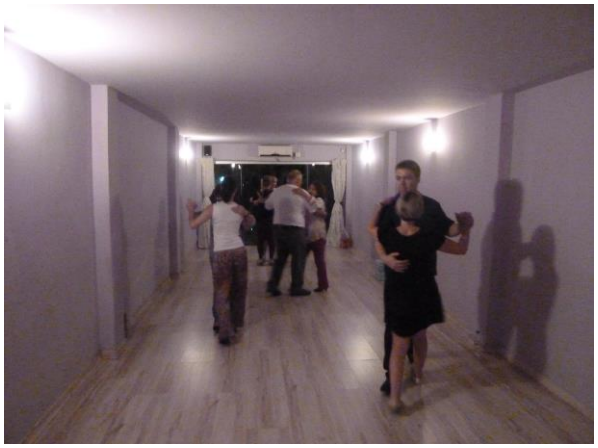


Figura 3 – Registro de aula (2015).
Fonte: Arquivo do autor.

Como mencionei anteriormente, Laban (1990) constatou que as danças europeias tradicionais tinham seu enfoque nos passos executados enquanto a dança moderna voltava sua atenção ao fluxo do movimento e o trabalho das articulações do corpo. Percebi que a não utilização do espelho, modificou profundamente a abordagem das aulas, pois a padronização não era mais a meta e o aluno obteve maior autonomia para experimentar os movimentos passados pelo professor de acordo com sua percepção corporal. Essa autonomia recai no nosso próximo ponto.

3) O ensino de uma movimentação: sem espelho o aluno perde uma referência, mas o professor segue como modelo. Diante disso, foi necessário que o instrutor retirasse o holofote que ainda apontava para ele.



Figura 4 – Registro de aula (2019).
Fonte: Arquivo do autor.

Uma das finalidades de Laban, ao observar as tarefas realizadas por trabalhadores na agricultura e na indústria, era de registrar e identificar formas eficientes de realizar determinada atividade. Para isso, era necessário considerar que qualidades o movimento tem no tocante ao espaço, tempo e pressão. As notações dos esforços dos trabalhadores foram colocadas ao lado da *Labanotation* e esse registro minucioso indicou que duas pessoas não executavam a mesma atividade da mesma maneira por mais mecânica que ela fosse (DAVIES, 2006).

Os resultados de Laban, fizeram-me refletir sobre a padronização das danças de salão. Por mais estereotipado que sejam os movimentos (uma caminha em um Bolero é diferente de uma caminhada em um Samba), cada aluno põe um pouco de si, de sua personalidade na execução de seus movimentos desmistificando a ideia de uma uniformização de como se locomover.

4) Utilização do espaço: um dos desafios do professor de dança de salão é passar para os alunos a ideia de fluxo de baile. Como rodar no salão? – Essa é fácil, por convenção, se adotou o sentido anti-horário. Os tamanhos dos passos estão adequados? – Depende com quem estás dançando. O tamanho da passada deve se ajustar de acordo com seu par. Estou correndo ou trancando o fluxo da pista de dança? Nesse ponto, preciso antes recorrer ao Laban para distinguir entre duas concepções de espaço:

> Devemos distinguir entre o espaço em geral e o espaço ao alcance do corpo. Para distingui-lo do espaço geral, o chamaremos de espaço pessoal ou 'cinesfera'. A cinesfera é a esfera ao redor do corpo cuja periferia pode ser alcançada por membros facilmente estendidos, sem se afastar daquele lugar que é o ponto de apoio ao ficar em pé com um pé, que chamaremos de 'posição'. Somos capazes de delinear os limites dessa esfera imaginária com nossos pés e com nossas mãos. Desta forma, qualquer parte da cinesfera pode ser alcançada. Fora da cinesfera fica o resto do espaço, que só pode ser abordado afastando-se da posição/local. Quando saímos dos limites de nossa cinesfera original, criamos uma nova posição e transportamos a cinesfera para um novo local. Evidentemente, nunca

