

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA ARTE

Vivian Vieira P. Barbosa

**- Sobre a autonomia da forma na dança -
Rudolf Laban confrontado a partir de Theodor Adorno**

NITERÓI

2011

Vivian Vieira P. Barbosa

- Sobre a autonomia da forma na Dança -
Rudolf Laban confrontado a partir de Theodor Adorno

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense, Área de Concentração Teorias da Arte, Linha de Pesquisa Fundamentos Teóricos, para obtenção do Título de Mestre em Ciência da Arte.

Orientador: Professor Dr. Pedro Hussak

NITERÓI

2011

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

- B238 Barbosa, Vivian Vieira P.
- Sobre a autonomia da forma na dança – Rudolf Laban confrontado a partir de Theodor Adorno / Vivian Vieira P. Barbosa. – 2011.
134 f.
Orientador: Pedro Hussak.
- Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Artes e Ciências Sociais, 2011.
Bibliografia: f. 124-128.
1. Laban, Rudolf von, 1879-1958. 2. Dança moderna. 3. Arte.
4. Liberdade de expressão. I. Hussak, Pedro. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Artes e Ciências Sociais. III. Título.

CDD 792.8

Vivian Vieira P. Barbosa

**- Sobre a autonomia da forma na Dança -
Rudolf Laban confrontado a partir de Theodor Adorno**

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense, Área de Concentração Teorias da Arte, Linha de Pesquisa Fundamentos Teóricos, para obtenção do Título de Mestre em Ciência da Arte.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pedro Hussak
(Presidente e Orientador)
Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof. Dra. Beatriz Cerbino
(Membro Interno)
Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof. Dr. Marcus Vinicius Machado
(Membro Externo)
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte por acolher e possibilitar o desenvolvimento desta pesquisa; especialmente ao coordenador Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira e à Rosilda de Araújo pela solicitude em relação às minhas necessidades.

Aos professores do programa, que guiaram tantas descobertas.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Pedro Hussak, pelos emails, pelas conversas, pela atenção e dedicação ao guiar este trabalho.

Aos membros da banca examinadora, pelo interesse e pela importante contribuição que oferecem à pesquisa.

Aos amigos que tornam a vida sempre mais leve, e que estiveram presentes na minha caminhada: Victor, Lu Carnot, Barbara, Elisa, Suelen, Juju, Morena, Sabrina, Dani e Lara Seidler.

Em especial, agradeço à amiga Patrícia Pereira, pelas dicas, pelo carinho e pelo apoio que sempre me deu em toda a minha caminhada até aqui.

Aos meus irmãos, Marjorie e Gustavo e aos meus sobrinhos, Lucas e João Guilherme, por terem iluminado minha vida com suas presenças.

Aos meus tios-avós, Lenoca, Eufrásio e Dezinha, que com tanto amor me acolheram, cuidando de mim como se eu fosse uma filha. Obrigada!

Ao Jinn, pelo amor incondicional.

RESUMO

Esta pesquisa abre uma discussão acerca da questão da autonomia da forma na dança a partir da análise do trabalho desenvolvido pelo teórico, bailarino e coreógrafo Rudolf von Laban (1879-1958). A proposta é situar este artista e teórico do movimento diante do projeto de emancipação das formas artísticas sugerido pelas vanguardas do início do século 20, e mais especificamente, situar sua dança e suas proposições teóricas de acordo com a visão de Theodor Adorno sobre as vanguardas históricas.

Uma das principais preocupações das vanguardas, como se sabe, era a desvinculação das formas de arte aos problemas externos, enredos psicológicos ou políticos, além do resgate dos elementos e princípios mais fundamentais para cada tipo específico de arte. É como podemos observar na pintura abstracionista e na música dodecafônica, por exemplo: o olhar estava voltado para a configuração formal da arte em si, e para o estudo de seus elementos mais básicos. A reflexão que Theodor Adorno traz sobre o problema da autonomia da forma nas primeiras décadas do século 20, nos ajudará a lançar, então, um olhar sobre a própria dança moderna, a partir dos trabalhos artísticos e teóricos desenvolvidos por Rudolf von Laban na mesma época.

Palavras-chave: Rudolf von Laban; Dança Moderna; Autonomia da Arte.

ABSTRACT

This research opens a discussion about the issue of autonomy of form in dance from the analysis of the work of the theorist, dancer and choreographer Rudolf von Laban (1879-1958). The proposal is to locate this artist and theoretician of movement in front the emancipation project of artistic forms suggested by the vanguards of the early 20th century, and more specifically, to situate their dance and their theoretical propositions in accordance with the Theodor Adorno's vision about the historical vanguards.

One of the main concern of the vanguards, as we know, was the detachment of art forms to external problems, psychological or political entanglements, and the rescue of the most fundamental principles and elements for each specific type of art. It can be seen in the abstractionist painting and twelve-tone music, for example: the look was focused on the formal configuration art itself, and on the study of its more basic elements. The reflection that Theodor Adorno brings about the problem of autonomy of form in the first decades of the 20th century, will help us launch a look at modern dance, from the theoretical and artistic works developed by Rudolf von Laban at the same time.

Keywords: Rudolf von Laban; Modern Dance; Autonomy of Art.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - Cruz dos Esforços	59
Fig. 2 - Representação Gráfica do Fator Peso	60
Fig. 3 - Representação Gráfica do Fator Espaço	61
Fig. 4 - Representação Gráfica do Fator Tempo	61
Fig. 5 - Representação Gráfica do Fator Fluência	62
Fig. 6 - Cruz Tridimensional	70
Fig. 7 - Símbolos das direções espaciais	80
Fig. 8 - Representação dos Níveis Espaciais	80
Fig. 9 - Trigrama	82
Fig. 10 - Localização das partes do corpo no trigrama	83

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 SOBRE A AUTONOMIA DA FORMA ARTÍSTICA	18
2.1 A forma em Theodor Adorno	18
2.1.1 Autonomia da forma e vanguardas históricas	19
2.1.2 Arte autônoma e sociedade	22
2.1.3 Forma, conteúdo, expressão e material	27
3 SOBRE RUDOLF LABAN	37
3.1 Vida e obra	38
3.2 O Sistema Laban de Análise do Movimento	51
3.2.1 O Corpo em movimento	54
3.2.2 O estudo da Eukinéctica	56
3.2.3 O estudo da Corêutica	67
3.2.4 O Sistema de Notação	78
4 LABAN SOB A PERSPECTIVA DE ADORNO	87
4.1 Arte Comunitária e Dança Coral	87
4.2 Artistas paradigmáticos para Adorno	92
4.2.1 Arnold Schönberg	95
4.2.2 Wassily Kandinsky	100

4.3 Laban e as vanguardas	103
4.4 Laban e a autonomia da forma na dança	106
4.4.1 Labanotation, Corêutica e Eukinética	107
4.4.2 Tanztheater	110
5 CONCLUSÃO.....	119
BIBLIOGRAFIA	124
GLOSSÁRIO	129

1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa traz à tona a discussão sobre a autonomia da forma na dança a partir de um recorte que se situa no trabalho desenvolvido pelo dançarino, coreógrafo e teórico do movimento Rudolf von Laban (Áustria-Hungria, 1879 – Inglaterra, 1958). Observamos a relevância deste artista para o cenário mundial da dança até os dias atuais, e pretendemos pôr em discussão suas conquistas para o que se delimitou como autonomia ou emancipação das formas artísticas no período das vanguardas nas primeiras décadas do século 20.

Queremos questionar e refletir sobre as aproximações (ou não) que podemos fazer, historicamente, entre, por exemplo, as conquistas emancipatórias da pintura e da música na arte modernista, e o que poderíamos caracterizar como emancipação das formas da dança neste mesmo período. Não se trata, no entanto, de fazer uma comparação simplória acerca dos “avanços” de cada manifestação artística, mas, da forma mais profunda possível, averiguar e refletir sobre os caminhos percorridos na dança dentro do que se chamou modernismo, e principalmente, dentro de uma das principais características deste período, que foi o projeto de autonomia e independência das formas artísticas com a música atonal e as correntes abstracionistas na pintura.

A temática da abstração pertence ao século XX. A ‘autonomia da forma’, ou seja, o conteúdo expressivo que existe numa elaboração formal, independentemente do fato das formas representarem figuras, fora proclamada por Wassily Kandinsky em obras criadas na Alemanha a partir de 1910.¹

¹ OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. 31ª edição. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004, p. 344.

Com Kandinsky, a pintura não mais precisava ser a representação da natureza, mas poderia, pelo conhecimento de seus elementos expressivos constituintes, ser uma composição apenas a partir de sua articulação formal. Um dos aspectos mais evidentes da arte moderna foi esta dissociação das formas artísticas aos elementos externos a elas mesmas, o que constituiu em sua autonomia frente a qualquer tipo de enredo, fosse ele religioso, político ou psicológico, fazendo com que a arte pudesse ser referência de si mesma. Na música atonal das primeiras décadas do século 20 também podemos observar essa desvinculação crescente entre a construção formal das obras e a transmissão de conteúdos e regras externas à própria arte, pois a música não deveria mais cumprir funções sociais ou suscitar emoções. Em ambos os casos - na pintura e na música - existe a preocupação com a pureza da arte e com a livre articulação e composição de seus materiais específicos. O que estava acontecendo, então, com a dança neste momento histórico?

No final da década de 1950, a dança moderna já tinha refinado seus estilos e teorias e já podia ser reconhecida como gênero. Sally Banes² aponta que, de um modo geral, a dança do período moderno era um meio para transmitir tons sentimentais e mensagens sociais de um modo literário e dramático. Já a dança que surgia nos Estados Unidos (chamada pela autora de dança pós-moderna), que ficou mais evidente no início da década de 1960, começava a rejeitar qualquer tipo de significado, musicalidade, humor ou atmosferas psicológicas ou sentimentais: o interesse da nova geração de artistas, de modo geral, era utilizar movimentos e objetos de uma maneira direta e completamente funcional.³ Deste modo, Banes constata uma espécie de “atraso”, que seria mais propriamente uma não-correspondência da dança em relação às outras artes, em comparação aos seus períodos moderno e pós-moderno, já que, para a historiadora, algumas das características principais do modernismo chegaram décadas mais tarde para a dança.

Na dança, a confusão que o termo pós-moderno provoca é mais complicada pelo fato de que a dança moderna histórica nunca foi realmente modernista. Muitas vezes, foi precisamente na arena da dança pós-moderna que aspectos da modernidade já evidenciados em outras artes puderam aparecer: o conhecimento dos meios materiais de expressão, a revelação das qualidades essenciais da dança como forma de arte

² BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers / Post-modern Dance*. Hanover: Wesleyan University Press, 1987.

³ *Idem*.

autônoma, a separação de referências externas. Assim, em muitos aspectos é a dança pós-moderna que funciona como arte modernista.⁴

Para a historiadora, o pós-modernismo na dança é marcado pela geração de Simoni Forti, Yvonne Rainer, Steve Paxton e Trisha Brown⁵, em oposição à dança moderna, que teve como protagonistas Isadora Duncan, Loïe Fuller, Ruth St. Denis, Mary Wigman, o próprio Rudolf von Laban, dentre outros. É interessante o posicionamento de Banes em relação à dança moderna, e, obviamente, seria necessário entender que tipo de rupturas foi proporcionado pelos artistas citados (além de outros), para alcançar a comparação que ela faz entre a modernidade na dança e nas outras artes. Sua posição, certamente, interessa no desenvolvimento da pesquisa na medida em que constata uma falta de sintonia entre a dança moderna e as exigências dos projetos vanguardistas em outras artes. No entanto, a própria delimitação do termo pós-moderno feita por Banes se torna confusa diante da gama de manifestações de dança do século 20, e somente esta discussão já poderia resultar em outra pesquisa. Portanto, não pretendemos discutir os rótulos que foram atribuídos à dança, apesar de que o posicionamento da historiadora está diretamente relacionado ao problema levantado na pesquisa sobre a autonomia da forma na dança. Assim, o nosso objetivo é, antes de mais nada, averiguar a existência ou não de correspondências entre a dança e as outras artes do período modernista, naquilo que diz respeito aos problemas da autonomia da forma.

Por haver a necessidade de um recorte - visto que não há profundidade sem delimitação - nosso objetivo é refletir apenas sobre o caso particular do artista/teórico em questão, Rudolf von Laban, que, cronologicamente, está situado no período das vanguardas históricas, para averiguar em que medida sua dança e seu pensamento atingiram o projeto de autonomia das formas artísticas de tais vanguardas.

⁴ “In dance, the confusion the term ‘post-modern’ creates is further complicated by the fact that historical modern dance was never really modernist. Often it has been precisely in the arena of post-modern dance that issues of modernism in other arts have arisen: the acknowledgment of the medium’s materials, the revealing of dance’s essential qualities as an art form, the separation of formal elements, the abstraction of forms, and the elimination of external references as subjects. Thus in many respects it is post-modern dance that functions as modernist art.”; *Idem*, pp. xiv-xv.

⁵ Apesar de não terem tido tantas semelhanças de método ou produto, estes artistas da cena norte-americana tinham o mesmo intuito de se afastar das convenções já institucionalizadas e de se aproximar cada vez mais do próprio movimento no corpo. Cf. RODRIGUES, Eliana. *Dança e Pós-Modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.

Observamos que o tema levantado na pesquisa carece de atenção no meio acadêmico e percebemos que a discussão sobre a autonomia da forma na dança se mostra como um campo fértil de reflexão, ainda sem respostas muito claras. Até que ponto se buscou a independência da linguagem da dança enquanto manifestação autêntica nas primeiras décadas do século 20? Houve interesse na linguagem específica da dança, separada de funções outras que não a sua própria articulação formal? Como a dança buscou sintonizar-se com as questões que estavam em voga em outros campos artísticos no mesmo período?

Mais do que oferecer respostas estanques, queremos propor uma reflexão acerca do comportamento histórico da dança, a partir do trabalho específico de Laban, no que diz respeito ao caminho trilhado rumo ao que chamamos de autonomia. Aqui cabe a difícil tarefa de relacionar e comparar diferentes áreas artísticas, sem perder de vista a compreensão de que cada uma tem suas especificidades. Como nosso interesse é o problema da autonomia, decidimos relacionar a obra teórica e prática de Laban ao pensamento de Theodor Adorno (1903- 1969), por este possuir uma relação consideravelmente estreita com a questão.

Autor de uma larga reflexão acerca da autonomia das formas artísticas na modernidade, Theodor Adorno deposita seu olhar crítico e dialético acerca das vanguardas artísticas do início do século. No livro *Teoria Estética*⁶, Adorno nos coloca diante dos problemas que envolvem a emancipação das formas artísticas no período modernista, o que leva a outras discussões acerca da perda dos pressupostos artísticos e da autoevidência da arte, acerca da relação entre a autonomia e a ressonância social da arte, e também sobre a oposição entre a arte autêntica (que para Adorno é aquela que obedece às suas próprias leis, sendo assim autônoma) e a Indústria Cultural. O termo Indústria Cultural foi criado por Adorno e Max Horkheimer⁷ para nomear o sistema que produz mercadorias culturais, ou seja, objetos muitas vezes ditos artísticos, reproduzidos sempre nos mesmos moldes com o propósito de servirem ao consumo em larga escala. Mesmo os bens culturais que não são consumidos em larga escala podem seguir o princípio da Indústria Cultural, bastando, para isto, que sigam os moldes e padrões ditados pelo sistema.

⁶ ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Tradução de A. Mourão. Lisboa: Martins Fontes, 1982.

⁷ ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

Theodor Adorno foi um pensador alemão, pertencente à chamada Escola de Frankfurt, juntamente com Max Horkheimer, Herbert Marcuse e Walter Benjamin. Com uma teoria que em muitos aspectos se aproxima do movimento expressionista, Adorno depositou nas artes a esperança de que ainda seria possível ir contra um sistema que perpetuava o sempre-idêntico, através da apresentação de tudo o que fosse contraditório, dissonante, fragmentário, ou até mesmo aparentemente irracional, como se fazia por exemplo, na chamada música atonal de Arnold Schönberg. Estes aspectos diferentes e até mesmo estranhos, eram mostrados através das formas artísticas, que, para Adorno⁸, dependiam da emancipação não somente perante as formas tradicionais de arte, como também perante outras pressões sociais que poderiam impor o que era aceitável ou não, ditando o alcance e a configuração das próprias formas.

Adorno trabalhou com ensino de estética nas décadas de 1950 e 1960, e ele ainda estava trabalhando na escrita de *Teoria Estética* quando veio a falecer, em 1969. O filósofo tinha como pretensão colocar nesta obra uma discussão abrangente acerca da arte moderna, com uma visão não puramente estética, mas também social. Além de abordar os problemas intrínsecos das formas artísticas, Adorno também se preocupou com a conexão entre arte e sociedade, o que configura uma discussão bastante relevante no pensamento do autor e importante para o presente trabalho.

O que nos interessa em seu pensamento é justamente a visão entrelaçada e dialética atribuída na relação entre arte e sociedade, que permeia a discussão da autonomia da arte nas vanguardas, visão na qual a arte simultaneamente é fato social e nega a sociedade, tal como ela nos é apresentada.⁹ Para o filósofo, a arte deve existir pela autonomia de suas formas, sendo um protesto contra o que está dado, sendo a contestação daquilo que ele chama de *mundo administrado* [*verwaltete Welt*].¹⁰

Adorno nunca fez nenhuma reflexão sobre o trabalho de Laban, e sabemos que não é da tradição filosófica estética trazer os problemas da dança como discussão central.¹¹ Mas, apesar de Adorno ter dedicado grande parte de sua escrita filosófica às

⁸ ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Tradução de A. Mourão. Lisboa: Martins Fontes, 1982.

⁹ *Idem, ibidem*.

