

A Dança do Dabke da literatura ao cinema:  
considerações do/em movimento do livro  
Lavoura arcaica de Raduan Nassar  
e do filme LavourArcaica de Luiz  
Fernando Carvalho<sup>1</sup>

*Lúcia Aparecida Martins Campos Coelho\**

*Ludmila Mourão\*\**

*Maria de Lourdes Abreu de Oliveira\*\*\**

*Cristina Martins Coelho\*\*\*\**

*Monique Ribeiro de Assis\*\*\*\*\**

*Nilda Teves Ferreira\*\*\*\*\**

**Resumo:** Este ensaio apresenta algumas reflexões e análises acerca das danças descritas no livro Lavoura arcaica, de Raduan Nassar e no filme LavourArcaica, de Luiz Fernando Carvalho, tendo Rudolf Laban como um dos referenciais teóricos. Percebe-se que ao estabelecer um diálogo com Nassar, Carvalho faz em seu hipertexto fílmico uma (re)leitura das danças apresentadas em Lavoura arcaica, porém, em ambos os textos, temos a representação do Dabke, uma dança típica do folclore libanês.

**Palavras-chave:** Cinema. Dança. Literatura. Lavoura arcaica.

---

<sup>1</sup>Este texto é parte da dissertação de mestrado de Lúcia A. M. C. Coelho, intitulada "A Dança nas Lavouras de Nassar e Carvalho", apresentada em 2009 ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, sob orientação da Prof. Dra. Maria de Lourdes Abreu de Oliveira, como requisito parcial para a conclusão do Curso de Mestrado em Letras.

\*Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro, Brasil. Email: lamccoelho@yahoo.com.br

\*\*Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro, Brasil. Email: ludmila.mourao@terra.com.br

\*\*\*Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil. Email: lurabreu@jfa.terra.com.br

\*\*\*\*Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Email: cristina\_fisiojf@yahoo.com.br

\*\*\*\*\*Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro, Brasil. Email: monique\_assis@uol.com.br

\*\*\*\*\*Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro, Brasil. Email: tevesnilda@uol.com.br

## 1 INTRODUÇÃO

Este estudo dá continuidade ao trabalho "Interface: as danças de Ana em Lavoura arcaica", publicado previamente neste periódico (COELHO; COELHO; OLIVEIRA, 2011). Dando início a este ensaio, faremos a seguir uma breve contextualização de Lavoura arcaica, romance de Raduan Nassar (1989), que foi adaptado para o cinema em 2001, por Luiz Fernando Carvalho, bem como uma contextualização das danças descritas nestas obras.

O enredo da obra literária de Nassar (1989) e fílmica de Carvalho (2001) tem início no quarto de uma pensão no qual André, o narrador-protagonista, recebe a visita de Pedro, seu irmão mais velho. Através da narrativa densa do diálogo dos dois irmãos, André expõe a Pedro e aos leitores os motivos de sua fuga. Ele revela que fugiu de casa devido ao autoritarismo do pai, ao amor excessivo da mãe e, principalmente, à intensa paixão que sente pela irmã Ana, sentimento este que desencadeia, por ocasião do seu retorno ao lar, uma tragédia nesta família de origem libanesa. O pai, ciente da relação incestuosa ocorrida entre Ana e André, morre após tirar a vida da filha com um alfanje, precipitando na mãe um surto de loucura.

No decorrer das obras de Nassar e Carvalho, constata-se que as danças surgem por duas vezes nestes textos, sendo descritas nos capítulos 5 e 29 do hipotexto literário e exibidas no terceiro e no décimo quinto capítulos do hipertexto fílmico. Constata-se também, a partir da análise da descrição e da exibição dos movimentos realizados pela comunidade, que a dança apresentada nas lavouras de Nassar e Carvalho é o Dabke, uma dança típica do folclore libanês.

De acordo com Horta (2000), a palavra folclore foi utilizada pela primeira vez pelo arqueólogo inglês Willian John Thoms, em carta publicada pela revista *Atheneum*, em Londres, em 22 de agosto de 1846. O significado semântico desta palavra deriva dos vocábulos *folk*, que significa povo e *lore*, que significa sabedor. Ainda de acordo com tal autor, temos que, por detrás de um fato folclórico, há sempre

uma razão. Motivo este nem sempre explicado por uma lógica dita científica, mas sempre explicado por uma ótica nascida do seu conhecimento e visão cultural.