> deixamos nossa esfera de movimento, mas sempre a carregamos conosco, como uma aura. (LABAN, 2011, p.10, tradução minha).[15]

Temos o espaço que nosso corpo alcança e outro espaço compartilhado por outras pessoas (alunos em uma aula de dança, praticantes em um baile). Como Laban (2011) evidencia, na citação acima, minha cinesfera muda à medida que me movimento no salão o que pressupõe que quanto mais atento eu estiver à movimentação na pista, mais fluída será a dinâmica da dança, pois o efeito de girar com o par no salão é o fluxo de um movimento em conjunto de todos participantes do baile.



Figura 5 – Aula de *Rueda de Casino* para problematizar uso do espaço. Registro de aula (2019). Fonte: Arquivo do autor.

[15] No original: "*We must distinguish between space in general and the space within the reach of the body. In order to distinguish the latter from general space, we shall call it personal space or the 'kinesphere'. The kinesphere is the sphere around the body whose periphery can be reached by easily extended limbs without stepping away from that place which is the point of support when standing on one foot, which we shall call the 'stance'. We are able to outline the boundary of this imaginary sphere with our feet as well as with our hands. In this way any part of the kinesphere can be reached. Outside the kinesphere lies the rest of space, which can be approached only by stepping away from the stance. When we move out the limits of our original kinesphere we create a new stance, and transport the kinesphere to a new place. We never, of course, leave our movement sphere but carry it Always with us, like na aura*".

Em muitas aulas, peço para que os alunos respeitem o "espaço vazio"[16] do salão e que desloquem sua cinesfera de acordo com o andamento dos outros alunos. Aliás, uma das regras para se respeitar em um baile de dança é não interromper o fluxo da movimentação dos casais. Vários casais girando no salão é um fluxo de movimento em conjunto, uma harmonia que muitas vezes é idealizada, mas poucas vezes alcançada.

Diante do que foi exposto, é possível perceber a contribuição dos estudos de Laban na dança de salão. Na prática da caminhada pela sala, baseado em Laban (1990), constato a potencialidade de uma projeção do estado mental da pessoa. Sendo assim, o professor pode observar qual a energia, o estado de ânimo dos alunos para determinada aula.

Não utilizar o espelho também foi uma alteração importante nas minhas aulas de dança de salão. Como mencionei anteriormente, Laban (1990) evidencia que os passos realizados nas danças europeias tradicionais tinham seu foco na sua execução do movimento. A retirada do espelho possibilitou ao aluno uma nova maneira de pensar a realização de sua dança sem o reflexo do objeto lhe mostrando os movimentos que eram executados. Além disso, por mais que o passo praticado fosse o mesmo, ninguém o realiza da mesma maneira.

Por fim, a movimentação dos pares de dança de salão em uma aula e até mesmo em um baile pode ser pensado por meio dos pressupostos labanianos. Como foi mostrado anteriormente, Laban (2011) enfatiza que a cinesfera de uma pessoa muda de acordo com o seu deslocamento. O conhecimento dessa ideia por parte dos alunos pode torná-lo um sujeito mais atento ao seu deslocamento com o par pela sala como também de todos os que estão dançando.

[16] Na verdade, para Laban, "o espaço nunca está vazio. Há sempre matéria em movimento no espaço, seja o oxigênio e os gases invisíveis, ou os átomos de uma parede de concreto" (VALLE; SASTRE, 2020, p. 329). Entretanto, é um termo utilizado no universo da dança de salão e, por essa razão, resolvi mantê-lo.

Considerações Finais

A dança de salão tem sua origem nos salões das cortes e, mesmo atualmente, ela mantém traços característicos de um período histórico em que se desenvolveu como dança de par e percorreu os salões de baile do mundo. Um exemplo desse arraigamento são os métodos de ensino ainda compartilhados do *ballet* clássico.