¹⁰ Mundo administrado é o termo dado ao estado em que a sociedade capitalista se encontra, pautado em processos de controle e repetição. ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

¹¹ Cf. FEITOSA, Charles. *Por que a filosofia esqueceu a dança?*. In: FEITOSA, Charles & CASANOVA, Marco Antonio (et al; org.). *Assim falou Nietzsche III*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. Neste ensaio, Feitosa constata a ausência da dança inclusive nos grandes sistemas filosóficos. A dança,

reflexões sobre a música, existe uma única passagem na qual ele cita as Escolas Laban [*Labanschulen*] na Alemanha, e esta passagem receberá atenção especial no último capítulo da dissertação.

Creemos que aproximar a filosofia da dança – e a dança da filosofia – seja uma forma de minimizar um *déficit* evidente, fortalecendo cada vez mais a importância da dança no pensamento filosófico, e da filosofia no fazer e no pensar a dança.

Laban e Adorno não foram exatamente contemporâneos, pois o primeiro nasceu ainda no século 19, enquanto o segundo nasceu já no início do século 20. Laban nunca morou fora da Europa, e inclusive, durante o período nazista ele estava na Alemanha, enquanto Adorno, que tinha origem judaica, exilou-se na Inglaterra e depois nos Estados Unidos, tendo retornado para seu país natal somente na década de 1950. No entanto, podemos também encontrar pontos convergentes entre eles: Laban, enquanto artista e teórico, estava inserido no meio da arte moderna, sobre a qual Adorno debruçou seu olhar. Além disso, ele esteve bastante próximo de artistas paradigmáticos para a teoria estética de Adorno: Arnold Schönberg e Wassily Kandinsky.

Ao longo de sua vida, Laban delineou seu pensamento sobre a dança e o movimento humano a partir das mais diversas referências. Foi coreógrafo, bailarino, professor de dança e teórico, tendo elaborado um complexo sistema de análise do movimento. Para analisar seu extenso trabalho (pensando e fazendo dança) a partir da concepção de Adorno sobre a autonomia da forma artística, dividimos a pesquisa em três partes ou capítulos.

Primeiramente, tratamos diretamente da questão da autonomia da arte a partir das rupturas promovidas pelas vanguardas do início do século 20 no pensamento de Adorno. Fica expressa a importância da forma dentre outros elementos artísticos para o filósofo, destacando-se a questão da dialética do material artístico, bem como a sua emancipação frente às pressões da realidade empírica. Observamos também a relação entre arte autônoma e sociedade, enfatizando o olhar crítico dado pelo autor a esta questão. O capítulo é reservado, basicamente, para a exposição teórica do pensamento de Adorno sobre o problema da autonomia e outras questões adjacentes.

quando aparece, é apenas citada de forma breve, salvo algumas poucas exceções, como observamos em Paul Valéry; cf. VALÉRY, Paul. *A alma e a dança e outros diálogos*. Tradução de Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

Na segunda parte, dedicamos a pesquisa a Rudolf von Laban, delineando seu percurso, contextualizando seu pensamento, e abordando suas formas de fazer e de pensar a dança e o movimento humano. Nesta parte do trabalho, o foco ainda não reside na problematização da produção labaniana, mas sim no apanhado histórico que constitui sua biografia, e na exposição de seus trabalhos práticos e teóricos (estes últimos compilados no chamado *Sistema Laban de Análise do Movimento*).

Por último, colocaremos Laban sob a perspectiva adorniana sobre a autonomia da forma artística, traçando um paralelo entre Laban e as vanguardas históricas. Neste ponto, evidenciaremos brevemente o pensamento e os princípios empregados por Kandinsky e Schönberg, já que se destacam nas reflexões adornianas sobre a autonomia das formas artísticas por sua importância na emancipação das formas na pintura e na música, respectivamente. Assim, poderemos analisar como, por quais motivos e em que medida a autonomia das formas na dança e no pensamento sobre a dança de Laban pôde existir, apontando uma direção sobre a sintonia da dança com as demais artes nas primeiras décadas do século 20.

Deste modo, a reflexão que faremos sobre a autonomia da forma na dança presume uma análise comparativa e torna fundamental que adotemos também uma atitude filosófica e especulativa diante do problema levantado.

Algumas últimas informações são importantes para que se possa ter uma melhor compreensão sobre o texto apresentado. Todas as referências utilizadas na dissertação que pertencem a edições em língua estrangeira sem qualquer tradução para o português, e que surgirem no corpo do texto como citação direta, estarão com livre tradução e em nota de rodapé na língua original. E, por fim, para evitar que o texto ficasse muito pesado para o leitor, ou que se perdesse a linha de raciocínio construída, optamos por fazer um glossário, disponível ao final da dissertação, com os nomes citados (de artistas, filósofos e outros) que porventura não tenham tido o devido esclarecimento ao longo do texto.

2. SOBRE A AUTONOMIA DA FORMA ARTÍSTICA

Dentro da nossa pesquisa, torna-se fundamental fazer uma exposição teórica sobre o problema da autonomia da forma nas artes, já que objetivamos verificar em que medida tal autonomia existiu nas proposições labanianas.

O filósofo alemão Theodor W. Adorno traz uma discussão acerca das vanguardas artísticas do início do século 20, e a questão da autonomia da forma artística, fundamental para a emancipação das formas de arte da época, é uma das discussões centrais trazidas por Adorno em *Teoria Estética*¹, texto de 1969, que faz parte do nosso quadro teórico principal. *Teoria Estética* é uma tentativa de colocar as questões mais relevantes da arte do período moderno, a partir de uma concepção crítica e dialética – marcas registradas de Adorno – sobre a forma e outros elementos que com ela dialogam.

2.1 A forma em Theodor Adorno

*A forma contradiz a concepção da obra como algo de imediato. [...] A forma é mediação enquanto relação das partes entre si e com o todo e enquanto plena elaboração dos pormenores.*²

Para Theodor Adorno, um conceito mais tradicional de forma não poderia dar conta de tudo o que a obra de arte é, e nem mesmo do que a própria forma pode ser, mesmo que se mostre difícil não atribuir à forma praticamente todos os elementos artísticos das obras. As definições tradicionais de forma geralmente estão associadas às relações simétricas ou geométricas entre as partes de um todo, à proporcionalidade

¹ ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução de A. Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970.

² *Idem, Ibidem*, pp. 165-166.

dos elementos, às interações espaço-temporais, ou a outros elementos de ordem subjetiva, tais como os sentimentos e idéias que o artista imprime em seu trabalho. De fato, não podemos negar que isso tudo faça parte do que podemos chamar de forma, mas também não podemos ignorar que a forma ultrapasse tudo isso, ainda mais quando o foco reside nas vanguardas artísticas, como ocorre no caso da *Teoria Estética* de Adorno. O pensamento do filósofo sobre a forma é amplo e complexo, e visa compreender a arte de sua época (modernismo) a partir de suas rupturas e conquistas, dialogando com filósofos como Kant e Hegel.

A complexidade do pensamento de Adorno sobre a forma reside na abrangência de temas que interagem entre si, temas muitas vezes incompatíveis à primeira vista, antagonistas que, na visão do filósofo, são dialeticamente interdependentes. Quando Adorno trata da elaboração formal, olhando, obviamente, para as rupturas promovidas pelas vanguardas da modernidade, ele enfatiza a logicidade existente em tal elaboração. Até mesmo a matematização a que recorreram os artistas no momento da emancipação da forma estética no período moderno, é tida pelo autor como uma racionalização necessária, que oferece um mínimo de balizamento para a constituição da forma autônoma – racionalidade objetiva combinada ao estado da razão subjetiva.

Contudo, para compreender os conceitos sobre a forma e sua autonomia em Theodor Adorno, não bastaria falar sobre a concepção apenas da forma em si para o filósofo que questionou ser possível continuar a fazer arte após *Awschwitz*. Teríamos que contextualizar sua filosofia, tocando nos pontos principais que norteiam seu pensamento e tratando aqui da abordagem dialética e crítica dada pelo autor à arte em geral, tal como faz quando contrapõe Indústria Cultural e arte autêntica e quando discute as relações entre arte e sociedade.

2.1.1 A autonomia da Arte e as Vanguardas Históricas

Podemos entender a questão da autonomia da arte como um processo histórico de emancipação, como reconhece Adorno³. No Renascimento, o artista já se distinguia do artesão, e a arte era reconhecida como exercício cognitivo, libertando-se aos poucos, das tutelas da religião, da ciência e da moral. A arte veio criando, ao

³ *Idem*, p. 170.

longo dos tempos, seus próprios critérios e passou a delinear um conceito singular, que a colocava, cada vez mais, em pé de igualdade com a religião, a ciência e a política.

O estabelecimento da subjetividade do artista e de sua liberdade de criação se evidenciaram gradativamente nas obras, e isto ficou mais expressivo no período Romântico, marcado pelo lirismo, subjetividade e emoção de seus artistas em contraposição ao neoclassicismo, impregnado pela razão e pela objetividade.

O turbilhão dos *ismos*, nas últimas décadas do século 19 até metade do século 20, torna manifesta a vontade de metamorfose e de busca pelo novo. A arte se estabelece enquanto instituição e área de conhecimento, e os campos artísticos se distinguem cada vez mais. Promove-se a ruptura com os antigos valores estéticos inculcados desde o Renascimento, subvertendo o princípio da imitação/cópia da natureza, solidamente estabelecido ao longo de quatro séculos. Eis aí a maneira que a arte moderna de vanguarda encontrou para superar a heteronomia: libertando as formas artísticas de qualquer fator externo a elas mesmas.

Este ideal radicalizado, levado ao extremo, levou ao fim da arte figurativa: esta não tinha mais a obrigação de fazer referência ou representar o mundo exterior, e passou a investigar seus próprios aspectos formais e composicionais, levando cada arte a ser a elaboração de seus elementos intrínsecos específicos. A arte muda e deixa de ser o reflexo de um mundo harmonioso, colocado como estandarte de um belo ideal.

Acusada pelo fascismo alemão como arte degenerada (*entartete Kunst*), a arte de vanguarda era para Adorno a possibilidade de libertar o homem da alienação, propiciando uma experiência rica, emancipada das exigências utilitárias da vida burguesa – e isto era, de forma geral, um dos pontos fundamentais de discussão nos movimentos de vanguarda do início do século 20, permeando, inclusive, toda a abordagem de Laban na dança, como veremos ao longo da pesquisa.

É interessante o fato de que, além de ser uma expressão de ruptura em relação à arte tradicional, a arte de vanguarda apresentava uma característica ambivalente: ao mesmo tempo em que se contrapunha à cultura burguesa também ia contra a cultura de massa. Esta contraposição era evidenciada pelas próprias formas artísticas que, emancipadas de qualquer determinação e aparentemente imunes às regras advindas de uma construção social e cultural externas, facilmente se isolavam em um mundo fechado, para muitos, impenetrável. Adorno, em determinados momentos, questiona

até mesmo a possibilidade da existência da arte nestes termos, pois para ele, a completa emancipação da arte teria resultado na eliminação de seus próprios pressupostos e na perda de sua autoevidência.⁴

Ao mesmo tempo, para o autor, as vanguardas artísticas do início do século eram uma saída, um protesto contra um sistema de controle imposto a uma sociedade manipulada. Assim, o retorno de cada arte aos seus elementos formais mais básicos proporcionava à criação artística o afastamento dos motivos e das regras extra-artísticas que pudessem reger as composições. De acordo com Adorno⁵, “Se uma música comprime o tempo, se um quadro redobra o espaço, concretiza-se a possibilidade de conseguir algo de diverso. Sem dúvida, estas categorias tornam-se fixas, o seu poder não é negado, mas desapossadas da sua obrigação.”. Isto significa dizer que, as possibilidades exploratórias das categorias básicas de cada arte, reservando-se aí a liberdade artística de escolha, podem levar a uma experiência diferente daquela a que se está habituado a ter na vida cotidiana.

Com efeito, a liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade num domínio particular, entra em contradição com o estado perene de não-liberdade no todo. O lugar da arte tornou-se nele incerto. A autonomia que ela adquiriu, após se ter desembaraçado da função cultural e dos seus duplicados, vivia da idéia de humanidade. Foi abalada à medida que a sociedade se tornava menos humana.⁶

A pureza da linguagem artística foi uma das buscas mais essenciais e importantes para a arte de vanguarda, posicionando o foco das discussões sobre as formas. Para Adorno, é pelas formas que a arte mostra o que é diferente, o “não-idêntico”, e é pela expressão das formas que se dá o procedimento crítico da arte. Pela autonomia da forma a arte se desassocia das questões sociais, sendo, simultaneamente, crítica e reflexo do estado no qual a sociedade se insere.

⁴ *Idem*, p. 11.

⁵ *Idem*, p. 159.

⁶ *Idem*, p. 11.

2.1.2 Arte autônoma e sociedade

Para resguardar sua capacidade de desenvolvimento interior e alguma medida de integridade, para poder criar de modo espontâneo e autêntico, o indivíduo será forçado a recusar as essenciais valorizações da vida que o contexto cultural lhe propõe. Aceitá-las, significa abdicar de si mesmo. Por outro lado, negá-las é abdicar também. Ou, pelo menos, é arriscar as afirmações, os sucessos, e, possivelmente, as vantagens materiais com que o estabelecimento social lhe acena.⁷

No reconhecimento dos condicionamentos sociais dos fenômenos artísticos pode residir a concepção de uma determinação mecanicista que converge em programas “de uma arte não só impregnada de valores sociais, mas submetida aos objetivos econômicos [objetivos mercadológicos] e políticos de classes, partidos ou governos”⁸. Tal determinação do social sobre o individual configura em uma questão importante sobre a relação entre arte e vida.

Adorno traz toda uma discussão acerca destas relações, e, como ele estava colocando seu olhar principalmente para as vanguardas históricas com seu projeto de emancipação das formas e de sedimentação das linguagens artísticas específicas, fica clara a importância da reflexão sobre a contaminação que a sociedade em seus sistemas sociais e culturais exerceu ou exerce sobre a elaboração artística. Nos anos em que trabalhou nos Estados Unidos, Adorno observou e criticou a indústria cinematográfica e o rádio, cunhando, juntamente com Max Horkheimer, o termo Indústria Cultural para designar esse sistema repetitivo de produção, que a arte autônoma, em hipótese alguma deveria reproduzir.

Do ponto de vista adorniano, o termo indústria cultural é utilizado para designar um sistema de produção em série de bens culturais padronizados, subservientes ao espírito do consumo, ao qual a sociedade capitalista está habituada a se render. Podem ser canções, novelas, filmes e espetáculos, desde que obedeçam a uma lógica incessantemente repetitiva e homogênea, retirando da arte o seu próprio teor artístico. “Inevitavelmente, cada manifestação da indústria cultural reproduz as pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo.”⁹

⁷ OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis, Vozes: 2009, p. 146.

⁸ PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 109.

⁹ ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 105.

Laban também estava preocupado com os prejuízos trazidos pela industrialização, e esta questão influenciou a concepção de toda sua investigação sobre os movimentos humanos e seus trabalhos artísticos. Para Laban, uma experiência motora rica e diversificada da era pré-industrial havia sido substituída por uma experiência empobrecedora, exigida pelos moldes produtivos impostos com a industrialização.

Para Adorno, vivemos sob essa pressão imposta pela lógica do sistema industrial, que o autor chama de *mundo administrado*, o que torna estéreis nossas vidas cotidianas. O mundo administrado é regido pela compulsão por identidade, fazendo com que o não-idêntico seja cada vez mais reprimido. Tudo isso está presente nos bens de consumo gerados pela chamada indústria cultural, pois, os produtos ditos artísticos, submetendo-se aos critérios da utilidade e ao espírito do mercado, repetem fórmulas que levam à criação de uma identidade, de uma totalidade da qual todos querem fazer parte, com menor ou maior intensidade, adquirindo tais produtos. Os produtos da indústria cultural são o próprio reflexo da linguagem do mundo administrado.

Enquanto os bens culturais têm seu valor aumentado quanto maior é a sua utilidade para o mundo administrado, no pensamento de Adorno, “a arte somente é necessária se ela for radicalmente inútil”¹⁰. Assim se estabelecem as diferenças entre a chamada arte autêntica e a arte que obedece ao espírito da indústria cultural.

Os produtos da indústria cultural não surgem espontaneamente de movimentos populares, mesmo sendo bastante comum que a indústria assimile e modifique as manifestações culturais genuínas destes meios, com o intuito de aumentar suas vendas. Tudo o que cai no caldeirão da indústria cultural tende a ser igual e a obedecer a lógicas similares, mesmo que com roupagens diferentes, destinadas a públicos ‘diferentes’. “Não somente os tipos das canções de sucesso, os astros, as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo específico do espetáculo é ele próprio derivado deles e só varia na aparência.”¹¹

No extremo oposto, em *Teoria Estética*, Adorno¹² diz que as artes autênticas “não podem classificar-se em nenhuma identidade ininterrupta da arte” e que “a arte

¹⁰ FREITAS, Verlaine. *Unidade Instável. O conceito de Forma na Teoria Estética de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 1996, p. 33.

¹¹ ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 103.

¹² ADORNO, T. *Teoria Estética*. Op. cit. p. 13.

só é interpretável pela lei do seu movimento e não por invariantes”.¹³ Ou seja, a arte, que na autonomia das suas formas alcança a liberdade da variação segundo o espírito artístico, se opõe aos bens culturais que, tantas vezes chamados de arte, seguem padrões rígidos comandados pela lógica do consumo. Entretanto, o crescente desenvolvimento da indústria cultural frustra o caráter subversivo e emancipatório da arte autêntica, submetendo-a às condições objetivas da formulação estética homogeneizada do mundo administrado.

Tentar explicar essa padronização a partir das necessidades das massas ou mesmo da inevitável reprodução dos bens culturais para milhões de pessoas, seria compactuar com o próprio conformismo anestesiado gerado pela indústria cultural.