Com relação à dança folclórica, Rangel (2002) a define como uma prática que tem como objetivo manter as raízes socioculturais de determinada comunidade, possuindo valores físicos, sociais e culturais que são transmitidos de geração em geração. Ainda em consonância com tal autora, a dança folclórica também é uma forma de atuação na sociedade, sendo manifestada em várias situações e ocasiões, tais como nas comemorações e nas festas típicas e/ou religiosas das comunidades. Para Faro (1987), a dança folclórica é uma forma de expressão popular que perdura ao longo dos tempos e reflete a necessidade que a humanidade tem de expressar seus hábitos e costumes. Afirma ainda que todas as danças folclóricas possuem um importante ponto em comum entre si: a íntima relação com as atitudes diárias do homem, além de retratar determinado momento da vida de sua sociedade. De acordo com o bailarino libanês Nabak (2009), foi o que ocorreu com o Dabke, uma vez que esta dança surgiu a partir de uma necessidade cotidiana e coletiva de seu povo. Ainda segundo o bailarino citado, o Dabke originou-se das batidas dos pés no chão que os libaneses realizavam nos telhados de suas casas.

Em tempos antigos, os forros das casas libanesas eram feitos de barro, e quando ocorria uma mudança de estação, especialmente com as chuvas de inverno, o barro rachava, provocando goteiras no interior das casas. Era preciso então fazer reparos nos telhados, compactar as rachaduras, ajustando o barro nas frestas. Tal ação era realizada em conjunto pelos amigos, parentes e vizinhos que, de mãos dadas, para que não caíssem dos telhados, batiam ritmicamente os pés no barro e nos telhados. Com o passar dos tempos, surgiram os rolos, mudaram-se os forros das casas, mas a tradição permaneceu: o Dabke passou a fazer parte do folclore libanês e quando amigos e parentes se reúnem, inevitavelmente surge esta dança típica, alegrando e animando o encontro, a festa ou a cerimônia.

Feitas as devidas contextualizações, este ensaio tem como objetivo refletir e realizar uma análise sobre as danças descritas no livro *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar (1989) e no filme *Lavoura Arcaica* (2001) de Luiz Fernando Carvalho, tendo Rudolf Laban (1978, 1981, 1990) como um dos referenciais teóricos.

## 2 RUDOLF LABAN E SUA TEORIA

Rudolf Laban nasceu em Bratislava, região do antigo império formado pela Áustria e Hungria, no dia 15 de dezembro de 1879, e faleceu em 1 de julho de 1958, em Weybridge, Inglaterra. Filho de militar, Laban estudou em uma escola de cadetes, porém, abandonou o curso e decidiu se dedicar às artes. Estudou durante sete anos na escola de Belas Artes de Paris e descobriu lá sua vocação para a dança. Desde sua infância, Laban manifestou um grande interesse pelo movimento humano, passando a observá-lo nas mais diversas situações e manifestações, incluindo aí os movimentos realizados no trabalho, no lazer e na dança (SIQUEIRA, 2006).

Segundo Laban (1978), a forma como cada um se mantém de pé e se adapta às leis da gravidade é variável e depende de uma atitude interior, consciente ou inconsciente, que define as qualidades de seus movimentos. Para ele os movimentos podem ser realizados com propósitos funcionais, ou seja, a realização de ações do cotidiano e do trabalho, tais como o ato de pegar um talher, uma caneta ou digitar um texto, mas podem não se referir a um propósito prático, ou seja, os movimentos podem apresentar uma função puramente expressiva, como os meneios de cabeça, o tamborilar dos dedos, o balanço das pernas ou o piscar dos olhos. Os movimentos do corpo humano, ainda de acordo com Laban (1978), são mutuamente funcionais e expressivos, isto é, enquanto estão servindo a um propósito em particular, podem, ao mesmo tempo, expressar algo sobre a personalidade do executor, comportando valores tangíveis e intangíveis. A execução da ação concreta é a parte tangível do movimento, ao passo que a subjetividade, a interpretação pessoal, dizem respeito à intangibilidade da ação.