Uma forma de refletir sobre os modos de ensinar da dança de salão pode ser por meio dos estudos de Rudolf Laban. Embora ele não tenha sido um estudioso de dança de salão, seus ensinamentos são muito valiosos para essa subárea da dança.

A prática de caminhada, a não utilização do espelho, o respeito à individualidade de cada pessoa e o conhecimento de seu corpo no espaço são temas debatidos na dança de salão e que podem ser problematizados por meio dos estudos labanianos. A potencialidade de notar em uma caminhada a projeção de um estado mental, a não mecanização do movimento que leva a uma maior autonomia por parte do aluno e o entendimento do conceito de cinesfera para a realização das movimentações são contribuições de Laban que podem ser pensadas por teóricos e praticantes da dança de salão.

A dança, praticada desde tempos pré-históricos, foi reformulada, reestruturada, reorganizada, codificada e, hoje, é estudada no meio acadêmico. No entanto, muitos passos ainda são necessários para que ela assuma um papel de protagonista na área das artes e seja amplamente ensinada e praticada por um número cada vez maior e mais variado de pessoas.

Os estudos de Rudolf Laban acerca do movimento servem de estímulo para pensar o ensino/aprendizagem da dança e, no caso específico desse trabalho, da dança de salão. Em um mundo cada vez mais individualista em que o contato corporal chega a ser dispensado, Laban é sempre um bom par para rodar no salão.

Referências:

ANDERSON, Jack. *Art without boundaries:* the world of modern dance. Iowa (US): University of Iowa, 1997.

AQUINO, Dulce. Dança e Universidade: desafio à vista. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). *Lições de dança 3*. Rio de Janeiro: Lidador, 2001. p. 37-51.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional II*: danças, recreação e música. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BORGES, Alan; SARDIÑAS, Alicia. *Historia del baile y la Rueda de Casino-Salsa*. Habana: Ediciones Cubanas, 2012.

BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. 2. ed. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COHEN, Lynn Renee. Introduction to Labanalysis: effort/shape. In: Dance Research Annual, 9, 1978, New York, *Anais*. New York: CORD, 1978. p. 53-8.

CORRÊA, Josiane Gisela Franken; NASCIMENTO, Flávia Marchi. Ensino de dança no Rio Grande do Sul: um breve panorama. *Conceição*, Campinas, v.2, n.2, p. 53-68, jul./dez. 2013. Disponível em: https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/154/162. Acesso em: 30 jan. 2022.

DAVIES, Eden. *Beyond dance*: Laban's legacy of movement analysis. New York: Routledge, 2006.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento*: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

FERREIRA, Valéria M. R.; ARCO-VERDE, Yvelise F. S. Chrónos & Kairós: o tempo nos tempos da escola. *Educar*, Curitiba, n.17, p.63-78, 2001. Doi: 10.1590/0104-4060.220.

FRANKEN, Josiane Gisela. Reflexões e reflexos do Sistema Laban/Bartenieff na prática docente em dança. *Cena em Movimento*, Porto Alegre, n.3, p. 01-7, 2013. Disponível em: https://www.seer.ufrgs.br/cenamov/article/view/36205/26340. Acesso em: 02 jan. 2022.

KASSING, Gayle. *History of Dance*: an interactive arts approach. Champaign (US): Human Kinetics, 2007.

LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Alton (UK): Dance Books, 2011.

LABAN, Rudolf. *Dança Educativa Moderna*. Tradução: Maria da Conceição Parayba Campos. São Paulo: Ícone, 1990.

LE GOFF, Jacques, TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. 4. ed. Tradução: Marco Flamínio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

LIBÂNEO, Daniela Leonardi. *Ensinando dança flamenca*. 1999. 165p. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284182>. Acesso em: 02 jan. 2022.

MARQUES, Isabel A. *Ensino da dança hoje*: textos e contextos. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

MARTIN, John Jeffries. The Renaissance: a world in motion. In: _____ (ed.). *The Renaissance World*. New York: Routledge, London: Routledge, 2007. p. 03-27.