Os interessados inclinam-se a dar uma explicação tecnológica da indústria cultural. O fato de que milhões de pessoas participam dessa indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais. [...] Os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência.¹⁴

Porém, se a compulsão por padrões e por identidade na sociedade industrial oprime o não-idêntico, este último deve ser defendido pela identidade estética da arte. As obras de arte autênticas teriam a qualidade de libertar os indivíduos da experiência coisificante, imposta pela realidade vivida. “O que é novo na arte relaciona-se com a radicalidade com que ela quebra nossa vivência usual.”¹⁵

É a partir dessa noção que Adorno e Horkheimer afirmam que “Com o progresso do esclarecimento, só as obras de arte autênticas conseguiram escapar à mera imitação daquilo que, de um modo qualquer, já é.”¹⁶

A arte, em sua existência formal e pela sua existência formal, voltou-se e volta-se contra o existente, contra um estado persistente de coisas, e simultânea e dialeticamente, existe a partir deste mesmo estado, na medida em que manipula e

¹³ *Idem, Ibidem.*

¹⁴ ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 100.

¹⁵ FREITAS, Verlaïne. *Adorno & a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 30.

¹⁶ ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 27.

modela os elementos do existente. Assim, arte e empiria se entrelaçam dialeticamente, posto que, a obra de arte, sendo autônoma, é também produto ou artefato do trabalho social, bem como, negando as determinações da empiria, termina por tornar-se um ente empírico. A arte tem o caráter de, ao ser autônoma, existir também como fato social, ou seja, aparece socialmente negando a própria sociedade.¹⁷

A relação entre arte e vida, ou arte e sociedade, fornecendo as possibilidades nas quais um artista se desenvolve também lhe impõe limites, a um só tempo. Assim ocorre com a questão da técnica: a aprendizagem de um sistema de valores formais, ao mesmo tempo em que fornece horizontes, impõe restrições. O embate entre a força individual e os valores sociais existentes em um artista nos remete de imediato à questão da autonomia das formas artísticas e suas possibilidades reais de existir, frente à massificação e homogeneização de valores sociais no mundo capitalista. A imbricação entre arte e sociedade possui implicações claras em relação à sua autonomia estética.

Para Adorno a arte deve ser uma ruptura com a realidade, pois ao se aproximar arte e vida haveria riscos de se diluir a obra artística, conferindo-lhe funções outras que não as de sua especificidade.

As obras de arte contemporâneas, em sua exigência de autonomia, criticam essa relação venal das coisas na realidade capitalista. [...] Ela parece nos dizer que seu significado pode ser construído a partir dela mesma, da relação que nós estabelecemos na singularidade da experiência de sua contemplação, sem que precisemos colocá-la como meio para um outro tipo de prazer. Paradoxalmente, Adorno recusa a idéia da arte pela arte, dizendo que ela esteriliza o potencial crítico da arte.¹⁸

A arte autônoma, de acordo com Adorno, seria o elemento de cisão com os processos de padronização e homogeneização, processos tais que fertilizam o solo para a perpetuação da lógica do mundo administrado em seu compulsivo princípio de identificação, visível nos bens de consumo da indústria cultural. Porém, essa autonomia da forma artística não é e não pode ser vista de maneira absoluta, pois, perdendo o contato total com a realidade, lhe faltaria ressonância social e o alcance de

¹⁷ ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução de A. Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970.

¹⁸ FREITAS, Verlaïne. *Adorno & a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 25.

sua contestação estaria fadado ao fracasso. A arte, ao mesmo tempo em que precisa se separar do mundo empírico, liga-se a este para ultrapassá-lo.

Assim, a relação entre arte e realidade nunca é dada de forma clara, fazendo com que a arte seja um enigma que não se desvenda nem mesmo pelo entendimento filosófico. Para Adorno, a arte não quer ser compreendida pelo imediatismo de suas formas, isto é, à princípio, a arte nada quer comunicar, sua linguagem é alcançada através do seu silêncio.

Essa negação de se comunicar diretamente com o mundo estabelece a separação da arte em relação a este (o que é indispensável para se pensar o fenômeno estético, segundo Adorno), mas isso não quer dizer que a arte simplesmente se isola do mundo, e sim que ela o ultrapassa, transcende.¹⁹

Os problemas imanentes da forma artística são as tensões e contradições de uma realidade sem solução. Não são os momentos objetivos desta realidade que delimitam as relações entre arte e sociedade, visto que a arte, no pensamento adorniano, não é resultado imediato da sociedade, sendo anteriormente constituída pela subjetividade, espaço de representações do homem. Assim, a defesa da subjetividade se transforma na defesa da autonomia da forma, e este rompimento com a realidade afeta tanto a possibilidade expressiva do sujeito quanto a própria configuração das obras. A real essência da arte está nessa relação de tensão, e é alcançada pela emancipação diante da realidade vivida, em contraste com o diálogo estreito que estabelece com esta. Assim, cada obra de arte produzida é como uma suspensão momentânea do tempo, é o equilíbrio de um instante que ao responder (ou tentar responder) suas próprias questões, funda em si mesma um novo leque de questionamentos, mostrados em sua forma e impulsionados pela crítica fundamental aos valores vigentes.

Ao reagir contra a pressão provocada pelo corpo social, a arte se volta para a própria sociedade, sendo o seu progresso intraestético reflexo também do progresso daquilo que é extraestético. Os procedimentos técnicos e as forças produtivas em geral se relacionam a tal ponto que a arte é determinada socialmente pelos conflitos gerados sob as relações de produção dominantes. O resultado intraestético é a

¹⁹ *Idem*, p. 47.

exclusão de elementos gastos e de procedimentos técnicos ultrapassados, bem como a inclusão de outros elementos que determinam um novo cânon para as artes.

Contudo, a idéia motriz da obra, sua verdade, conjuga-se aos seus impulsos críticos que se realizam por uma objetividade própria, seu nível formal e sua coerência. A emancipação da arte deve se realizar nas obras, “pois só assim não abrirá mão da verdade de sua consistência, nem sucumbirá à inverdade da adaptação ao todo”.²⁰ Para Adorno²¹ as obras de arte devem se situar no limiar do jogo – devem comportar-se de modo a não cumprir com a exigência de uma responsabilidade absoluta, e em sentido oposto, fugir também da total irresponsabilidade. Uma levaria à esterilidade, e a outra à cegueira, à brincadeira ingênua. É na ambivalência que a arte pode ser concebida, no afrouxamento descontraído das amarras da organização lógica e das próprias regras prescritas na coletividade.

A relação entre arte e sociedade é dialética e simultaneamente negativa, pois a arte autêntica tem a necessidade de se afastar da realidade que a circunda. Para Adorno²², a arte traz em si a ressonância social, não pelo seu conteúdo, mas pela sua forma, pela negatividade de sua forma. A forma tem grande importância na *Teoria Estética* de Adorno, pois para ele o procedimento crítico da arte se dá pela expressão da sua forma.

Desta relação entre arte e vida poderíamos partir para a relação entre forma e conteúdo na elaboração das obras de arte, que tradicionalmente, é uma das primeiras conexões que se faz quando se aborda a questão da autonomia da forma artística. No entanto, outras relações também se mostram importantes no pensamento de Adorno, tais como a relação entre forma e material e entre forma e expressão.

2.1.3 Forma, conteúdo, expressão e material

A forma é condição imprescindível para uma compreensão mínima da obra de arte, mas para Adorno²³, não pode ser tomada como único elemento que contenha em si todos os outros elementos artísticos, pois, nem a forma, “nem a expressão, nem a

²⁰ ALMEIDA, Jorge de. *Crítica Dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, p. 240.

²¹ ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução de A. Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970.

²² *Idem*.

²³ *Idem*.

harmonia, nem o conteúdo, nem qualquer outro momento isoladamente conseguem circunscrever a totalidade do que seja a obra de arte”.²⁴

O fato é que muitas vezes o conceito de forma abarca em si a definição de vários outros elementos presentes nessa constelação enigmática que é a arte. Por isso, Adorno fala tantas vezes da forma como *elemento* na obra de arte. Para ele, mesmo a unidade articulada das obras, encontrada sob domínio da forma, mesmo esta unidade é mais um elemento, “e não a fórmula mágica do todo”.²⁵

Para Adorno, opor forma e conteúdo, assim como assemelhá-los, seria estar fadado a não alcançar o fenômeno artístico em si. Isto apenas seria feito levando-se em consideração as diferenças e semelhanças entre os dois elementos em uma visão dialética, assumindo assim, que não existe uma coincidência perfeita entre forma e conteúdo, justamente porque se houvesse, uma se reduziria a outra.

Contra a divisão pedante da arte em forma e conteúdo, é preciso insistir na sua unidade e, contra a concepção sentimental da sua indiferença na obra de arte, insistir no fato de a sua diferença subsistir ao mesmo tempo na mediação.²⁶

Então, a forma acaba sendo a mediação necessária para o conteúdo: ela possui suas particularidades enquanto forma, mas é através dela que o conteúdo e o sentido estético se mostram.

[...] o formado, o conteúdo, não são objetos exteriores à forma, mas impulsos miméticos arrastados para esse mundo das imagens que é a forma. Os numerosos e prejudiciais equívocos do conceito de forma remontam à sua ubiqüidade, que leva a chamar forma a tudo o que na arte é artístico.²⁷

Portanto, distinguir o conceito de forma de outros conceitos adjacentes, torna-se, na estética de Adorno, essencial. Simultaneamente, a articulação do conceito de forma a outros como o conteúdo, o material, o espírito e a expressão é indispensável, bem como relacioná-lo aos problemas do mundo empírico, que influenciam as escolhas artísticas, como fica evidente na arte tradicional.

²⁴ FREITAS, Verlaine. *Unidade Instável. O conceito de Forma na Teoria Estética de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 1996, p. 29.

²⁵ ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução de A. Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970, p. 200.

²⁶ *Idem*, p. 169.

²⁷ *Idem*, p. 163.

Porém, ao contrário da arte tradicional, a arte nominalista²⁸ não encontra seu conteúdo diretamente no mundo empírico, mas sim na organização interna de seus elementos conflituosos, afastando-se de conteúdos que possam ser predeterminados. “Precisamente, onde a forma parece emancipada de todo o conteúdo preestabelecido, as formas tiram de si a expressão e o conteúdo próprios.”²⁹ Renunciando aos fins empíricos da vida prática, incluindo-se aí a escolha antecipada do próprio conteúdo artístico, a lógica da arte adquire um caráter esteticamente obscuro, por não ser rigorosa tal como é a lógica científica.

Para Adorno, a arte deve ser a crítica radical do estado de coisas existente, e esta crítica reside justamente na forma da obra de arte, que desobedece às padronizações impostas pelo mundo administrado, através de sua aparência não harmônica, não conciliatória e fragmentária, tornando-se expressão do sofrimento e das contradições da sociedade.

“A arte de elevada pretensão tende a ultrapassar a forma como totalidade, e desemboca no fragmentário.”³⁰ Ou seja, a arte autêntica, através de suas formas, denuncia a falsa conciliação apresentada no mundo administrado.

Os clichês do esplendor conciliante [...] não são apenas repulsivos porque parodiam o conceito enfático da arte pelo seu equipamento burguês e a classificam entre as reconfortantes organizações dominicais. Tocam igualmente nas feridas da própria arte.³¹

A força de contestação da arte é a sua forma impregnada de conflitos, que apresentam uma unidade formal fragmentária, a qual se distancia da falsa aparência conciliatória que o mundo administrado quer vender. Esta unidade formal possui uma lógica interna própria, pois “A forma é a coerência dos artefatos – por mais antagonista e quebrada que seja – mediante a qual toda obra bem sucedida se separa do simples ente.”³²

²⁸ O nominalismo é definido por Adorno, no contexto da estética, como o não contágio da arte às regras formais ou outras normas universais que possam ser dadas previamente na criação artística, o que permite a emancipação das formas.

²⁹ *Idem*, p. 323.

³⁰ *Idem*, p. 169.

³¹ *Idem*, p. 12.

³² *Idem*, p. 163.

Apesar de não termos acesso às obras coreográficas de Laban, sabemos que ele mantinha, por suas convicções artísticas, uma certa narratividade, entrelaçando dança e teatro, e atribuindo às suas danças temas místicos.³³ Já no trabalho do coreógrafo norte-americano Merce Cunningham, iniciado já na década de 1940, a independência da dança em relação às outras artes foi enfatizada, assim como a fragmentação da unidade formal. Em suas coreografias, existe uma dissociação hierárquica do corpo e suas partes, e mesmo entre as linguagens (música, cenário, figurino, iluminação), que, no entanto, co-habitam o mesmo tempo e o mesmo espaço, configurando uma lógica por vezes sutil e imprevisível.³⁴ Ao mesmo tempo, a pesquisa de Laban sobre o movimento humano que resultou em seu sistema de análise, permitiu a descoberta de novas formas de mover e novas tensões espaço-temporais projetadas pelo corpo, em diálogo com as exigências impostas pelo mundo moderno. Deste modo, Laban oferece à dança uma linguagem própria³⁵, como veremos ao longo da dissertação, criando novos modos de conhecer, analisar e construir danças a partir de sua lógica interna, de seu material.

Para Adorno, a lógica interna da arte está justamente em seu rigor lógico, que exige o conhecimento e o domínio de seus elementos constituintes, ou seja, do material artístico. Mas este rigor, paradoxal e dialeticamente, deve ser negado na construção das obras. Ou seja, a força de qualquer composição artística reside em sua própria multiplicidade, que constitui sua síntese estética, permitindo que ela, no fim, suspenda sua própria logicidade, fazendo com que esta suspensão seja sua idéia. A racionalidade é necessária e importante justamente pelo fato de que é negada. Isto é, a arte tem sua lógica própria, que não é a do discurso racional, mas que paradoxalmente surge desta, por intermédio de sua negatividade.

Ser coerente, para as obras artísticas, é permitir que um impulso contrário a esta coerência exista, é suscitar este impulso.

Ao atacar o que, ao longo de toda a tradição, parecia garantir o seu fundamento, ela [a arte] transforma-se qualitativamente e torna-se um Outro. Pode fazer isso porque, ao longo dos tempos, se voltou, graças à sua forma, tanto contra o simples existente,

³³ BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2009, p. 16.

³⁴ AMORIM, Gícia; QUEIROZ, Bergson. *Merce Cunningham: Pensamento e Técnica*. In: ANTUNES, Arnaldo (et al). *Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: Univercidade Editora, 2000, p. 89.

³⁵ BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2009, p. 65.

contra o estado de coisas persistente, como veio em sua ajuda enquanto modelação dos elementos do existente.³⁶

Sob esta perspectiva, a arte autêntica se opõe à tradição que impõe normas fixas que regem a criação artística, sua elaboração formal, inaugurando em si mesma um Outro, como diz Adorno, negando assim, a lógica de consumo a que se submetem os produtos da indústria cultural. Pela liberdade das formas, pôde-se individualizar cada obra artística, tornando a arte, como já vimos anteriormente, interpretável apenas “pela lei de seu movimento, não por invariantes.”³⁷ Assim, a lei formal da arte autônoma é a lei de seu próprio movimento, e isto ficou evidente com as vanguardas artísticas do início do século 20, com o fenômeno do nominalismo estético.

Com a dissolução dos cânones utilizados de antemão pelos artistas, quando não era mais possível ter uma concepção pré-datada do que fosse arte, ou formas prévias que fossem dadas, passou a existir a obrigatoriedade da individuação de cada obra como necessidade fundamental da própria criação e também de sua compreensão.

Na ausência de conceitos prévios e na recusa de normas universais, a obra individual almeja conseguir um conceito próprio. Da mesma maneira, a arte que não se submete a um dado estilo, mergulha na busca de seu estilo próprio. “O nominalismo estético é essencialmente uma crítica radical pelo particular ao universal. Cada obra se esforça por alcançar sua coerência interna própria independente de fórmulas que antecipem uma resolução formal garantidora de sua identidade.”³⁸

Abrindo as portas para a apresentação das tensões e contradições a partir da negação das convenções formais tradicionais, o nominalismo estético, dentre outras coisas, fez com que as novas formas surpreendessem, ou mesmo que chocassem o gosto e a percepção do público.

Todo esse conjunto de elementos que chocam nossa sensibilidade, nossa imaginação e nossa forma de entender a realidade toma o estatuto de algo irracional. Mas essa irracionalidade estética, diz Adorno, acaba sendo mais verdadeira e, portanto, mais

³⁶ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução de A. Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970, p. 12.

³⁷*Idem*, p. 13.

³⁸FREITAS, Verlaine. *Unidade Instável. O conceito de Forma na Teoria Estética de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 1996, p. 35.

racional do que a aparência de racionalidade que a vida cotidiana possui, que dissimula o sofrimento de todos nós, submetidos à pressão das exigências culturais.³⁹

Assim, pelo simples fato de sua existência formal, a arte ultrapassa o existente, sendo racional (não no sentido da razão instrumental) em sua aparente irracionalidade. Ela é a crítica da práxis dominada pelo princípio da autoconservação e da adaptação, situando-se para além da maldição da lógica do mundo administrado.

Justamente por não ter uma finalidade específica no mundo empírico, é que é possível dizer que a arte autêntica vai contra a lógica dominante da razão instrumental, que visa catalogar, organizar, calcular, planejar e ordenar, independente do fim que se almeja. Para Adorno, que viveu em um período de crueldade inconcebível, que certamente se prolonga até os dias atuais, não sendo possível precisar em que nível, a arte deve surgir como expressão da infelicidade e da angústia recalçadas, sendo a um só tempo reflexo e crítica de uma época. E tal crítica se estabelece a partir da experiência proporcionada pela forma poética das obras de arte, forma esta, que pela sua ação dialética, pela sua elaboração e pela sua inútil existência, confronta-se com o que é existente.