Para Laban (1978), todo movimento humano é composto por quatro fatores fundamentais: Fluência, Espaço, Peso e Tempo. Tais fatores são inerentes a cada indivíduo e são o que diferenciam uma pessoa da outra. Contudo, nem sempre todos os quatro fatores fundamentais são visíveis o tempo todo, sendo utilizados, a cada movimento, apenas dois ou três fatores. Da combinação dos fatores Espaço, Peso e Tempo originam-se oito ações corporais básicas: Torcer, Pressionar, Chicotear, Socar, Flutuar, Deslizar, Pontuar e Sacudir. No entanto, o movimento é mais que a soma desses fatores e deve ser experimentado e compreendido como uma totalidade. Laban (1978, p. 115), afirma também que a partir das ações básicas ocorrem as ações derivadas específicas. Assim, o Socar tem como ações derivadas o empurrar, chutar e cutucar. O Talhar, as ações de bater, atirar, chicotear ou açoitar. Da ação de Pontuar derivam as ações de abanar, de dar pancadinhas ou palmadinhas, enquanto que do Sacudir derivam o roçar, o agitar e a ação de dar trancos. A partir da ação básica denominada Pressionar, temos o prensar, o partir e o apertar. Do Torcer derivam o arrancar, esticar e o colher, enquanto que do Deslizar derivam as ações de borrar, lambuzar e alisar. E, finalmente, da ação básica denominada Flutuar, derivam as ações de espalhar, mexer e dar braçadas ou remadas.

De acordo com Rengel (2003), todo movimento é realizado num determinado plano espacial. Esses planos são em número de três, a saber: plano da porta, da mesa e da roda. No primeiro é possível observar e experimentar a postura vertical e a capacidade da coluna de dobrar para os lados. Já no segundo é possível a realização de movimentos que se abrem e fecham em relação ao corpo, bem como a capacidade de a coluna executar movimentos de torção. No último plano citado, segundo Rengel (2003, p. 94), "[...] é possível observar e experienciar movimentos com os membros superiores e inferiores e a capacidade da coluna arquear e arredondar, para frente e para trás".

Para Siqueira (2006), a noção de espaço é fundamental no trabalho de Laban. Em qualquer ação, o homem realiza seus movimentos em um determinado espaço pessoal, o qual Laban

denominou de "esfera do movimento" ou de "Kinesfera". Esse espaço é definido pelo "[...] alcance normal de nossos membros quando se esticam ao máximo para longe de nosso corpo, sem que se altere a posição" (SIQUEIRA, 2006, p. 69).

Segundo Laban (1978), os movimentos humanos podem acontecer em um nível espacial alto, médio ou baixo, e em direções dimensionais, diagonais e diametrais (RENGEL, 2003, p. 49-50). Os movimentos também podem assumir formas amplas, estreitas, retas, torcidas, redondas e angulares, utilizando, para isso, o espaço de forma direta (movimentos lineares) ou de forma indireta (movimentos flexíveis). O fator espaço traduz a sensação de expansão ou de plasticidade, apontando o tipo de trajeto que o movimento traça no espaço e como se dirige nesse espaço. Em geral, de acordo com Rengel (2003, p. 66), "movimentos flexíveis demonstram mais adaptabilidade, atenção multifocada, menos rigidez", enquanto que "movimentos retos podem revelar tanto objetividade como convencionalismo".

Os movimentos também ocorrem em um determinado tempo, tendo, segundo Rengel (2003, p.70), duas formas qualitativas básicas de ser experienciado: súbita e sustentada. Em relação ao tempo há três atributos a serem considerados: a duração (muito curta/muito longa), a velocidade (muito rápido/muito lento) e os momentos de aceleração e desaceleração de um movimento (ficando mais lento/ ficando mais rápido). Ainda de acordo com a autora acima referenciada, temos que o tempo traz ao movimento um aspecto mais intuitivo da personalidade e que o domínio de suas qualidades contribui para uma diminuição da rigidez de limites, bem como auxilia na aquisição de uma maior tolerância às frustrações.

Já a fluência, primeiro fator observado no desenvolvimento do agente, pode ser classificada como livre ou controlada. Quando a fluência é controlada tem-se a sensação de restrição e contenção no movimento e quando ela é livre, a sensação é de movimento fluente e abandonado. O controle da fluência de um movimento pode

demonstrar uma atitude cuidadosa do seu executante, enquanto que uma movimentação de fluência liberada pode demonstrar um estado interior de entrega (RENGEL, 2003, p. 64).