McCAW, Dick. Editor's introduction. In: _____. *The Laban Sourcebook*. New York: Routledge, 2011. p. 01-20.

MELO, Cristina Carvalho et al. A influência do tempo de prática de dança de salão nos níveis de depressão de idosos. *Revista de Psicología del Deporte*, Barcelona, v.27, n.4, p. 67-73, 2018. Disponível em: <https://psycnet.apa.org/record/2018-28945-009>. Acesso em: 26 jan. 2022.

MORENNO, Luis. *Dois na dança*: conheça a mais completa de todas as artes. São Paulo: [s.ed.], 2004.

NOGUEIRA, Raimundo Frota de Sá. A Escola Nova. *Educação em Debate*, Fortaleza, v.9, n.12, p.27-58, jul./dez. 1986. Disponível em: <http://www.periodicosfaced.ufc.br/index.php/educacaoemdebate/article/view/475/289>. Acesso em: 25 set. 2021.

NUNES, Bruno Blois. *O Fascínio das Danças de Corte*. Curitiba: Appris, 2016.

NUNES, Bruno Blois. *Que Rueda de Casino é essa?*: uma união entre teóricos e práticos. Curitiba: CRV, 2021.

NUNES, Bruno Blois; FROEHLICH, Marcia. Um novo olhar sobre a condução na dança de salão: questões de gênero e relações de poder. *Revista Educação, Artes e Inclusão*, v.14, n.2, abr./jun. 2018. Doi: 10.5965/1984317814022018091.

NUNES, Bruno Blois; CARVALHO, Maitê Peres de; SABALLA, Viviane. *"- Passos, + Dança"*: implementação de um método de ensino na dança de salão. *Revista Educação, Artes e Inclusão*, 2022. No prelo.

PAZETTO, Debora; SAMWAYS, Samuel. Para além de damas e cavalheiros: uma abordagem queer das normas de gênero na dança de salão. *Revista Educação, Artes e Inclusão*, v.14, n.3, p. 157-79, jul./set. 2018. Doi: 10.5965/1984317814032018157.

PORTINARI, Maribel. *História da Dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RENGEL, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. 2001. 145p. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284892/1/Rengel_LeniraPeral_M.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2022.

RAUX, Pascal. Les Sorciers de la préhistoire dans l'art paléolithique. *Bulletin de la Société d'études et de recherches préhistoriques des Eyzies*, Les Eyzies, n. 62, p. 121-131, 2013. Disponível em: <https://www.academia.edu/5824314/Les_sorciers_de_la_pr%C3%A9histoire_dans_lart_pal%C3%A9olithique_SERPE_2013>. Acesso em: 02 jan. 2022.

RONDÓN, César Miguel. *El libro de la salsa*: crónica de la música del Caribe urbano. Madrid: Turner, 2017.

SACHSENMAIER, Stefanie. The World of the Dancer (1920). In: McCAW, Dick. *The Laban Sourcebook*. New York: Routledge, 2011. p. 41-68.

SALES, Erinaldo. O sistema das artes em Platão e Aristóteles. *Revista Estética e Semiótica*, Brasília, v.9, n.1, p. 51-62, 2019. Doi: 10.18830/issn2238-362X.v9.n1.2019.05.

VALLE, Flavia Pilla do. *Análise do movimento corporal*. Canoas: ULBRA, 2011. (Cadernos tecnológicos, 8)

VALLE, Flavia Pilla do; SASTRE, Cibele. O espaço interno e inter-relações: apontamentos a partir do sistema LMA/BF. *Urdimento*, Florianópolis, v.1, n.37, p.327-43, mar./abr. 2020. Doi: 10.5965/1414573101372020327.

VIANNA, Klauss; CARVALHO, Marco Antonio de. *A dança*. 6. ed. São Paulo: Summus, 2005.

YATES, Frances. *The Rosicrucian Enlightenment*. London: Routledge, New York: Routledge, 2002.