Neste ponto, seria necessário levar em consideração fatores que não necessariamente se harmonizam. A síntese formal estética surge de um movimento divergente dos particulares, e a forma acaba sendo a articulação estética dos antagonismos e tensões nas obras de arte, sendo que, cada fragmento constituinte do todo possui uma autonomia própria. E no entanto,

Mesmo quando a arte se revolta contra a sua neutralização em algo de contemplativo e insiste no seu aspecto extremo de incoerência e de dissonância, esses seus momentos são momentos de unidade; sem esta eles nem sequer poderiam ter dissonância.⁴⁰

Sob esta perspectiva, a unidade formal da arte é um elemento fundamental de confluência na apreensão das tensões, simetrias e assimetrias da forma que se mostra pelo material artístico mediado.

³⁹ *Idem*, p. 29.

⁴⁰ ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução de A. Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970, p. 180.

A relação dos particulares, na forma, é representada pelos elementos materiais. Conseqüentemente, a articulação dos elementos materiais designa na obra tudo aquilo que sofre a ação da forma, isto é, tudo aquilo que é formado. É importante distinguir forma de conteúdo, assim como, para Adorno, é importante tratar do elemento material, como sendo “aquilo de que dispõem os artistas”⁴¹, para que seja possível encontrar sentido para a forma também através da relação que se estabelece com seu material concreto.

[...] o material é aquilo com que lidam os artistas: o que a eles se apresenta em palavras, cores, sons até as combinações de todos os tipos, até aos procedimentos técnicos na sua totalidade; nessa medida, podem também as formas transformar-se em material; portanto, tudo o que a elas se apresenta e a cujo respeito podem decidir.⁴²

Adorno faz uma distinção entre matéria e material, apontando a matéria como aquela que é natural e virgem, e somente ganha forma pela ação do artista, e o material como aquilo de que os artistas dispõem, e que, no entanto, possui uma impregnação histórica, fruto de uma cultura, fruto da própria manipulação e das técnicas artísticas existentes.

O material é reduzido ou ampliado no curso da história e todos os seus traços característicos são resultados do processo histórico. Carregam em si a necessidade histórica com tão maior plenitude quanto menos podem ser decifrados imediatamente como caracteres históricos.⁴³

Ou seja, quando o artista escolhe um determinado material para trabalhar, este já se encontra de certa maneira espiritualizado, já passou por um processo histórico de elaboração formal, mas que, diante da mediação do artista, passa a configurar algo totalmente novo e singular que é a obra de arte. A matéria virgem e sem forma, portanto, não pode existir, já vem carregada de sentido e cultura, sendo assim, material, carregado de valores inclusive formais. O material com o qual o artista se depara, já é, na realidade, pré-formado. A dialética do material é um ponto

⁴¹ *Idem*, p. 170.

⁴² *Idem*, *ibidem*.

⁴³ ADORNO *apud* ALMEIDA, Jorge de. *Crítica Dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, p. 296.

consideravelmente importante para o problema da autonomia das formas artísticas, visto que, sem a emancipação dos materiais torna-se improvável afastar-se das normas tradicionais de arte, e muito difícil afastar-se de conteúdos previamente dados. Ou seja, quanto mais o material da arte é expandido, mais a arte pode aproximar-se da autonomia de suas próprias formas.

Observamos um aumento considerável de materiais e procedimentos que podem ser utilizados desde a arte moderna até os dias de hoje, o que é também resultado da busca pela pureza das linguagens artísticas específicas. No entanto, para Adorno, o leque infinito de materiais se torna finito na medida em que o contexto espiritual da criação naturalmente restringe as possibilidades nos processos de escolha, nas mudanças, nas recusas e resgates, que encaminham para uma solução formal da utilização de materiais como aspecto essencial da produção artística.

Ao mesmo tempo em que a possibilidade de escolha material não é infinita, considerando-se o contexto da criação artística, também não existe a obrigatoriedade na utilização de determinados materiais e procedimentos. Esta não obrigatoriedade acaba por colocar em cheque a divisão tradicional entre as artes, e os materiais e procedimentos, passam a passear entre elas, promovendo a hibridação como “resultado da emancipação histórica do conceito artístico de forma”.⁴⁴

A autonomia deste conceito, a idéia de que ele constitui a especificidade do fenômeno estético, permitiu aos artistas ver que o conteúdo de verdade da obra de arte depende da mediação total operada pela forma da obra, não de um pretensão conteúdo previamente estipulado pelos temas e modos de procedimentos, e que tal mediação podia se dar sobre uma gama cada vez maior de materiais, ou até mesmo que ela tanto mais se aproximava de sua especificidade em relação aos demais produtos culturais quanto mais rejeitava conteúdos prévios.⁴⁵

Na concepção de Adorno é pela mediação das formas que o conteúdo deve surgir, e não pelo movimento contrário: a especificidade do fenômeno estético e a autonomia das formas torna-se mais realizável na medida em que se afasta de conteúdos prévios. Entretanto, a emancipação da arte e a conquista de sua autonomia,

⁴⁴ *Idem*, p. 170.

⁴⁵ FREITAS, Verlaïne. *Unidade Instável. O conceito de Forma na Teoria Estética de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 1996, p. 40.

relativa às diversas funções sociais, teria levado à perda de seus próprios pressupostos e à perda de sua autoevidência.

O alargamento das possibilidades artísticas no século 20, causado pela revolta contra a própria arte enquanto instituição e pela negação de suas origens, gerou um movimento de quebra e transgressão dos preceitos tradicionais que, até então, haviam permitido a imediata identificação do que era e do que não era arte. A arte pura, nominalista, *l'art pour l'art*, inaugurava técnicas e procedimentos que partiam da concepção de que a elaboração dos elementos formais da obra e a expressão da subjetividade do artista eram os quesitos mais importantes, especialmente na arte expressionista.

Contudo, Adorno tinha uma preocupação legítima com a perda da ressonância social da arte autônoma, que, ao se afastar completamente das questões sociais, estaria perdendo seu teor crítico que só é realizável no contato com a percepção da audiência ou público. No entanto, a ressonância social da arte não deveria estar presente na arte pelo retorno à figuração ou representação direta dos eventos da realidade. Antes, seria pela autonomia das formas que o social surgiria, pelo que é desconfortável, tenso e conflituoso dentro da própria configuração formal. Assim, as infinitas possibilidades composicionais promovidas pela emancipação dos materiais artísticos, evitariam que a arte, assim como os produtos culturais, se tornassem “sempre-semelhantes”.⁴⁶

Ao mesmo tempo, o ideal de pureza e autossuficiência da arte com a fundação do esteticismo trouxe também proibições que foram assimiladas pelos artistas em suas formas de ver, pensar e agir que resultaram em obrigações objetivas, do ponto de vista estético, sedimentando modos coletivos de reação que também trazem o perigo da reprodução de padrões, mesmo na arte abstrata.

Contudo, a convicção subjetiva do artista é sempre estimulada pelo novo que, enquanto emergência, devir na arte moderna, depara-se com as questões da própria elaboração artística. O dilema do novo na configuração formal da obra se dá entre o que é tecnicamente integral e totalmente elaborado, e o que é involuntário e quase que absolutamente acidental. A abertura das formas artísticas surge nessa tentativa de equilibrar o que é determinado e o que é experimental, o que surge no detalhe preciso da construção estética e o que surge na improvisação.

⁴⁶ ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução de A. Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970.

Em numerosas obras da modernidade que, entretanto, foram objeto de ampla recepção, a forma manteve-se habilmente aberta, porque queriam provar que a unidade da forma já não lhes era garantida. A má infinitude, o não-poder-concluir, torna-se princípio livremente escolhido de procedimento e expressão.⁴⁷

Assim, com tantas formas de proceder, elaborar e combinar os materiais artísticos, o artista moderno revolucionou a arte, a técnica e as concepções do que poderia ou não ser arte. A questão mais relevante da arte moderna, no pensamento de Adorno é, em primeiro lugar, a autonomia da forma, que se dá na relação dialética entre arte e sociedade. Tal autonomia é conquistada pela exploração e expansão de cada material artístico específico, como consequência da emancipação histórica do conceito de forma⁴⁸, culminando na fragmentação da unidade formal da arte e, mais adiante, na autonomia de suas partes.

Dentro da nossa pesquisa, o que mais interessa sobre o pensamento adorniano é justamente a sua concepção sobre o projeto de emancipação dos materiais e autonomia das formas das vanguardas artísticas do início do século 20. O filósofo tinha extremo interesse nos problemas da música, e também observava o que ocorria com a pintura, o teatro e a literatura, tendo elencado Arnold Schönberg e Wassily Kandinsky, Samuel Beckett e Franz Kafka como os artistas paradigmáticos da modernidade. Mas para Adorno, os artistas que alcançaram um grau mais elevado de autonomia na feitura de suas obras foram Schönberg e Kandinsky, que emanciparam o material da música e da pintura com suas projeções teóricas e com os novos procedimentos e as técnicas que criaram. Assim, para analisar a aplicação deste conceito de autonomia da forma na dança de Rudolf von Laban, tal como ela é concebida no pensamento adorniano, é necessário que o trabalho desenvolvido por Laban seja exposto, como faremos no capítulo a seguir.

⁴⁷ *Idem*, p. 169.

⁴⁸ *Idem*, p. 170.

3. SOBRE RUDOLF VON LABAN

Os desenhos visíveis da dança podem ser descritos em palavras mas seu significado mais profundo é verbalmente inexprimível.¹

Neste capítulo, nosso intuito é fornecer dados sobre o contexto artístico, cultural e social em que se inseria Rudolf von Laban (1879-1958), suas principais influências, seus anseios, e tudo mais que o permitiu emergir com ideias que renovaram não somente a dança, mas que trouxeram importantes contribuições para as artes cênicas em geral, além de outras áreas não artísticas que utilizam suas teorizações sobre o movimento humano até os dias de hoje.

Laban viveu em um período de efervescência intelectual e artística, e pôde acompanhar as teorias sobre a seleção natural, a relatividade, a física quântica e a psicanálise, além de ter sido influenciado por movimentos expressionistas e dadaístas, evidentes nas manifestações artísticas da época.

Os principais aspectos de seus trabalhos artísticos estarão relatados aqui, e, obviamente, seu sistema de análise do movimento, mundialmente conhecido como Laban Movement Analysis – LMA, e no Brasil, usualmente chamado apenas como Sistema Laban.

No corpo geral do trabalho, o propósito é averiguar a aproximação que a dança teve com o projeto vanguardista visível em outras artes na primeira metade do século 20, aproveitando as noções trazidas por Adorno sobre a autonomia da forma, já visitadas no capítulo anterior, e relacionando estas noções ao trabalho de Laban. No

¹ LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Edição organizada por Lisa Ullman. Tradução de Anna Maria B. De Vecchi e Maria Sílvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978, p. 53.

entanto, enfatizaremos esta reflexão somente no capítulo seguinte, após termos compreendido, em essência, as convicções e a prática labaniana.

3.1 Vida e Obra

Rudolf von Laban nasceu em 1879, na então cidade de Pressburg, Áustria-Hungria, atual Bratislava, Eslováquia. Pertencia a uma família de classe média alta, sua mãe era pintora e seu pai, um militar de alta patente. Laban dedicou sua vida ao estudo e sistematização da linguagem do movimento em seus diversos aspectos, sendo considerado como o maior teórico da dança do século 20. Pesquisou os princípios dos movimentos humanos, fundando o que mais tarde chamaríamos de Sistema Laban, que além de propor os estudos dos movimentos no espaço, seus ritmos, formas e esforços, incluía também um sistema bastante preciso para a notação dos movimentos, chamado de *Labanotation*. As pesquisas de Laban resultaram em um conjunto de elementos básicos que são utilizados para gerar ou descrever movimentos, bem como examinar detalhadamente as possibilidades do corpo humano ao se mover.

De acordo com Bradley², desde a sua infância, Laban já se mostrava como uma criança extremamente inventiva, independente e observadora. Nos primeiros anos de sua adolescência, fez muitas viagens, e pôde observar os contrastes e as relações entre a vida nas cidades e a vida no campo, a relação entre natureza e metrópole, entre o individual e o comunitário. A partir das experiências de sua infância às margens do Danúbio³, Laban passa a confrontar o modo de vida urbano e moderno “com uma era de ouro do movimento, encarnado em uma cultura festiva e artesanal”.⁴

Laban jamais aprendeu dança em uma escola, mas desde muito cedo demonstrou interesse pelo meio artístico, apoiado por sua mãe, que era artista, e se inclinou para as artes visuais. No entanto, Laban sempre se interessou por todo tipo de comunicação não-verbal, incluindo as paradas militares, esgrima e os padrões das danças sociais com os quais teve contato em sua infância e adolescência, e quando

² BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2009, p. 3.

³ LAUNAY, Isabelle. *Laban, ou a experiência da dança*. Trad. Gustavo Ciríaco. In: PEREIRA, Roberto & SOTER, Silvia (orgs). *Lições de Dança I*. Rio de Janeiro: Univercidade Editora, 1999, p. 78.

⁴ *Idem, ibidem*.

recebeu treinamento militar, provavelmente por exigência de seu pai, na Academia de Wiener Neustadt, como lhe foi ordenado em 1899.

Certamente, o que o levaria a ser considerado um pioneiro da dança moderna européia seria o seu envolvimento e interesse pelos movimentos humanos. No entanto, ao mesmo tempo em que Laban observava e estudava as formas traçadas pelo movimento e a energia que permeava o gesto humano nas mais diversas circunstâncias, também estava sintonizado com a realidade que o cercava, percebendo a perda da espontaneidade na experiência do movimento no dia-a-dia da vida moderna.⁵

Laban percebe, com pavor, o que se tornou a experiência do movimento no seio da multidão e da cidade industrial. Ele mede, no interior dos corpos que a fazem nascer, o preço da modernização técnica, a dor da Guerra e também da fome. Ele vê desaparecer uma forma de experiência imemorial, em que tradições privadas e coletivas, memória voluntária e involuntária, se fundiam, em que os cultos e os ritos achavam seu lugar. Essa experiência é substituída doravante por uma experiência pobre [...] Laban constata a impotência do homem moderno em se mover; a acumulação de seus movimentos é a acumulação do cansaço.⁶

Houve um movimento estético, surgido na Inglaterra, que reuniu teóricos e artistas a partir da segunda metade do século 19, que buscava alternativas contra a mecanização e a produção em massa – era o *Arts and Crafts*, ou Artes e Ofícios. O movimento buscava revalorizar o trabalho manual, unindo a arte à vida cotidiana. O fato é que existia uma preocupação real com as conseqüências que a industrialização podia provocar, e que já provocava, e isto era ponto importante de discussão inclusive para as vanguardas do início do século 20. Laban não se exclui disto, e se apropria de algumas idéias defendidas pelo movimento de Artes e Ofícios, conferindo à arte o papel de reconstruir o espírito criador no homem industrial, a partir de um olhar artesanal atribuído a uma produção coletiva.

Laban percebeu que existia uma oposição entre a cultura de movimentos na era pré-industrial e na era industrial, pois a indústria exigiu do homem ações repetitivas, adequadas ao ritmo das máquinas, à produção em série, que obrigava cada

⁵ *Idem*, p. 76.

⁶ *Idem*, *ibidem*.

corpo a ter uma tarefa específica. O corpo do trabalhador industrial saiu do movimento amplo e diversificado do artesão (e o retorno ao artesanato já era pregado pelo movimento de Artes e Ofícios) para o movimento repetitivo das linhas de produção. Esse é um importante motivo para a contestação manifestada por muitos artistas da dança moderna, dentre eles a dançarina norte-americana Isadora Duncan, que se opôs aos movimentos repetitivos e mecanizados que caracterizavam tanto a indústria quanto a dança acadêmica. Por isso, Laban acreditava em uma dança de caráter educativo e terapêutico, além do caráter artístico, obviamente, pelo desenvolvimento e reconstrução de uma sociedade esfacelada. Seu horror diante do “espetáculo [de uma] multidão agitada, mecânica, que se esgota no mundo das mercadorias”⁷, o fazia pensar em seu estudo como uma forma de abraçar o gesto em sua mais ampla diversidade, restabelecendo a espontaneidade e a vida nos movimentos corporais. Isso tudo o fazia enxergar a estética da dança como produção de existência.

Então, Laban vai para Munique, Alemanha, em 1899, com sua primeira companheira, a pintora Martha Fricke. Os artistas em Munique estavam então transitando do romantismo para o expressionismo e a Art Nouveau – que foi altamente influenciada pelo movimento de Artes e Ofícios – estava em ascensão.

Os artistas de Munique foram mudando do romantismo para o expressionismo. Laban foi influenciado por todas as escolas e finalmente se encontrou nos espaços entre a história e a abstração, entre fisicalidade e expressão. Ele era um homem influenciado por diversas fontes e viveu em uma época em que as artes, ciências, psicologia e teorias sociais foram convergentes. Laban começou a pensar sobre o seu próprio caminho, que tinha sido largamente incerto até este ponto. Sua busca simplesmente articulada era para encontrar uma forma de atuação que permitisse ao indivíduo falar com sua própria voz, contribuir para um todo maior, e que permitisse o acesso do grupo às preocupações maiores sobre a condição humana.⁸

⁷ *Idem*, p. 77.

⁸ “Munich’s artists were shifting from romanticism to expressionism. Laban was influenced by all schools and ultimately found himself creating in the spaces between story and abstraction, physicality and expression. He was a man influenced by many sources and he lived in a time when the arts, sciences, psychology and social theories were all converging. Laban began to think about his own path, which had, up to this point been largely unclear. His barely articulated quest was to find a form of performance that allowed the individual to speak with his/her own voice, to contribute to a greater whole, and that allowed group access to the larger concerns of the human condition.” BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2009, p. 6-7.

Neste primeiro período em que esteve em Munique, Laban foi influenciado pelo contexto das artes plásticas e visuais, e pelo próprio contexto teórico e filosófico no qual muitos se interessavam por autores como Sigmund Freud, Karl Marx e Michael Bakunin⁹. Em Munique, Laban chegou a estudar por três meses com o escultor Herman Obrist, que o encorajava tanto a desenhar ilustrações figurativas como a pintar óleos abstratos.