Os movimentos acontecem também com um determinado peso, que pode ser definido como leve ou firme, traduzindo uma sensação de firmeza ou de leveza. "Entretanto, por vezes o que se percebe, se analisa e se sente são momentos de leveza ou firmeza durante o movimento" (RENGEL, 2003, p. 69). O peso traz ao movimento um aspecto mais físico da personalidade e o define em termos de quantidade de força despendida para realizá-lo. Ele dá ao agente estabilidade e segurança. Ainda em Rengel (2003, p. 67), movimentos leves revelam suavidade e, em outro extremo, superficialidade. Já os movimentos firmes demonstram tenacidade, resistência ou poder.

Segundo Barbosa e Bairrão (2008, p. 226), no que se refere ao "[...] fator de movimento peso, a participação interna é a intencionalidade; no caso do tempo é a decisão; no caso do espaço é a direção; e no caso da fluência é a progressão." O indivíduo, ao se movimentar, pode optar, consciente ou inconscientemente, por resistir ou ceder aos fatores do movimento. Existem pessoas que apresentam uma movimentação naturalmente lenta, leve, direta e controlada; enquanto que outras exibem movimentos opostos, ou seja, seus movimentos são naturalmente rápidos, firmes, flexíveis e livres. As diferentes formas, ritmos, pesos e fluências do movimento são reveladoras e possibilitam demonstrações da personalidade de cada um. Movimentos livres, flexíveis, lentos e leves sugerem complacência, ao passo que movimentos controlados, diretos, súbitos e firmes sugerem resistência. Os fatores fundamentais do movimento caracterizam seu ritmo, sua forma e sua dinâmica. É possível determinar e registrar graficamente qualquer ação corporal de um indivíduo a partir da observação dos quatro fatores e respondendo às seguintes questões: qual é a parte do corpo que se move? Em que direção do espaço o movimento se realiza? Qual é a velocidade de execução do movimento? Que grau de energia muscular é gasto no movimento? (LABAN, 1978).

Em Laban (1981, p. 41) também encontramos a afirmação de que os nossos movimentos inconscientes são imutáveis. As modulações da transferência de peso definem tanto o ritmo dos movimentos de uma pessoa, como também o seu estilo pessoal. São elas que conferem a cada ser "[...] desde a primeira infância, a sua assinatura corporal, a configuração cinemática de seus gestos." (SUQUET, 2008, p. 528). Laban (1978, p. 44) considera que os movimentos refletem de tal forma os estados internos do indivíduo que seria perfeitamente possível esconder pensamentos e intenções por detrás da linguagem verbal, mas não por detrás da linguagem corporal. Gaiarsa (2002, p. 86), compartilhando deste pensamento, afirma que a vantagem evidente da linguagem corporal sobre a linguagem verbal é que a primeira é visível e muito rápida, tanto na sinalização como na mudança de sinais. O rosto humano pode mudar de expressão em frações de segundo, ao passo que nenhuma palavra ou frase poderia ser dita neste mesmo tempo. Ainda em Laban (1981) temos que, através da análise atenta dos movimentos de um indivíduo, é possível perceber traços importantes da sua personalidade, visto que a preferência por certas formas de movimento não se dá ao acaso. Neste sentido, um movimento leve e flexível pode espelhar um estado de espírito de semelhante conteúdo.

### 3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O DABKE

A palavra Dabke significa "bater no chão com o pé", batidas estas que os dançarinos executam em círculo, de mãos dadas, guiados por um líder que se posiciona no início do círculo. Assim acontecem os passos do Dabke: sempre ao som de um derbak e/ou de uma flauta, num círculo que nunca se fecha. O círculo é o símbolo do absoluto e da perfeição. O círculo também representa o universo. Sem começo e sem fim. Ali, de mãos e braços dados, todos são iguais. Todos em um e um em todos (NABAK, 2009).

De acordo com Nabak (2009), o Dabke sempre gira para a direita. E é exatamente este o sentido escolhido por Luiz Fernando Carvalho para, em sua narrativa visual, representar a roda do Dabke



(LAVOURARCAICA, 2001). Tal observação nos leva a interrogar os motivos que levaram o escritor Raduan Nassar a relatar em sua obra que "[...] a roda começava, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão, primeiro num sentido, depois no seu contrário, ensaiando devagar a sua força num vaivém duro e ritmado [...]" (NASSAR, 1989, p. 28). Seria o primeiro sentido o da esquerda, o lado destinado à "anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto ao tronco talvez funesto?" O escritor estaria assim fazendo uma alusão ao lado que a mãe, André, Ana e Lula se sentavam à mesa das refeições? Seria o sentido contrário, o da direita, o lado do "desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes?" (idem, *ibidem*, p.154-155). Raduan Nassar estaria também fazendo aqui uma alusão à força e ao peso das posições ocupadas por Pedro, Rosa, Zuleika e Huda à mesa?