No ano de 1900, Laban e Martha vão para Paris, onde ambos estudaram arquitetura. Apesar de não haver nenhum registro em que apareça o nome de Laban, fica clara a sua formação na área a partir de seus posteriores desenhos de arquitetura¹⁰. O envolvimento dele com a arquitetura é tão evidente quanto seu envolvimento com a pintura, pois, pela necessidade pictórica, Laban teve que estudar a anatomia, a postura e o comportamento humano.

A partir das impressões que teve desta época, Laban questionou a existência da arte como promessa de felicidade e paz frente à confusão da cidade, a fome dos pobres, a escassez da fragrância das montanhas e florestas no ar dos bairros pobres. Seu horror fica claro em seu livro *A Life for Dance* quando ele se pergunta: “Como pode a alma se regozijar entre os farrapos dos pobres e os olhos vazios da criança faminta?”¹¹.

Laban era um homem altamente espiritualizado e era extremamente sensível aos problemas enfrentados pela sociedade em sua época, como podemos observar. Apesar de não se ter filiado a nenhuma religião, Laban recebia as influências das propostas e do pensamento do filósofo, educador e esoterista Rudolf Steiner (1861-1925). A Antroposofia, desenvolvida por ele, era uma forma de re-unir prática e filosofia, e também ciência e espiritualidade, com o objetivo de tornar cada indivíduo mais humano e espiritualmente livre.¹² Com tais influências e com sua sensibilidade natural, Laban pôde enxergar os prejuízos que a Revolução Industrial trouxe à experiência e ao fazer humanos, e preocupou-se com isto ao longo de sua trajetória e da construção de seu pensamento e de sua dança.

Inesperadamente, Martha Fricke morre em 1907, deixando para Laban duas crianças pequenas, que, entretanto, não ficam com ele e vão para a mãe de Martha.

⁹ *Idem*, p. 7.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ “How can the soul rejoice amid the rags of the poor and the hollow eyes of the hungry children?”. LABAN *apud* BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2009, p. 7.

¹² Cf. STEINER, Rudolf. *Anthroposophy (a fragment)*. New York: Anthroposophic Press, 1996; CHILDS, Gilbert. *Rudolf Steiner: his life and work*. New York: Anthroposophic Press, 1996.

Entre 1907 e 1910 (quando Laban retornou à Munique), Laban sai de cena sem deixar rastros, e sua vida nestes três anos é totalmente obscura.

Em 1910, Laban conhece a cantora Maya Lederer, com quem se casa, mudando-se para Munique. Pela segunda vez em Munique, Laban pôde conviver com as mais diversas culturas, em um local antiautoritário, de tolerância predominante. Muitos artistas se reuniam por lá nesta época, como Wassily Kandinsky, Paul Klee e Franz Marc, conferindo uma abordagem mais espiritual e expressiva à arte abstrata. Arnold Schönberg também estava em Munique, derrubando questões sobre a harmonia musical.¹³ É interessante notar o quão próximo Laban esteve de Kandinsky e Schönberg (que são artistas paradigmáticos para Adorno), artistas que mantiveram uma amizade estreita durante alguns anos, principalmente pela proximidade de suas convicções artísticas: Schönberg buscava libertar a música do sistema tonal e Kandinsky buscava liberar a pintura da obrigação figurativa.

As influências de Laban neste período também incluem pesquisadores dos movimentos corporais, dentre eles Rudolf Bode, Bess Mensendieck e Jaques-Dalcroze. Laban estuda Jean-Georges Noverre e conhece sua proposta que privilegia a expressividade e o sentido do movimento em detrimento do balé decorativo e de execução puramente tecnicista no século dezoito.¹⁴ Ele também estava consciente sobre os sistemas de notação utilizados nas formas históricas de dança, sobretudo o sistema Beauchamp-Feuillet, criado para registrar a dança barroca na corte francesa. A partir dos estudos e leituras que fez, e de todo convívio que teve com muitos dos artistas mais importantes da época, Laban estava prestes a iniciar seu próprio caminho, quando, no verão de 1913, foi para Ascona, Suíça.

Em Ascona, Laban ficou em uma pequena vila, chamada Monte Verità, que funcionava como uma comunidade utópica e anárquica. Neste ponto, Laban não tinha nenhum interesse sobre políticas de convívio comum ou mesmo sobre anarquia, no entanto, seu relacionamento nada convencional com sua esposa Maya e sua amante Suzanne Perrottet (professora de dança treinada por Dalcroze), indicava sua conexão com as idéias de amor livre encontradas em Ascona.¹⁵ Lá, Laban encontrou Mary

¹³ *Idem*, p. 8.

¹⁴ *Idem*, p. 9.

¹⁵ *Idem*, p. 9-10.

Wigman¹⁶, que viria a ser sua aluna e colaboradora no desenvolvimento de suas pesquisas.

Até então, Laban investia em seu treinamento nas artes visuais, mas, nesta época, deixa de investir nesta área e passa a se identificar como um artista da dança ou do movimento. Muitos dançarinos (que eram também cantores e artistas visuais) foram trabalhar com Laban em Ascona. Nesse momento surge o conhecido *Movement Choir* ou “Movimento Coral”¹⁷, criado nesse ambiente de amor livre, espontaneidade, comunhão e misticismo, a partir dos métodos que estavam sendo criados por Laban e por seu grande senso espacial vindo de seus conhecimentos de arquitetura e artes visuais.

Baseando-se em impulsos de improvisação, teoria musical e estruturas de design visual, esta forma foi planejada e espontânea, participativa e performativa. Foi produção contemporânea e particular dança folclórica, nomeadamente, com a contribuição de cada indivíduo e um resultante senso comum de identidade.¹⁸

Mary Wigman foi para Ascona desiludida com o que observou em seu contato com a abordagem de Dalcroze, que subjugava a dança à métrica musical, e aproximou-se de Laban em busca de uma abordagem diferente. Wigman buscava uma nova concepção e uma nova atitude no que dizia respeito às relações entre música e dança, e mais tarde chegaria à conclusão de que a dança não podia ser criada a partir de um vocabulário fixo de movimentos e muito menos fluir em um molde musical preexistente.¹⁹ Laban também se questionava acerca da dependência demasiadamente limitante entre música e dança, e muitas vezes optava pela não existência de música até mesmo em suas aulas.

¹⁶ Mais tarde, Wigman seguiria seu próprio caminho, tornando-se um ícone da dança moderna mundial e da dança expressionista alemã. Ela considerava que os ritmos de uma dança “não deveriam ser ditados por uma norma exterior preestabelecida, mas pela emoção e pela necessidade interior do artista”. GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Trad. de Glória Mariani e Antonio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 106.

¹⁷ BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2009, p. 11.

¹⁸ “Drawing on improvisational impulses, musical theory and visual design structures, this form was devised and spontaneous, participatory and performative. It was contemporaneous produced and particular folk dance, with contributions from each individual and a resultant communal sense of identity.” *Idem, ibidem*.

¹⁹ GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Trad. de Glória Mariani e Antonio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 107.

Com a colaboração de Wigman, Laban se debruçou nos estudos do corpo no espaço e da expressividade do movimento, tendo criado os fundamentos da Corêutica (harmonia espacial) e da Eukinética (expressividade, estudo do esforço).

Wigman se mudou para um apartamento acima do estúdio e juntos começaram a deduzir um currículo de formação de bailarinos. Eles criaram uma base para Corêutica (harmonia espacial) e Eukinética (esforço), uma teoria que eles desenvolveram, a fim de esclarecer a técnica e o estilo, e para ir além dos passos de dança, no movimento significativo. Juntos, eles estavam lançando as bases para uma nova abordagem da dança moderna [...] que tinha os fundamentos do movimento: mudança, deslocamento e adaptação das tensões.²⁰

Laban começou a escrever um livro, intitulado *Die Welt des Tanzers*, no qual registrou sua abordagem baseada em teoria, prática, experimentação, dando acesso aos elementos básicos do movimento e tratando a dança como uma arte em si mesma. A produção teórica de Laban foi muito intensa, e, conseqüentemente, muito mais comentada ao longo da história do que suas próprias criações artísticas. De fato, os pesquisadores têm muito mais acesso aos escritos e teorias de Laban do que informações sobre seus trabalhos como coreógrafo e dançarino.²¹

Eclode a I Grande Guerra Mundial em 1914, e em 1915 Laban vai viver em Zurique, Suíça, onde estabelece sua própria escola, chamada Instituto Coreográfico. Durante os próximos dez anos, Laban criaria mais vinte e cinco escolas, com a ajuda e colaboração de seus próprios estudantes ou pupilos.

Logo após a Primeira Grande Guerra (1918), Laban se mudou para Stuttgart, tendo se dedicado à análise das tensões espaciais, e dado especial atenção aos desenhos representativos dos movimentos do corpo, o que certamente ampliou o estudo da Corêutica. Em Stuttgart, seu trabalho foi abraçado, e Laban foi contratado como coreógrafo convidado. Ele precisava de um trabalho mais estável, mas ao mesmo tempo, queria romper com os padrões dos passos e técnicas tradicionais de dança.

²⁰ “Wigman moved into a flat above the studio and together they began to derive a curriculum for training dancers. They created a basis for Choreutics (Space Harmony) and Eukinetcs (Effort); a theory they developed in order to clarify technique and style and in order to move beyond dance steps into meaningful movement. Together they were laying the groundwork for a new approach to modern dance [...] contained the fundamentals of movement: changing, shifting, and adapting tensions.” BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2009, p. 12.

²¹ *Idem*, p. 39.

Entretanto, Laban desenvolveu duas abordagens para criar o tipo de obra de dança que ele estava interessado em fazer. Por um lado, ele criou obras de dança-teatro baseadas em arquétipos e histórias fantásticas, com bailarinos que ele treinou em sua abordagem global para o movimento. Este foi o Tanzbühne, o grupo de dança-teatro, e uma versão menor desenvolvida em 1923, o Laban Kammertanzbühne ou Chamber Dance Group. Ele criou o primeiro Tanzbühne em 1920, com sua nova parceira, Dussia Bereska, em Stuttgart. Ele também desenvolveu o comum, improvisado e participativo estilo do Movimento Coral durante a década de 1920.²²

Nas palavras de Roger Garaudy, “Von Laban não utilizou os movimentos para formar figuras, como o balé clássico, nem para sugerir ritmos, como Dalcroze: o movimento era, para ele, a manifestação exterior de um sentimento interior.”²³. Suas danças se misturavam ao teatro e, como vimos, contavam histórias místicas, baseadas em arquétipos e histórias fantásticas, danças que conservavam a narratividade, mesmo sendo totalmente diferentes das danças tradicionalmente aceitas como arte, incluindo a dança coral, que pôde ser melhor desenvolvida a partir da década de 1920.

Contudo, após a I Grande Guerra, Laban era um homem praticamente sem nação, com as mudanças das fronteiras na Europa. Seu novo relacionamento com a dançarina russa Dussia Bereska – com quem teve uma filha também na década de 1920 – acabou provocando sérios abalos em sua vida familiar, e seu casamento com Maya (apesar de ter sido desfeito somente em 1925) já estava essencialmente acabado desde 1918. Apesar das complicações, inclusive o surto de gripe espanhola em 1919, a década de 1920 foi um período rico para o desenvolvimento criativo de Laban, foi também quando ele começou a ganhar posição e influência no mundo da dança.²⁴

Laban passou a treinar seus próprios dançarinos mais metodicamente em 1923, e determinou o desenvolvimento de escolas e programas de formação em toda a Alemanha e Suíça e, eventualmente, Sérvia, Itália e Áustria. Já na década de 20, os

²² “Meanwhile, Laban developed two approaches to creating the type of dance works he was interested in making. On the one hand, he created dance theater works based on archetypes and fantastical stories, using dancers he trained in his global approach to movement. This was the Tanzbühne, the dance-theater group, and a smaller version developed in 1923, the Kammertanzbühne Laban, or Chamber Dance Group. He created the first Tanzbühne in 1920, with his new partner, Dussia Bereska, in Stuttgart. He also further developed the communal, improvisational and participatory style of the Movement Choir during the 1920s.” *Idem*, p. 16.

²³ GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Trad. de Glória Mariani e Antonio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 113.

²⁴ BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2009, p. 17.

alunos de Laban tinham aulas que continham “expansão e condensação, consciência individual e de grupo, respiração e história, espaço (Corêutica) e expressividade (Eukinética)”.²⁵ Muitas das idéias labanianas tiveram sua origem nos estudos e convicções de François Delsarte (1811-1871), ator francês que dedicou sua vida à observação dos gestos humanos, correlacionando-os a estados mentais e emocionais. A obra de Delsarte influenciou toda a dança moderna, tanto na Europa como nos Estados Unidos. Suas idéias lançam os fundamentos para que a dança moderna se desenvolva: o torso como centro da expressão corporal; a necessidade do gesto ser significativo e expressivo; a análise da origem do gesto nas zonas corporais; as sucessões que podem ocorrer da periferia para o centro ou do centro para a periferia do corpo, caracterizando condensação ou expansão.²⁶ Obviamente não vamos aprofundar aqui os estudos feitos por Delsarte, mas não poderíamos deixar de citar sua importância, e a influência direta que ele exerce sobre os artistas da dança moderna, e Laban não fica fora deste grupo.

Entre 1923 e 1927, Laban criou muitas coreografias, dentre elas *Der Schwingende Tempel*, *Faust Part II*, *Prometheus*, *Don Juan*, dentre outros. Suas danças corais incluíam *Lichtwende*, *Agamemmons Tod* e *The Titan*.²⁷

Segundo Bradley, “Laban percebeu o movimento primário sobretudo como transformação ou mudança”²⁸, e esta concepção abrange tanto a sua teoria para análise do movimento humano como suas criações artísticas. Laban uniu matemática e arte, física e movimento humano, e isto possibilitou a criação de seu amplo sistema de análise do movimento, que fornecia diretrizes bastante precisas para a execução das ações corporais, além de registrar no papel a dança através do sistema de notação. Isto permitia fazer imensas danças corais, inclusive sem muitos ensaios prévios, já que cada um podia estudar sua partitura de movimento a partir das indicações fornecidas pela linguagem labaniana.

Quando suas obras vinham a público, Laban insistia na noção da dança como experiência e não como apresentação. Com a experiência do movimento coral, Laban intencionava apenas viver “em união o vigor crescente das forças espiritual-

²⁵ “expanding and condensing, individual and group consciousness, breath and story, space (Choreutics) and expressivity (Eukinetics).” *Idem*, p. 18.

²⁶ GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Trad. de Glória Mariani e Antonio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 83-85.

²⁷ BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2009, p. 18.

²⁸ “Laban perceived movement primarily as transformation or change.” *Idem*, p. 17.

emocional-física, que estão unidas na dança”.²⁹ Para ele, “[...] perseguir a experiência era, antes de tudo, tentar fundar uma prática e uma teoria do movimento, como experimentação e saber, para que uma corporeidade inédita surgisse, capaz de responder às transformações da vida moderna.”³⁰

Uma das modalidades da experiência da dança é, para Laban, a improvisação. Seguido de perto pelo saber-sentir, o saber-improvisar reúne opostos que, todavia, se complementam, como a memória e o esquecimento, a consciência plena do movimento e o deixar-se ir, que convergem na descoberta do corpo movente, na descoberta da experiência do movimento.

Improvisar para Laban é, de um mesmo movimento, buscar e encontrar, decompor e unificar, esquecer e lembrar, mas, sobretudo, não se lembrar. [...] Improvisar é se dedicar a esquecer, para se dar a chance de ver afluir as múltiplas possibilidades de sua mobilidade. [...] Esquecer o estado presente do corpo a fim de acolher os estímulos plurais da sua memória involuntária é, precisamente, adquirir uma experiência do movimento, um saber-sentir que não se mede a não ser pela sua eficácia sobre os nossos sentidos.³¹

Segundo Garaudy, a dança é, para Laban, a poesia da linguagem do movimento, poesia que penetra o que ele mesmo chamou de mundo do silêncio, para além do gesto utilitário, e que permite descobrir o próprio sentido da vida, despertando em nós uma consciência mais profunda sobre o mundo.³² Sua concepção de dança era simultaneamente filosófica, artística, científica, terapêutica e educativa.

Laban atuava também como dançarino em suas composições, porém, em uma apresentação no ano de 1926, ele acabou se machucando e nunca mais voltou a dançar.³³ Nesta época, ele já era bastante reconhecido no mundo artístico na Alemanha, e, apesar de não mais ter dançado, continuou seu trabalho, enriquecendo o campo da dança através do ensino e do contínuo desenvolvimento de suas teorias.

²⁹ “in togetherness the increased vigour of the spiritual-emotional-physical forces which are united in dance.” Laban *apud* BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2009, p. 19.

³⁰ LAUNAY, Isabelle. *Laban, ou a experiência da dança*. Trad. Gustavo Ciríaco. In: PEREIRA, Roberto & SOTER, Sílvia (orgs). *Lições de Dança I*. Rio de Janeiro: Univercidade Editora, 1999, p. 75.

³¹ *Idem*, p. 80.

³² GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Trad. de Glória Mariani e Antonio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 113.

³³ BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2009, p. 21.

No entanto, quando Adolf Hitler chega ao poder, inexplicavelmente Laban se envolve com o nazismo alemão, para alguns, por pura ingenuidade, para outros, com a plena consciência do que estava fazendo. Muitos preferem acreditar que Laban não sabia o que estava acontecendo, mas o fato é que, trabalhando de acordo com o regime fascista, ele teve regalias das quais nunca havia desfrutado em toda sua vida. Portanto, ele tentou cooperar com o nazismo por um tempo.³⁴

Seus ideais criativos encontraram apoio, pelo menos à primeira vista. Seu interesse pelo místico e pela música triunfal de Wagner têm sido vistos como uma evidência histórica para supostas tendências manipuladoras e ditatoriais. Alguns estudiosos da dança fazem um caso de que Laban tinha um plano para a dominação do mundo da dança, pois seu trabalho passou a ser usado em um conjunto e caminho estúpido, no posterior nazismo e mais tarde, no pós II Guerra Mundial.³⁵

O método de Laban foi utilizado em larga escala na Alemanha nazista, que organizou sistematicamente manifestações de massa. Laban chegou a comandar a evolução de duas mil pessoas em Viena, e quinhentas em Mannheim no ano de 1929.³⁶ Com seu sistema de notação finalizado, Laban podia apenas enviar as partituras de movimento para um grande número de participantes.

É difícil explicar esse período na vida deste artista, cujos conceitos eram tão contrários às noções trazidas pelo fascismo alemão, como afirma Bradley:

Em contraste com o conceito nazista de “raça mestra”, Laban entendia maestria como o domínio sobre si e domínio sobre a insensibilidade natural da humanidade. No final, a definição de Laban era muito diferente da dos nazistas. Ele entendia harmonia não como mera estrutura ou arregimentação, mas como ouvir, observar e partilhar aspectos únicos, encontrando um terreno comum que permitiu cada estilo de movimento brilhar e apoiar o dos outros.³⁷

³⁴ *Idem*, p. 29.

³⁵ “His creative ideals had found support, at least at first. His interest in the mystical and in Wagner’s triumphal music has been seen as evidence for his purported manipulative and dictatorial tendencies. Some dance scholars make a case that Laban had a plan for the domination of the world of dance because his work came to be used in a set and stultifying way, in the later Nazi and post World War II periods.” *Idem, ibidem*.

³⁶ BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 294.

³⁷ “In contrast to the Nazi notion of “The master race”, Laban understood mastery as mastery over self and over mankind’s natural indolence. In the end, Laban’s definition was too different from that of the

Por esse motivo, Laban acabou saindo deste caminho, em 1936. Porém, mesmo antes disso, quando seu ex-aluno Kurt Jooss (que tinha maior proximidade com judeus) lhe advertiu sobre as reais intenções do governo nazista, Laban preferiu continuar.

Em 1936, Laban foi juiz em uma competição de dança da Alemanha e recusou-se a premiar um único vencedor, tendo distribuído prêmios para todos os participantes. Até que, em um discurso no ensaio geral final de um grande movimento coral que seria apresentado na abertura de um teatro, na semana anterior aos Jogos Olímpicos de Berlim, Laban declarou suas antigas ideias, em uma fala contra os ideais da competição, do lucro e da inveja, e a favor da comunhão e dos princípios de tolerância que ele viveu e viu por si mesmo em Ascona.

Sua performance foi proibida e Laban foi acusado de homossexualismo, “uma degeneração que deveria ser cortada profundamente”.³⁸ Sua carreira na Alemanha estava definitivamente acabada.

Doente e financeiramente quebrado, Laban vai para Paris, até que sua situação chegou ao conhecimento de Kurt Jooss. Laban foi para a Inglaterra, para o Dartington Hall, aonde um número amplo de artistas já havia encontrado um lar, até mesmo Stravinsky e John Cage. O apartamento onde Laban estava ficava de frente para o estúdio onde Kurt Jooss ensaiava com sua companhia, e, esporadicamente, os bailarinos podiam ver surgir sua figura sombria.

Laban poderia ter ficado nas sombras, esfacelado e fraco, mas uma bailarina de Kurt Jooss, chamada Lisa Ullmann, tornou-se sua parceira, retirando-o da escuridão. Em seu pequeno estúdio, Laban revisitou seus estudos e se interessava cada vez mais pelas formas cristalinas, falando e escrevendo sobre as atrações e tensões espaciais dentro destes sólidos, descobrindo formas corporais multidimensionais a partir das direções e sentidos dos movimentos.

Segundo Bradley³⁹, durante e após a II Guerra Mundial, Laban e F.C. Lawrence, um consultor de gestão, misturaram abordagens tradicionais de tempo e movimento para a eficiência do trabalhador com a análise de Laban sobre espaço e

Nazis. He understood harmony not as mere structure or regimentation, but as listening, observing and sharing unique aspects, finding common ground that allowed each mover's style to shine and support that of the others.” BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2009, p. 30-31.

³⁸ “a denigration that would have cut deeply”. *Idem*, p. 32.

³⁹ *Idem*, p. 34-35.

esforço. Este trabalho desempenhou um papel importante para a eficiência e produtividade dos trabalhadores, tendo revolucionado a atividade industrial.

Em 1946, Laban e Lisa Ullmann estabelecem uma escola em Manchester, chamada *Art of Movement Studio*. De acordo com Bradley, “Laban não ensinava muitas vezes no estúdio, mas quando o fazia, o antigo carisma e visão eram aparentes. Também era aparente sua idade e saúde precária. Os anos restantes de sua vida foram cheios de explosões de energia criativa, introspecção, e períodos de retirada e recuperação.”⁴⁰

Muitas histórias abundam sobre sua generosidade e rigorosas normas, de reações brutais e calorosa elegância. Seus ex-alunos falaram de suas expectativas, o brilho nos seus olhos, seu humor negro, e sua curiosidade espiritual. Para um homem cujo trabalho criativo foi cheio de comentário social, sua visão política era perto de inexistente. Ele tinha princípios tanto democráticos como anárquicos, ele ainda era uma pessoa sem pátria que se viu envolvido com o nacionalismo e o fascismo, em perplexidade e justaposições súbitas.⁴¹

Rudolf Laban morreu em 1958, com a saúde muito debilitada. Ele foi pobre durante toda a sua carreira, nunca possuiu uma casa ou outros bens. Nem mesmo suas teorias foram de fato sua propriedade intelectual, por não terem lhe rendido tanto dinheiro, e também porque eram utilizadas abertamente por outras pessoas. Os seguidores de Laban desdobraram e aprofundaram seu pensamento, aplicando-o até mesmo em áreas não-artísticas.

Podemos constatar que Laban procurou se questionar sobre o que era revolucionário nas artes plásticas e o que seria equivalente na arte do movimento humano. Ele abandonou as limitações dos passos tradicionais de dança e até mesmo a música, tal como era utilizada para ditar regras rítmicas e para inspirar os movimentos da dança.

⁴⁰ “Laban did not teach very often at the Studio, but when he did, the old charisma and vision were apparent. Also apparent were his age and ill-health. The remaining years of his life were full of bursts of creative energy and quick insights, and periods of withdrawal and recuperation.” *Idem*, p. 35.

⁴¹ “Many stories abound of his generosity and exacting standards, of brutal reactions and warm elegance. His former students spoke of his high expectations, the twinkle in his eye, his dark moods, and his spiritual curiosity. For a man whose creative work had been full of social commentary, his political insight was close to non-existent. He had both democratic and anarchical principles, yet he was a stateless person who found himself engaged with nationalism and fascism, in bewildering and sudden juxtapositions.” *Idem*, p. 36.

Embora tenha revolucionado a linguagem da dança com suas composições de dança-teatro, Laban também se dedicava a uma forma de dança mais festiva e participativa, chamada por ele de Movimento Coral, que era uma forma de resgatar uma experiência perdida de dança, após a industrialização, e também de introduzir uma cultura de dança “moderna” para leigos e para as populações urbanas em geral.

A relevância do trabalho de Laban se define mais evidentemente, contudo, em seu sistema de análise do movimento, a Coreologia, que é dividida em Corêutica e Eukinética, e em seu sistema de notação dos movimentos, o *Labanotation*, até os dias de hoje tido como o mais preciso para esse tipo de registro. A seguir, veremos estes estudos com mais detalhes.

3.2 O Sistema Laban de Análise do Movimento

O pensamento de Laban, que culminou em um amplo sistema de análise que aborda as especificidades do movimento humano, permitiu às artes que se utilizam do corpo investigar o movimento por si mesmo, seus princípios e características, sem que necessariamente estivesse atrelado a passos e técnicas já codificadas.

É interessante enfatizar que as pesquisas de Laban que geraram seu sistema de análise do movimento ocorreram de forma interdisciplinar, já que houve apropriação de vários elementos de outras áreas de saber. Sua crença no movimento humano como forma sagrada de transcender e acessar espaços extáticos foi um dos pontos de partida que Laban utilizou para nortear toda sua abordagem.

Em todas as formas traçadas, criadas pelo corpo, tanto o infinito como a eternidade estão escondidos. Às vezes, o véu parece ser levantado por um instante. Inspiração, clarividência, e uma maior consciência pode prosperar por esta fissura em parte do mundo que nós vemos como a eternidade. Assim, as ações corporais e as formas traçadas tornam-se um meio de produzir momentos de concentração de êxtase e clarividência. Nunca devemos esquecer que cada gesto e ação do nosso corpo é um mistério profundamente enraizado, e não uma mera função ou truque, como muitas pessoas consideram nos tempos modernos.⁴²

⁴² “In every trace-form, created by the body, both infinity and eternity are hidden. Sometimes the veil seems to be lifted for an instant. Inspiration, clairvoyance, and heightened awareness can thrive from this fissure in the part of the world which we see as eternity. Thus bodily actions and trace-forms become a means of producing moments of ecstasy or clairvoyant concentration. We should never

Portanto, para além das ferramentas práticas de seu sistema, a filosofia labaniana destaca a questão da sensação e da origem do movimento, em uma visão que poderíamos facilmente chamar de ontológica ou metafísica, que prevê uma interioridade que é fonte inesgotável de energia motriz para o ser humano. A esta interioridade, que alguns podem até mesmo chamar de inconsciente, Laban chama de “região do silêncio”.

Por trás dos acontecimentos exteriores da vida, o dançarino percebe o mundo completamente diferente. Há por trás de todo acontecimento e de toda coisa, uma energia que dificilmente se pode dar nome. Uma paisagem escondida e esquecida. A região do silêncio, o império da alma; em seu centro, há um templo em movimento. As mensagens vindas dessa região do silêncio são, no entanto, tão eloqüentes! Elas nos falam, em termos sempre cambiantes, de realidades que são, para nós, de uma grande importância. O que nós chamamos habitualmente de dança, vem dessas regiões, e aquele que for consciente disso é um verdadeiro habitante desse país, tirando a sua força diretamente desses tesouros inesgotáveis.⁴³

De acordo com Launay, é na experiência da região do silêncio que o dançarino improvisa com uma corporeidade em estado de sonhar acordado, sendo esta interioridade, que gera, mantém e recria os movimentos, configurando uma fonte inesgotável de força criativa para se mover.⁴⁴ Por isso, não podemos esquecer, ao longo do estudo dos referenciais e ferramentas fornecidos pelos estudos de Laban, de sua visão existencial e profundamente espiritualizada, se assim podemos dizer, sobre o movimento humano.

Laban dividiu seu Sistema de Análise do Movimento em Corêutica, Eukinética e no Sistema de Notação de Movimento, conhecido como *Labanotation*. Posteriormente, a partir de uma das principais discípulas de Laban, Irmgard Bartenieff, o sistema foi dividido em quatro categorias: Corpo, Esforço, Forma e Espaço. Na categoria Corpo, define-se sua organização, suas conexões e esquemas

forget that every gesture and action of the body is a deeply rooted mystery and not a mere outward function or trick, as many people regard it in modern times.” LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Annotated and edited by Lisa Ullman. London: MacDonald and Evans, 1966, p. 54.

⁴³ Laban *apud* LAUNAY, Isabelle. *Laban, ou a experiência da dança*. Trad. Gustavo Ciríaco. In: PEREIRA, Roberto & SOTER, Silvia (orgs). *Lições de Dança I*. Rio de Janeiro: Univercidade Editora, 1999, p. 84-85.

⁴⁴ *Idem*, p. 87.

motores; na categoria Esforço, a ênfase está nas qualidades do movimento, na motivação para se mover e nos ritmos dinâmicos que se imprimem no movimento; na categoria Forma, aborda-se o corpo em sua plasticidade, seus volumes e contornos que são constantemente modificados pelo movimento; por último, a categoria Espaço situa o indivíduo nas relações deste com seu próprio corpo e com o meio ambiente. No entanto, a pesquisa de Laban, como se mostra em sua produção bibliográfica, não se desenvolveu muito nas categorias corpo e forma. Laban se aprofundou e enfatizou muito mais as pesquisas relativas ao espaço e ao esforço, como podemos ver na Corêutica e na Eukinética.

Segundo Roger Garaudy, para Laban, era possível definir e descrever qualquer movimento a partir de quatro parâmetros: “1. Qual a parte do corpo que se move? 2. Em que direção do espaço vai o movimento? 3. Qual é a velocidade de sua execução? 4. Qual é o grau de intensidade de energia muscular desprendida?”.⁴⁵ Desta forma, a exploração/pesquisa dos elementos acima citados, definidos no Sistema Laban, dariam o embasamento necessário para compreender, analisar, criar, descrever e registrar movimentos.

O estudo de todas estes elementos exploratórios configura a Coreologia, que Segundo Laban é

[...] a lógica ou ciência da dança, a qual poderia ser entendida puramente como estudo geométrico, mas na realidade é muito mais do que isso. Coreologia é uma espécie de gramática e sintaxe da linguagem do movimento que trata não só das formas externas do movimento, mas também do seu conteúdo mental e emocional. Isto é baseado na crença de que movimento e emoção, forma e conteúdo, corpo e mente são uma unidade inseparável.⁴⁶

Desta forma, não podemos perder de vista que, mais do que ferramentas para analisar o movimento, a coreologia também aborda os aspectos invisíveis do movimento e as múltiplas atitudes internas que podem gerar e modificar as formas do

⁴⁵ GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Trad. de Glória Mariani e Antonio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 119.

⁴⁶ “Choreology is the logic or science of circles, which could be understood as a purely geometrical study, but in reality was much more than that. It was a kind of Grammar and syntax of the language of movement, dealing not only with the outer form of movement but also with its mental and emotional content. This was used on the belief that motion and emotion, form and content, body and mind, are inseparably united.” LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Annotated and edited by Lisa Ullman. London: MacDonald and Evans, 1966, p. viii.

homem se mover. A intenção de Laban era buscar uma abordagem unificada sobre o movimento, que tratasse de forma orgânica o fazer, sentir e pensar a dança, que é a arte na qual vemos mais claramente essa integração – corpo, mente, emoção.

De acordo com o Dicionário Laban⁴⁷, a Corêutica é o estudo da organização espacial dos movimentos, ou o sistema de harmonia espacial. A Eukinética é o estudo dos aspectos qualitativos, da dinâmica e das qualidades expressivas do movimento, e dentro deste estudo distinguem-se os quatro fatores do movimento, que são a fluência, o peso, o espaço e o tempo.⁴⁸ Já o Sistema de Notação, usualmente chamado de *Labanotation* é um sistema “de sinais gráficos criados para registrar o movimento”.⁴⁹

Antes de abordarmos as relações entre o corpo, a expressividade (Eukinética) e os referenciais espaciais (Corêutica), seria interessante discorrer um pouco acerca do corpo em si mesmo, assim como Laban o fez em *Domínio do Movimento*.⁵⁰

3.2.1 O Corpo em Movimento

O corpo é nosso instrumento de expressão por via do movimento. O corpo age como uma orquestra, na qual cada seção está relacionada com qualquer uma das outras e é uma parte do todo. As várias partes podem se combinar para uma ação em concerto ou uma delas poderá executar sozinha um certo movimento como ‘solista’, enquanto as outras descansam. Também há a possibilidade de que uma ou várias partes encabecem e as demais acompanhem o movimento. [...] Cada ação de uma parte particular do corpo deve ser entendida em relação ao todo que sempre deverá ser afetado, seja por uma participação harmoniosa, por uma contraposição deliberada, ou por uma pausa.⁵¹

No pensamento de Laban, o que caracteriza uma ação corporal é justamente a alteração na posição do corpo ou de suas partes, no espaço circundante, o que leva um certo tempo e requer uma certa energia.⁵² No entanto, cada ação corporal pode se dar das mais diversas formas expressivas, e pode envolver inúmeras partes do corpo.

⁴⁷ RENGEL, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. Instituto de Artes/UNICAMP. Dissertação de Mestrado, Campinas, 2001, p. 42.

⁴⁸ *Idem*, p. 69.

⁴⁹ *Idem*, p. 92.

⁵⁰ LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Edição organizada por Lisa Ullman. Tradução de Anna Maria B. De Vecchi e Maria Sílvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978.

⁵¹ *Idem*, p. 67.

⁵² *Idem*, p. 55.

Por isto, para começar a delimitar um estudo preciso sobre o movimento torna-se necessário, para não dizer fundamental, debruçar-se sobre o próprio corpo e suas possibilidades dentro da mobilidade e da imobilidade. Para Laban, a compreensão e diferenciação não somente entre as partes do corpo engajadas em uma ação, mas também o tipo de ação que é utilizada é essencial para iniciar a experimentação e análise do movimento.

Laban subdividiu o corpo em suas principais articulações, como forma básica para a observação mais precisa dos movimentos.⁵³ As partes do corpo são: cabeça, ombros, cotovelos, punhos, mãos e dedos; tronco – dividido em parte superior, onde fica o centro de leveza, e parte inferior, onde fica o centro de gravidade; e finalmente, quadris, joelhos, tornozelos, pés e artelhos. Partindo da comparação que Laban faz entre o corpo humano e uma orquestra, podemos entender que uma parte do corpo pode se mover sozinha, enquanto as outras partes do corpo estão em pausa, ou duas ou mais partes podem se combinar através dos mais diversos tipos de movimentos.