Registros de danças da era paleolítica e mesolítica, como, por exemplo, a inscrição da figura da roda de Addaura, feita em paredes de cavernas e grutas, revelam que, desde então, a movimentação em roda já era feita no sentido da direita para a esquerda (BOURCIER, 1987). Caminada (1999) afirma que nas danças realizadas em círculo, o sentido preferido e mais utilizado sempre foi o sentido da direita, sendo o sentido contrário geralmente utilizado na realização das danças fúnebres dos rituais primitivos. Assim, o lado esquerdo parece simbolizar o "torto", o erro e a angústia; ao passo que o direito simboliza o certo, o correto e a celebração. De acordo com Rodrigues (2006, p. 113), os componentes do lado esquerdo, representados em primeiro lugar pela figura da mãe, simbolizam a sensibilidade e o corpóreo, enquanto que os "da direita", tendo à cabeceira o pai, simbolizam a objetividade e a razão.

Por que a roda do Dabke sempre gira para a direita? Esta foi uma das perguntas feitas ao bailarino libanês durante uma entrevista oral e ele relatou não saber o motivo desta opção. Seria possível inferir que, por detrás da escolha do lado do giro do Dabke, estaria a busca pelo correto e a negação do novo, enfim, a manutenção e perpetuação das tradições? Ainda com relação ao Dabke, temos em Nabak (2009) a afirmação que sua movimentação básica se inicia sempre com o pé esquerdo, marcando seis ou dez tempos e

reiniciando-se novamente com o mesmo pé esquerdo. Novamente o bailarino libanês não soube explicar o motivo destas opções, porém encontramos em Caminada (1999) a afirmação que os números pares muitas vezes foram considerados sagrados nas culturas agrícolas. Esta autora afirma também que a preferência do corpo pelo lado esquerdo ou pelo lado direito está geralmente associada à história da cultura. Em nossos tempos, em geral, há uma prevalência dos destros, ainda que em giros, inexplicavelmente, manifestemos uma tendência para o lado esquerdo. Será tal tendência a revelação da revolta do corpo contra as imposições e repressões feitas sobre ele?

O passo básico do Dabke tradicional é executado apenas em círculo, na verdade um círculo que não se fecha, mas em apresentações artísticas o Dabke pode ser executado em vários sentidos e direções, como, por exemplo, no mesmo lugar, lateralmente (para o lado esquerdo e direito) e em deslocamento (para frente e para trás). É também comum fazer parte do cenário de um espetáculo de Dabke grande jarros, cestas e peneiras, simbolizando a água e o alimento que as mulheres levavam para os homens beberem e comerem enquanto amassavam o barro dos forros das casas (NABAK, 2009).

O Dabke pode ser dançado por homens, mulheres, casais e crianças de todas as idades. Nessa dança o líder tem liberdade de enfeitar os passos que deram origem à coreografia, fazendo-o quando percebe que os demais dançarinos já dominam os passos iniciais. O líder tem também liberdade para sair da formação e realizar passos diferenciados dos demais componentes do grupo, tais como saltos e giros. É o que podemos ver na primeira cena da dança exibida no filme *LavourArcaica* (2001): vemos Pedro, o irmão mais velho, liderando a roda do Dabke, numa de suas pontas e, em sua mão direita, um *masbahá*, pequeno terço árabe, o qual agita no ar. Pouco depois o vemos dançando animadamente no centro do círculo com a irmã Ana. Chama-nos atenção a qualidade da movimentação corporal de Pedro, sempre muito livre e solta, composta de movimentos amplos e sinuosos, como, por exemplo, quando ele executa, com um semblante a revelar a mais pura alegria, sucessivas ondulações de

braços, ombros e mãos, assim como um cambré, que se dá por meio da projeção do quadril à frente, acompanhado de uma queda do tronco e da cabeça para trás. Este Pedro destoa do personagem descrito por Raduan Nassar (1989) e até mesmo do Pedro interpretado por Leonardo Medeiros no filme *LavourArcaica* (2001). Na verdade, tal personagem nos passa, durante toda a obra literária, a impressão de uma extrema contenção. O mesmo acontece com Pedro nas demais cenas do filme de Carvalho: ele sempre exibe uma expressão pesada e séria, totalmente oposta à cena da primeira dança. O que esse registro poderia revelar? Talvez o poder que a dança tem de nos desvencilhar de nossas amarras, de liberar nosso corpo e alma para a vida, enfim, de fazer com que ele seja não apenas um instrumento a serviço da razão, mas sim uma unidade que perverte a materialidade e nos revela em arranjos infinitos (KATZ, 1994, p. 51).

Ainda, com relação à obra cinematográfica de Carvalho (*LAVOURARCAICA*, 2001), temos a representação de um Dabke dançado por todos os integrantes da família, ao som da música *Ya Babour*, exceto por André, que se mantém afastado. Carvalho, diferentemente de Nassar, exibe, em alguns momentos da cena da primeira dança, uma intensa participação das crianças. A partir desta opção, Carvalho parece querer valorizar ainda mais o caráter lúdico e familiar de tal dança, característica ímpar das manifestações folclóricas dançantes. No filme de Carvalho, os músicos também participam ativamente da dança: eles dançam, cantam e tocam seus instrumentos dentro da roda do Dabke. Em um determinado momento da cena, podemos vê-los acompanhando bem de perto as performances de Ana e Pedro, aliás, estes parecem ser os focos principais para eles. Observamos também na obra de Carvalho, numa mesma cena, duas variações na forma de se dançar o Dabke: inicialmente ele é realizado mais lento e calmamente. Este seria, segundo Nabak (2009), a representação do Dabke *Baalbaklye* sendo, possivelmente, a interpretação feita por Carvalho da descrição inicial da roda do Dabke, uma vez que, em sua obra, Nassar (1989, p. 28) descreve tal formação como o "[...] contorno sólido de um círculo

como se fosse o contorno destacado e forte da roda de um carro de boi [...]". Já, num segundo momento, Carvalho apresenta um Dabke mais rápido e dinâmico. Este é o estilo Dabke Bedáuly (idem, ibidem). Por extensão, pode-se inferir que o cineasta, ao optar por esse estilo de Dabke, tenha feito aí a sua interpretação para o maior dinamismo adquirido pela roda.

Ainda fazendo algumas considerações relacionadas à interpretação do Dabke na narrativa visual de Luiz Fernando Carvalho (LAVOURARCAICA, 2001) notamos que, contrariando a narrativa verbal de Nassar (1989, p. 27), ao relatar que era a "[...] roda dos homens se formando primeiro, meu pai de mangas arregaçadas arrebanhando os mais jovens, cruzando os dedos firmes nos dedos da mão do outro [...]", Carvalho exhibe a formação de uma roda de Dabke composta, simultaneamente, por homens e mulheres, sem que para tal houvesse a participação da figura paterna. Vemos também, em um plano geral, a imagem de um círculo que não se fecha. Esta também é uma informação que não encontramos na obra de Raduan Nassar, mas que obtivemos na entrevista realizada com o dançarino libanês Nabak (2009). Segundo ele, a roda de Dabke nunca se fecha, encontra-se sempre aberta a mais um integrante que queira se juntar a ela.

Passemos agora a tecer alguns comentários sobre a segunda e última cena da dança em *LavourArcaica*, de Luiz Fernando Carvalho (2001). Nesta, contrastando com a primeira, não há a participação de Pedro, que se mantém taciturno até o momento da surpreendente aparição da irmã. Vemos neste momento uma roda de Dabke quase que completamente imóvel, um círculo composto por pessoas de expressões faciais marcadas pelo espanto. Era a surpresa estampada no rosto de cada um diante da entrada intempestiva de Ana que, coberta pelas roupas e adereços das prostitutas visitadas pelo irmão, tomava de assalto a festa, "[...] assombrando os olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito, paralisando os gestos por um instante." (NASSAR, 1989, p. 187). Logo a seguir, a roda recupera parte da sua força e dinamismo. É Ana que, "[...] dominando a todos com seu violento ímpeto de vida [...]" faz com que o Dabke busque sua antiga movimentação. Um pouco mais adiante, porém, vemos

novamente a roda paralisar. Mais uma vez é o assombro que imobiliza os dançarinos: Ana rouba de um circundante sua taça de vinho e a verte sensualmente sobre seus braços e seios, parcialmente à mostra pelo ousado decote. Ou, ainda nas palavras do irmão André, "[...] ela sabia surpreender, essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne, castigar a minha língua no mel litúrgico daquele favo, me atirando sem piedade numa insólita embriaguez [...]" (idem, *ibidem*, p. 188).