Para fins analíticos e pedagógicos, Laban dividiu também os tipos de movimentos, que são os gestos, as transferências ou passos, as voltas e os saltos. Os gestos “são ações das extremidades, que não envolvem nem transferência nem suporte do peso”,⁵⁴ ou seja, são movimentos que podem ocorrer em direção ao corpo, para longe do corpo, ou ao redor do corpo, já que são feitos pelas extremidades. De acordo com Garaudy, Laban também distinguiu os movimentos que expandem ou condensam o corpo ou suas partes. Segundo o autor:

Von Laban distingue dois tipos essenciais de movimentos: os que partem do centro do corpo, do tronco, e vão para a periferia, para as extremidades das pernas e dos braços, movimentos centrífugos, que os norte-americanos chamam *free flow*, e os movimentos centrípetos (*bound flow*), que, ao contrário, partem das mãos, e vão refluindo para o centro do corpo, num movimento de recolhimento em si mesmo ou de possessão, ao passo que o *free flow* é expansão ou repulsão, seja na forma de ondulação contínua, seja na de relaxamento brusco.⁵⁵

⁵³ *Idem*, p. 57.

⁵⁴ *Idem*, p. 60.

⁵⁵ GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Trad. de Glória Mariani e Antonio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 117.

As transferências de peso ou passos se caracterizam pela criação de novas posições no espaço, partindo do pressuposto de que posição para Laban é “o local onde uma ou ambas as pernas que suportam o peso do corpo se situam no chão”⁵⁶. Portanto, quando caminhamos estamos mudando sucessivamente de posição através de sucessivas transferências de peso. As voltas ou mudanças da frente do corpo se estabelecem justamente pela mudança de direção referente à frente do corpo, que pode ser feita pelo lado direito, pelo lado esquerdo, para dentro (quando o gesto inicial cruza a frente do corpo), ou para fora (quando o gesto parte da frente do corpo se abrindo para trás)⁵⁷. Já os saltos ou pulos ocorrem quando o corpo fica suspenso no ar, perdendo o contato com o chão ou outra base de sustentação em que o corpo se apoie. Os saltos podem ser executados de dois pés para dois pés, de dois pés para um pé, de um pé para dois pés, de um pé para o mesmo pé, ou de um pé para outro pé.⁵⁸

3.2.2 O estudo da Eukinética

A vontade ou decisão de mover brota da profundidade de nosso ser. Nós não somente alteramos as posições de nossos corpos e mudamos o ambiente pela nossa atividade, mas trazemos uma cor ou humor adicional para nossos movimentos pela nossa psique. Nós falamos de sentimentos ou pensamentos que precedem ou acompanham o movimento.⁵⁹

Para Laban, cada movimento surge de impulsos internos que são fruto de uma vontade autônoma do ser humano. O corpo pode se contrair e relaxar, pode se expandir ou se encolher, pode assumir diferentes atitudes, que são escolhidas e variam de acordo com a vontade⁶⁰, gerando nuances expressivas ao movimento.

Assim como na música temos nuances a partir dos timbres, acentos e intensidades, bem como na pintura se exploram as cores, as luzes, as sombras e as texturas, na dança, também existem algumas variações possíveis que dizem respeito

⁵⁶ LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Edição organizada por Lisa Ullmann. Tradução de Anna Maria B. De Vecchi e Maria Sílvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978, p. 57.

⁵⁷ *Idem*, p. 80-81.

⁵⁸ *Idem*, p. 82.

⁵⁹ “The will or the decision to move springs from the depth of our being. We not only alter the positions of our bodies and change the environment by our activity, but bring an additional colour or mood to our movements from our psyche. We speak of feeling, or thought which precedes or accompanies movements.” LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Annotated and edited by Lisa Ullman. London: MacDonald and Evans, 1966, p. 48.

⁶⁰ *Idem*, p. 18.

ao *como* do corpo em movimento pelo espaço, elencados por Laban⁶¹ no estudo da Eukinética.

Compreende-se Eukinética como o estudo das qualidades expressivas do movimento, o estudo da energia empregada na ação, das dinâmicas, que estão intimamente relacionadas à intencionalidade e à individualidade. A variação das qualidades expressivas, mesmo que singelas, dão outras conotações aos movimentos e podem definir um estilo pessoal de se mover. Dentro da Eukinética, Laban delimitou e expandiu o estudo do esforço, que, à primeira vista, pode remeter ao gasto energético ou à quantidade de força empregada em um movimento, mas que, em sua visão, vai muito além disto.

A origem da palavra esforço tem grande importância para compreendermos o pensamento de Laban sobre as qualidades expressivas do movimento, mas, muitas vezes, sua significação torna-se confusa. Em *O Domínio do Movimento*⁶², esforço vem do inglês *effort*, e Laban define o termo enquanto “atitude interna voltada para um fator de movimento”.⁶³ Porém, corroborando para o sentido da própria tradução da palavra para o português, na mesma obra, esforço também pode receber o sentido de variação das tensões do corpo. Outros autores traduziram a palavra de outra forma, a partir do sentido alemão do termo que gerou a tradução para o inglês: *Antrieb*, que significa estímulo, propulsão, impulso, ímpeto para o movimento.⁶⁴ A partir da palavra alemã, Regina Miranda⁶⁵ utilizou em seu livro o termo atitude a partir do étimo *Antrieb*, e Ciane Fernandes⁶⁶ resolveu utilizar-se da palavra expressividade no lugar de esforço.

Sabemos que o trabalho de Laban gerou muitas outras pesquisas e sofreu transformações ao longo do tempo, entretanto, para os fins desta dissertação, é necessário que se destaque a essência de seu pensamento, em detrimento dos inúmeros desdobramentos de outros estudiosos de seu sistema. Por isso, manteremos a tradução de seu livro, em que *effort* significa esforço, não somente no sentido do

⁶¹ LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Edição organizada por Lisa Ullmann. Tradução de Anna Maria B. De Vecchi e Maria Sílvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978.

⁶² *Idem*.

⁶³ BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2009, p. 42.

⁶⁴ RENGEL, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. Instituto de Artes/UNICAMP. Dissertação de Mestrado, Campinas, 2001, p. 66.

⁶⁵ MIRANDA, Regina. *O Movimento Expressivo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

⁶⁶ FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

esforço físico, mas também no sentido do esforço que engloba a atitude mental e emocional e a intenção do movimento.

‘Esforço’, na nomenclatura de Laban, não é estar fazendo força. Ele usou esse termo para enfatizar que o movimento não é só mecânico ou físico. Acontece também ‘dentro’ do corpo. Há um esforço, isto é, um movimento que já está acontecendo dentro, ‘internamente’, que tem emoções, sensações, pensamentos, raciocínios, direções, etc. que são imprimidos no movimento visível, mostrando-se a olho nu.⁶⁷

A partir do entendimento de que o esforço é esta atitude interna que se externaliza de diversas maneiras através do movimento, Laban⁶⁸ elencou os fatores do movimento para definir e analisar as possibilidades expressivas do corpo ao se mover. Os fatores são quatro: peso, espaço, tempo e fluência.

Cada fator de movimento opera na oscilação entre dois extremos, e o esforço imposto aos movimentos pode evidenciar um ou mais fatores. Como Laban estava visivelmente preocupado com aspectos internos do homem que pudessem gerar movimentos, também a nomenclatura escolhida por ele para as oscilações dos fatores, parece refletir essa abordagem. O fator peso pode oscilar entre o leve e o firme (também chamado de forte ou pesado); o fator espaço pode variar entre o direto e o flexível (também chamado de indireto); o fator tempo vai do súbito ao sustentado; e o fator fluência transita entre o livre e o contido ou controlado.⁶⁹ Fica fácil constatar o interesse de Laban na compilação das atitudes internas que podem originar e determinar a expressividade de cada movimento. No entanto, é importante lembrar que todos os fatores, peso, espaço, tempo e fluência, estão sempre presentes em todos os movimentos. A separação dos fatores serve apenas para fins didáticos e para facilitar a análise, a apreciação e a ampliação do repertório pessoal de movimentos.

Dentro da cruz dos esforços ou gráfico do esforço⁷⁰, temos a representação dos extremos de cada fator de movimento, o que nos auxilia na descrição e registro das qualidades expressivas dos movimentos. A única linha diagonal da cruz representa o movimento, e ela está sempre presente em qualquer indicação gráfica sobre os fatores.

⁶⁷ RENGEL, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. Instituto de Artes/UNICAMP. Dissertação de Mestrado, Campinas, 2001, p. 123.

⁶⁸ LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Edição organizada por Lisa Ullman. Tradução de Anna Maria B. De Vecchi e Maria Sílvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978.

⁶⁹ *Idem*, p. 126.

⁷⁰ *Idem, ibidem*.

Na linha vertical encontramos o fator peso; na linha horizontal mediana, o fator fluência; nas linhas horizontais inferiores, o tempo; e as linhas que abrem um ângulo de 90° a partir da linha diagonal do movimento representam o fator espaço.

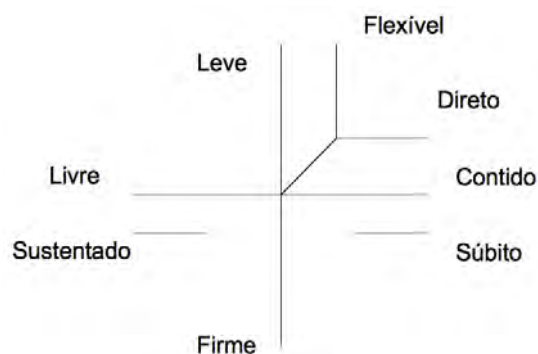


Figura 1 – Cruz dos Esforços

Para Laban⁷¹ o estudo dos quatro fatores de movimento permite analisar as qualidades do movimento, além de observar as afinidades individuais que cada um pode ter com determinadas formas de se mover. Mas cada fator do movimento pode ser enfatizado dentro de um estudo, o que certamente amplia o leque de possibilidades variacionais de que o dançarino dispõe, tornando-o mais criativo e versátil.

Fator Peso

Este fator está intimamente ligado às relações que o corpo estabelece com a força da gravidade, o que demanda diversos níveis de tensão muscular, manifestadas, segundo Rengel⁷², em força cinética (energia necessária para mover o corpo) ou força estática (energia empregada para manter o corpo em determinada posição). De acordo com Laban, podemos ter uma atitude relaxada ou enérgica quanto ao peso.⁷³ Do forte ao leve, evidenciamos o estado corporal que resiste ou não à gravidade. Quando nos

⁷¹ *Idem.*

⁷² RENGEL, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. Instituto de Artes/UNICAMP. Dissertação de Mestrado, Campinas, 2001, p. 75-76.

⁷³ LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Edição organizada por Lisa Ullman. Tradução de Anna Maria B. De Vecchi e Maria Sílvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978, p. 114.

movemos com o peso leve temos e transmitimos a sensação de suavidade e leveza; já com o peso forte o corpo assume a atitude de se impor, de resistir.

Além de ter a conotação da resistência, o peso forte pode também caracterizar um acento, quando o tempo é mais urgente, que para Laban é uma tensão que surge abruptamente, constituindo uma ênfase para o movimento.⁷⁴

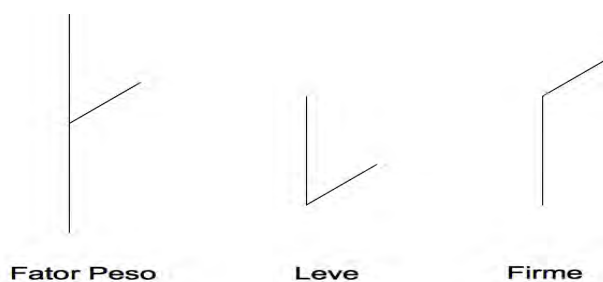


Figura 2 – Representação gráfica do Fator Peso

Fator Espaço

Para Laban, o fator espaço diz respeito a atitude corporal que se tem em relação ao foco espacial, estabelecendo uma conexão direta com a comunicação. Por exemplo, o movimento pode ter um aspecto direcional mais restrito, tendo um único foco, o que caracterizaria o espaço direto. O espaço direto é evidente em algumas situações cotidianas, como quando precisamos alcançar um objeto. Já o oposto, o espaço indireto, ocorre quando a atenção corporal é dividida, tornando-se multifocada.

O espaço direto é unifocado, e representa uma comunicação mais restrita, mais limitada entre corpo e espaço; quanto mais direto é o movimento, mais delimitado é seu foco e mais ele se mantém em uma trajetória em direção a um ponto.⁷⁵ Quando o espaço é indireto, esta comunicação entre o corpo e o espaço tende a se alargar, tornando o movimento mais flexível, amplo e multifocado. No espaço indireto várias partes do corpo vão para diferentes lugares ao mesmo tempo.⁷⁶ A atitude interna

⁷⁴ *Idem*, p. 78.

⁷⁵ RENGEL, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. Instituto de Artes/UNICAMP. Dissertação de Mestrado, Campinas, 2001, p. 74.

⁷⁶ *Idem, ibidem*.

referente a este fator é a atenção, e ela determina como nos relacionamos com o espaço.

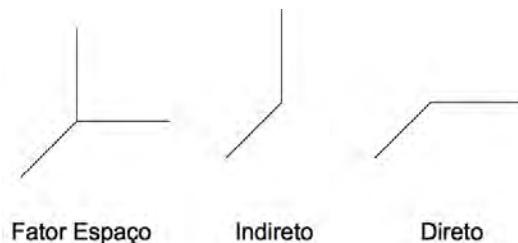


Figura 3 – Representação gráfica do Fator Espaço

Fator Tempo

Este fator revela a atitude de quem se move em relação à urgência ou não da ação. O tempo súbito é visível quando o movimento é apressado, momentâneo, ou quando é fruto de uma necessidade imediata, resultando em uma ação urgente, executada com extrema rapidez. O tempo sustentado é aquele que se vê em movimentos de longa duração, em atitudes prolongadas e extremamente lentas, sem nenhuma pressa. “A atitude relacionada ao tempo é a decisão, informando sobre o quando do movimento.”⁷⁷

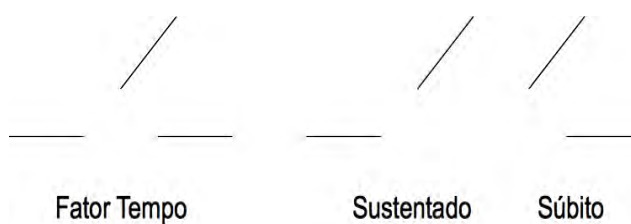


Figura 4 – Representação gráfica do Fator Tempo

⁷⁷ *Idem*, p.78.

Fator Fluência

A fluência tem a ver com o controle ou com a condução dos movimentos e pode variar entre um grau alto de abandono e um controle mais rígido do movimento. “O fluxo tem principalmente a ver com o grau de liberação produzido no movimento”.⁷⁸ Quando a fluência ou o fluxo é livre, é difícil interromper o movimento, dando a sensação de continuidade e fluidez e podendo demonstrar expansão, extroversão ou entrega. Quando a fluência é contida, o movimento é controlado e seguro, conduzido e preciso. Dependendo do grau de controle que se exerce no movimento, podemos chegar até mesmo à interrupção da ação, o que caracterizaria uma pausa. “A fluência apóia a manifestação da emoção pelo movimento, pois os extremos e/ou as gradações entre um alto grau de abandono do controle ou uma atitude de extremo controle, manifestam no movimento os **aspectos da personalidade que envolvem a emoção.**”⁷⁹

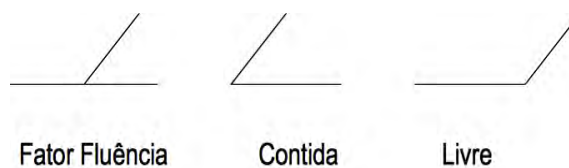


Figura 5 – Representação gráfica do Fator Fluência

Combinações entre os Fatores de Movimento

Como dissemos anteriormente, todos os fatores estão presentes em todos os movimentos do corpo humano, sejam movimentos cotidianos ou extracotidianos. No entanto, Laban elencou algumas combinações possíveis entre fatores que podem, em determinados momentos, destacar-se mais que outros. Como aponta Rengel⁸⁰, quando dois fatores combinados se destacam no movimento, sobrepondo-se aos dois fatores restantes, temos as chamadas *ações incompletas* ou *estados* do movimento, que são

⁷⁸ LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Edição organizada por Lisa Ullman. Tradução de Anna Maria B. De Vecchi e Maria Sílvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978, p. 124.

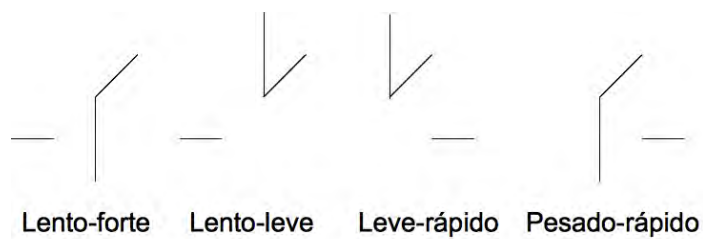
⁷⁹ RENGEL, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. Instituto de Artes/UNICAMP. Dissertação de Mestrado, Campinas, 2001, p. 71.

⁸⁰ *Idem*, p. 24.

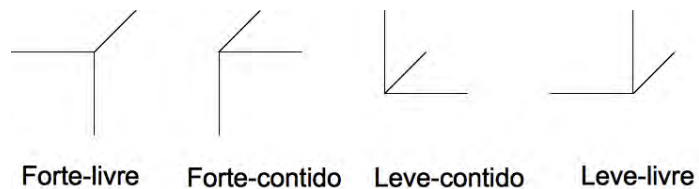
seis. Já quando a combinação se dá entre três fatores, temos então os chamados *Ímpetos* do movimento, e quando derivamos as possibilidades combinatórias entre peso, espaço e tempo, temos as oito *Ações Básicas*.

A seguir apresentaremos resumidamente os seis estados que ocorrem a partir da ênfase expressiva de apenas dois fatores de movimento, e suas respectivas combinações a partir das representações gráficas.