Buscando compreender um pouco mais a movimentação do Dabke, faremos a seguir uma análise do seu passo básico tradicional, utilizando para isso os estudos de Laban (1978, 1981, 1990). No que se refere ao fator de movimento peso, as batidas dos pés no chão do Dabke podem ser consideradas relaxadas, ou, na linguagem comum, "pesadas", ou ainda, são atitudes intencionais, nas quais o executante entrega seu próprio peso na realização do movimento. Pautando-nos também em Fernandes (2006, p.131-132), as batidas dos pés no chão do Dabke sugerem uma transição entre o peso forte, que é uma das variações do peso ativo, e o peso pesado, uma das variações do peso passivo, utilizando este último para engajar a força ativa na ação. Em se tratando da variável tempo, o Dabke apresenta por parte do dançarino uma atitude ativa, ou seja, o movimento é súbito, repentino. Percebe-se que há em suas batidas de pés no chão uma atitude de decisão do executante, ao se observar a variável tempo. Quanto ao fator de movimento espaço, o Dabke tem uma atitude ativa, ele é um movimento que apresenta uma trajetória direta quanto ao seu destino. Tal característica dá a esta dança uma conotação de objetividade e convencionalismo, características das danças regionais e folclóricas. A ação dos pés no chão do Dabke são batidas executadas para baixo, realizadas no nível baixo e na dimensão vertical.

Contudo, acerca da análise do passo básico do Dabke tradicional, é de fundamental importância considerarmos as afirmações de Miranda (2003, p. 223), coreógrafa e analista de movimento pelo Laban|Bartenieff Institute. Tal estudiosa afirma que os especialistas que fazem a análise do movimento humano segundo as teorias de Laban procuram evitar fazer leituras apressadas e generalizações

sobre o que é correto ou incorreto no que diz respeito a movimento, pois são "[...] sabedores de como o passar do tempo modifica critérios de julgamento, sempre circunscrito à vivência pessoal do tempo e ao meio sociocultural. Miranda (2003, p.223), afirma também que a intenção da observação não é simplesmente descrever analiticamente o movimento ou até mesmo tirar conclusões definitivas sobre o observado, mas, antes, abrir possibilidades e gerar discussões acerca das multiplicidades e complexidades do sujeito em questão. Neste sentido, segundo Laban (1950, p. 98, apud MIRANDA, 2003, p. 224), "a forma sugere algumas direções, nas quais o processo de destilação dos espectadores pode operar, mas sem conseguir determiná-las completamente".

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste ensaio foi possível concluir que na obra cinematográfica de Carvalho foi mantida toda a poesia e lirismo presentes na obra literária de Nassar, concluindo também que as danças descritas em tais obras apresentam significativas diferenças entre si. Porém, tanto no romance *Lavoura arcaica* quanto no filme *Lavoura Arcaica*, temos a representação do Dabke, uma dança típica do folclore libanês.

Quanto à "infidelidade" da obra de Carvalho em relação ao livro de Nassar, é importante percebermos que os títulos das obras apresentam grafias diferentes, sugerindo que, apesar de ter como ponto de partida a obra literária, a narrativa visual de Carvalho é uma obra diferente e independente, quer seja pela especificidade de sua linguagem e subjetividade de seu autor, quer seja pelo diferente momento histórico-cultural em que foi produzida e veiculada. Sendo assim, quanto à representação do Dabke, percebe-se que Carvalho faz em seu hipertexto uma (re)leitura desta dança, dando ênfase aos seus aspectos lúdicos, mágicos e envolventes.

No que tange os movimentos do Dabke, é importante perceber que eles não se prendem a definições únicas e estáticas, visto que são dados dinâmicos, sujeitos à expressividade de cada dançarino.

Entretanto, de um modo geral, ao analisar os fatores de movimento do passo básico do Dabke tradicional, percebe-se que sua trajetória é direta, seu tempo é súbito e seu peso, uma variação entre forte e pesado. Contudo, é indispensável novamente considerarmos a afirmação de Miranda (2003, p. 223), que nos alerta para a necessidade de a análise Laban de movimento ser feita de maneira aberta, sem aprisionamentos em sentidos fixos e quantificáveis, "percebendo seus sentidos deslizantes", criadores e multiplicadores de significados e relações.

**Dabke's dance from literature to the movies: considerations on/in movement in the novel *Lavoura arcaica* by Raduan Nassar and in the movie *LavourArcaica* by Luiz Fernando Carvalho**

**Abstract:** This study presents some reflections and analysis concerning the dances described in *Lavoura arcaica*, a novel by Raduan Nassar, and *LavourArcaica*, a movie by Luiz Fernando Carvalho, presenting Rudolf Laban as one of the theoretical references. By establishing a dialog with Nassar, Carvalho does, in his filmic hypertext, a re(reading) of the dances presented in *Lavoura arcaica*, although we have in both the representation of Dabke, a typical folk dance from Lebanon.

**Keywords:** Motion Pictures. Dancing. Literature. *Lavoura arcaica*.

**La danza del Dabke de la literatura al cine: consideraciones del/en movimiento del libro *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar y del película *LavourArcaica* de Luiz Fernando Carvalho**

**Resumen:** Este estudio presenta algunas reflexiones y análisis sobre las danzas que se describen en el libro *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, y en la película *LavourArcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, teniendo Rudolf Laban como uno de los referentes teóricos. Mediante el establecimiento de un diálogo con Nassar, Carvalho hace en su hipertexto una re(lectura) de las danzas presentadas en *Lavoura arcaica*, aunque en ambos tenemos la representación del Dabke, una danza típica del folclore libanés.

**Palabras-clave:** Cine. Baile. Literatura. *Lavoura arcaica*.



## REFERÊNCIAS

BARBOSA, Marielle Kellermann; BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. Análise do movimento em rituais umbandistas. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, Brasília, v. 24, n. 2, p. 225-233, abr./jun. 2008.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. 1. ed. São Paulo: Martins Afonso, 1987.

CAMINADA, Eliana. **História da Dança**: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Sobre o filme LavourArcaica**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

COELHO, Lúcia Aparecida Martins Coelho. **A dança nas lavouras de Nassar e Carvalho**. 2009. 85 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009.

COELHO, Lúcia Aparecida Martins Coelho; COELHO, Cristina Martins; OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu. Interface: as danças de Ana em Lavoura arcaica. **Movimento**, Porto Alegre, v.17, n. 03, p. 253-267, jul./set. 2011.

FARO, Antônio José. **Pequena História da Dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

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

GAIARSA, José Ângelo. O corpo fala? **Motriz**, Rio Claro, v. 8, n. 3, p. 85-90, set/dez. 2002.

HORTA, Carlos Felipe de Melo Marques. **O Grande Livro do Folclore**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000.

KATZ, Helena. A Dança é o que impede o movimento de morrer de clichê. *In*: DANTAS, E. H. M. (Org.). **Pensando o corpo e o movimento**. Rio de Janeiro: Shape, 1994. p. 47-51.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LABAN, Rudolf. Man agog: the science of the agogic of movement. **The Laban Art of Movement Guild Magazine**, n. 67, p. 24-28, Nov. 1981.

LABAN, Rudolf. **Dança Educativa Moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

LAVOURARCAICA. Direção, Roteiro e Montagem: Luiz Fernando Carvalho. Direção de fotografia: Walter Carvalho. Trilha sonora: Marco Antônio Guimarães. Produção: Luiz Fernando Carvalho, Maurício Andrade Ramos, Raquel Couto e Tibet Filme. Intérpretes: Selton Mello, Raul Cortez, Juliana Carneiro da Cunha, Simone Spoladore, Leonardo Medeiros e Caio Blat. LFC Produções & Vídeo Filmes, 2001 (DVD, 163 min, color, son.).

MIRANDA, Regina. Para incluir todos os corpos. *In*: CALAZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone. **Dança e educação em movimento**. São Paulo: Cortez, 2003. p. 216-225.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

RANGEL, Nilda Barbosa Cavalcante. **Dança, Educação, Educação Física**: propostas de ensino da dança e o universo da Educação Física. Jundiaí: Fontoura, 2002.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

RODRIGUES, André Luis. **Ritos da Paixão em Lavoura Arcaica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura**: a dança contemporânea em cena. Campinas: Autores Associados, 2006.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Dir.). **História do corpo**: as mutações do olhar: o século XX. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 509-539.

Endereço para correspondência:

Lucia Aparecida M. Campos Coelho

Rua Carlita de Assis Pereira, no30

Bairro Bosque dos Pinheiros

Juiz de Fora

Minas Gerais

CEP: 36062050.

Recebido em: 02.01.2012

Aprovado em: 28.06.2012