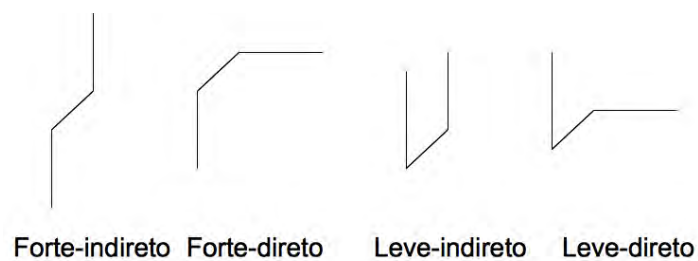
a) Estado Rítmico – combinações entre peso e tempo



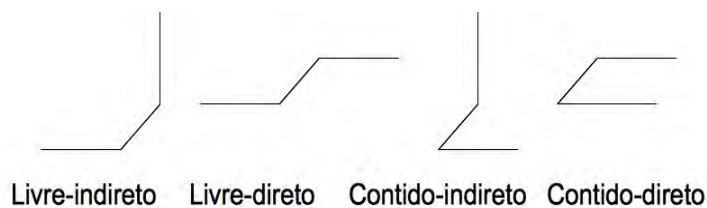
b) Estado Onírico – combinações entre peso e fluxo



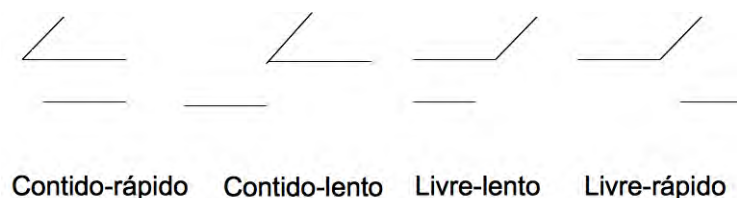
c) Estado Estável – combinações entre peso e espaço



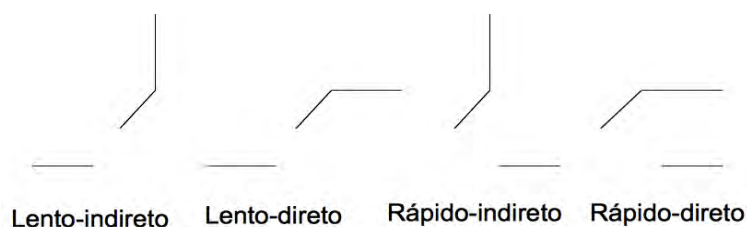
d) Estado Remoto – combinações entre fluxo e espaço



e) Estado Móvel – combinações entre fluxo e tempo



f) Estado Alerta ou Acordado – combinações entre espaço e tempo



Geralmente, as ações incompletas ocorrem devido ao estado latente de um ou dois fatores, e também são chamadas por Laban de “esforço incompleto”.⁸¹ Já quando combinamos três fatores de movimento, surgem quatro ímpetos ou impulsos.⁸² O *Ímpeto de Visão* surge quando o espaço, a fluência e o tempo estão em evidência e as qualidades do peso pouco se manifestam. O *Ímpeto de Encanto* ocorre quando o tempo fica de lado, e os fatores peso, espaço e fluência ficam evidentes. No *Ímpeto de*

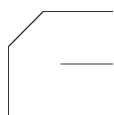
⁸¹ LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Edição organizada por Lisa Ullman. Tradução de Anna Maria B. De Vecchi e Maria Sílvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978, p. 127.

⁸² *Idem*, p. 129-130.

Paixão, a fluência substitui o espaço, unindo-se ao peso e ao tempo. Por último, temos a combinação de peso, espaço e tempo, que resultam no *Ímpeto de Ação*.

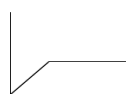
Deste último Ímpeto surgem as *Ações Básicas de Esforço*, que são formas específicas de combinação provenientes dos três dos quatro fatores: peso, tempo e espaço. As ações definidas por Laban são oito e dividem-se em duas atitudes básicas: as denominadas lutantes ou resistentes e as indulgentes ou complacentes. A ação básica decorrente de uma atitude de luta é o socar e a ação oposta, é o flutuar.

a) Socar



Ação básica forte, súbita e direta, pode transformar-se em:

b) Pontuar



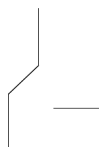
Ação básica leve, súbita e direta, que por sua vez transforma-se em:

c) Pressionar



Ação básica forte, direta e sustentada, que origina:

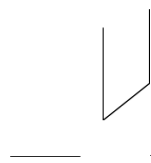
d) Talhar ou chicotear



Ação básica forte, súbita e indireta.

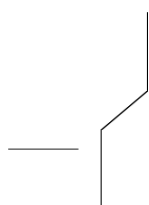
Pressionar, pontuar e talhar são ações que estão intimamente ligadas ao socar, pois caracterizam a atitude lutante ou resistente, ao contrário das ações que se aproximam do flutuar, que evidenciam uma atitude complacente, que enfatizam ou a leveza na relação com o peso ou a flexibilidade do espaço.

e) Flutuar



_____ Ação básica leve, sustentada e indireta, que pela inversão do fator peso torna-se:

f) Torcer



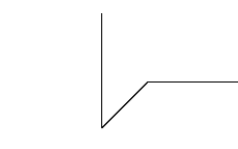
_____ Ação básica forte, sustentada e indireta, que com o tempo súbito vira:

g) Sacudir



_____ Ação básica leve, indireta e súbita, que com o espaço direto torna-se:

h) Deslizar



_____ Ação básica direta, leve e sustentada.

Para Laban, todas estas combinações de esforço são dadas por uma interioridade, por uma intencionalidade que é inerente ao movimento, pois não existe

uma separação entre os aspectos mentais, os aspectos emocionais e a visualização do movimento em formas no espaço, sendo esta união uma condição para uma lógica existencial do homem e de seus movimentos, sejam estes movimentos cotidianos ou extra-cotidianos. Como bem expressa Launay, para Laban:

O dançarino não saberia mover-se com o corpo, instrumento ou envelope, encarregado de “expressar” uma emoção, ou uma ‘interioridade’ em um espaço concebido como espaço vazio, a ser investido. Para Laban, a moção é inseparável da emoção, ela não saberia ser a sua expressão.⁸³

Assim, como a moção não se separa da emoção, estes dois também não se separam do espaço, mas têm a propriedade de inaugurar novos espaços. No estudo da Corêutica, como veremos a seguir, Laban não trata somente do movimento e de seus referenciais espaciais, mas busca também algumas leis que delimitariam uma harmonia espacial, que conjuga o espaço e o esforço em suas afinidades.

3.2.3 O estudo da Corêutica

Nosso corpo é o espelho pelo qual nos tornamos conscientes dos movimentos sempre cíclicos do universo com seus ritmos poligonais. Os polígonos são círculos nos quais o ritmo espacial existe, diferentemente do ritmo temporal. Um triângulo acentua três pontos na circunferência de um círculo, um quadrado quatro pontos, um pentágono cinco pontos, e assim por diante. Cada acento significa uma quebra de linha no circuito, e a emergência de uma nova direção. Estas direções se seguem com variações, defleções e desvios infinitos.⁸⁴

Dentro desta parte do Sistema Laban de Análise do Movimento o foco é o estudo do movimento do corpo no espaço, seja este movimento perceptível ou não.

⁸³ LAUNAY, Isabelle. *Laban, ou a experiência da dança*. Trad. Gustavo Ciríaco. In: PEREIRA, Roberto & SOTER, Silvia (orgs). *Lições de Dança I*. Rio de Janeiro: Univercidade Editora, 1999, p. 79.

⁸⁴ “Our body is the mirror through which we become aware of evercircling motions in the universe with their polygonal rhythms. Polygons are circles in which there is spatial rhythms. Polygons are circles in which there is spatial rhythm, as distinct from time rhythm. A triangle accentuates three points in the circumference of a circle, a quadrangle four points, a pentagon Five points, and so forth. Each accent means a break of the circuit line, and the emergence of a new direction. These directions follow one another with infinite variations, deflections and deviations.” LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Annotated and edited by Lisa Ullman. London: MacDonald and Evans, 1966, p. 26.

Como veremos adiante, a influência das noções trazidas pela arquitetura na elaboração deste estudo é evidente, pois, além de trazer como referência o próprio corpo – o que é uma novidade importante para a dança – ele traz também o espaço externo e a conhecida exploração das direções, dimensões e planos do movimento em sólidos geométricos perfeitos.

A partir da compreensão que já temos do corpo e de suas partes, dos diferentes tipos de movimentos e nuances expressivas, podemos prosseguir estudando as noções trazidas por Laban acerca das relações entre o corpo e o espaço. É interessante notar que os estudos de Laban inauguraram uma outra forma de pensar o corpo; se antes, no balé, a referência espacial do bailarino era o público, na Corêutica o próprio corpo se tornou referência de si mesmo, e o espaço existe apenas pela exploração e atitude corporais.

As ferramentas de exploração do estudo da Corêutica são: a Kinesfera (ou Cinesfera), as projeções, os níveis espaciais (alto, médio e baixo), as dimensões (altura, largura e profundidade), os planos (sagital, frontal e horizontal), as direções e as formas cristalinas ou sólidos geométricos com suas respectivas escalas.

Kinesfera

A Kinesfera ou Cinesfera é definida por Laban através do

[...] alcance normal de nossos membros quando se esticam ao máximo para longe de nosso corpo, sem que se altere a posição, [determinando] os limites naturais do espaço pessoal. [A kinesfera] se mantém constante em relação ao corpo, mesmo quando nos movemos para longe da posição original, viajando com o corpo no espaço geral.⁸⁵

Com esta delimitação, o espaço é concebido a partir do corpo do bailarino e de seus limites. A cinesfera é dada, então, pelo raio de ação normal de nossos membros, “em sua extensão máxima a partir do corpo quando este não muda de lugar, [o que] delimita o espaço pessoal ou ‘cinesfera’, na qual nos movemos.”⁸⁶

⁸⁵ LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Edição organizada por Lisa Ullmann. Tradução de Anna Maria B. De Vecchi e Maria Sílvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978, p. 69.

⁸⁶ GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Trad. de Glória Mariani e Antonio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 118.

Esta delimitação, no entanto, é tão variável quanto nossos próprios estados de espírito, tão variável quanto as circunstâncias a que se submetem os corpos. O tamanho da cinesfera se modifica de acordo com a nossa confiança ou medo e de acordo também com as situações que encontramos no meio ambiente. Ou seja, a cinesfera não é uma entidade fixa e imutável, pelo contrário, ela acompanha a individualidade e tem a ver com estados de introspecção e extroversão.

É a partir da nossa relação com esta esfera imaginária de movimento que se definem os relacionamentos do corpo com o espaço. Quando nos voltamos pra dentro e estamos mais ausentes do contexto externo, estamos no chamado espaço interno. Quando estamos conscientes de nossos limites corporais, em um local mais mediano, encontramos-nos na própria cinesfera. Já quando nossa atitude muda, e queremos alcançar o espaço além da esfera pessoal, estamos então, habitando o espaço global.

Tudo isso tem a ver com as **projeções**, que Laban também chama de **extensão dos gestos**⁸⁷, que determinam o alcance dos movimentos do corpo no espaço. Quanto menos se projeta o corpo, ou uma parte do mesmo, menor é a amplitude do movimento, e quanto maior a projeção, mais amplo é o corpo ao se mover.

Níveis Espaciais

Os níveis espaciais tomam como referência a altura do corpo no espaço. São três os níveis espaciais: *baixo, médio e alto*, e podem ser identificados de acordo com a aproximação ou afastamento do corpo em relação ao solo.

Dividindo-se o espaço em camadas horizontais, tendo por referência o solo, a primeira faixa mais próxima ao chão caracterizaria o nível baixo. No nível baixo, o corpo se encontra no máximo de seu contato com o chão, o que geralmente o leva a deitar, sentar, rastejar, ajoelhar, agachar, dentre outros. Na camada intermediária encontramos o nível médio, que se caracteriza pelos agachamentos do corpo e pelos movimentos em três ou quatro apoios. Já na camada mais alta, no nível alto, o corpo pode assumir a verticalidade, em um ou dois apoios.

Dimensões

⁸⁷ LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Edição organizada por Lisa Ullmann. Tradução de Anna Maria B. De Vecchi e Maria Sílvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978, p. 69.

Laban define três dimensões com base na geometria: a altura, a largura e a profundidade. A altura utiliza o eixo vertical, e contém a direção cima-baixo; a largura utiliza o eixo horizontal e a direção direita-esquerda; a profundidade está no eixo sagital, e compreende a direção frente-trás.

As três dimensões proporcionam a exploração em seis direções, determinando seis possibilidades de intenção espacial: cima, baixo, esquerda, direita, avanço e recuo. A união destas três dimensões é representada pela cruz tridimensional.

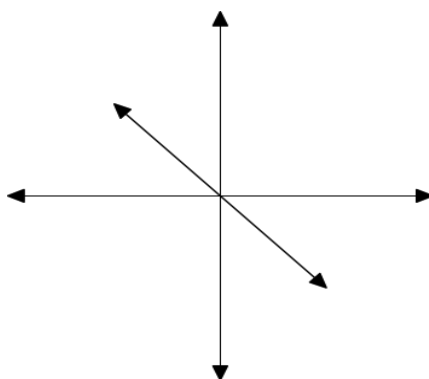


Figura 6 – Cruz Tridimensional

Planos

Os planos são o resultado da junção entre as dimensões. São três os planos espaciais: o Plano Vertical, que é a união das dimensões altura e largura; o Plano Horizontal, que engloba as dimensões largura e profundidade; e Plano Sagital, que une as dimensões altura e profundidade. De forma didática, chamamos estes planos, respectivamente, de “plano da porta”, “plano da mesa” e “plano da roda”, como metáforas para uma melhor compreensão dos planos. Assim, os movimentos se organizam no espaço também a partir da compreensão dos planos nos quais os mesmos são executados. Cabe aqui fazer uma distinção entre planos e eixos, como forma de esclarecer qualquer dúvida em relação aos referenciais utilizados na linguagem labaniana. O eixo é uma linha imaginária que divide o corpo em partes aproximadamente equilibradas, e para cada eixo há uma dimensão espacial correspondente: a largura e o eixo horizontal; a altura e o eixo vertical; e a profundidade e o eixo sagital.

Poliedros, Direções e Escalas

Todos os elementos que vimos até agora, pertencentes ao estudo da Corêutica, são mais facilmente visualizáveis e compreensíveis a partir das formas cristalinas estudadas por Laban, também chamadas de poliedros ou sólidos platônicos. De acordo com Rengel⁸⁸, as superfícies dos poliedros, suas faces, são figuras geométricas planas, tendo cada face a denominação de **aresta**. Os pontos nos quais as arestas se encontram são chamados de **vértices**. O corpo humano é então colocado dentro destes poliedros, estando o centro do poliedro mais ou menos no centro do corpo, possibilitando a exploração das dimensões, dos planos e dos eixos, a partir das trajetórias e direções experimentadas no movimento.

A arquitetura espacial de Laban se constrói com base nos poliedros, pois Laban vê neles “leis universais cósmicas”, que refletem a semelhança entre o fluxo universal e o movimento humano nos níveis mental, físico e espiritual.⁸⁹ Seus estudos se concentram nos poliedros de seis, oito e vinte faces, respectivamente, cubo, octaedro e icosaedro.

Não podemos esquecer que um dos aspectos dos estudos de Laban sobre o espaço é a noção da inseparabilidade entre este e o movimento, estando o movimento intimamente ligado às pulsões internas de cada indivíduo, que geram dinâmicas distintas de movimento, sendo esta a principal motivação para o estudo da harmonia espacial. Porém, um passo muito importante para este estudo é justamente entender o espaço, inclusive, enquanto localização, como forma útil para clarificar a compreensão da Corêutica e de seus referenciais.

No entanto, não devemos olhar para a localidade simplesmente como uma sala vazia, separada do movimento, nem para o movimento como um acontecimento ocasional somente, mas para o movimento como um fluxo contínuo dentro da própria localidade, sendo este o aspecto fundamental do espaço. O espaço é um recurso escondido do movimento e o movimento é um aspecto visível do espaço.⁹⁰

⁸⁸ RENGEL, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. Instituto de Artes/UNICAMP. Dissertação de Mestrado, Campinas, 2001, p. 109.

⁸⁹ *Idem, ibidem*.

⁹⁰ “However, we must not look at the locality simply as an empty room, separated from movement, nor at movement as an occasional happening only, for movement is a continuous flux within the locality itself, this being the fundamental aspect of space. Space is a hidden feature of movement and movement is a visible aspect of space.” LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Annotated and edited by Lisa Ullman. London: MacDonald and Evans, 1966, p. 4.

Como o espaço é um “recurso escondido do movimento”, a estruturação do movimento a partir dos referenciais geométricos é uma forma de instrumentalizar o corpo, permitindo a pesquisa das relações entre o espaço e a ação corporal. Neste jogo complementar, o movimento cria o espaço visível e o espaço permite que o movimento aconteça através de suas formas, que podem ser estáveis ou instáveis.⁹¹ Para Laban⁹², “As formas estão intimamente conectadas ao movimento. Cada movimento tem sua forma, e as formas são simultaneamente criadas com e através do movimento.” No entanto, o movimento acontece quando existe a transferência do corpo ou de suas partes de uma posição espacial para outra⁹³, e a ligação entre estas posições é o rastro que o movimento segue.

Cada movimento leva um certo tempo para ser completado, e podemos distinguir, em cada um deles, diferentes fases de sua trajetória. A quantidade de trajetórias que o corpo pode percorrer, de inclinações e direções, é, na realidade, infinita, tornando-se imprescindível a estruturação do espaço de forma tangível e apreensível.

São vinte e sete as direções definidas por Laban, que formam a orientação espacial, de acordo com Rengel⁹⁴. A partir da noção da tridimensionalidade do corpo, cada dimensão definindo seis direções, chamadas “direções dimensionais”⁹⁵, foram derivadas oito “direções diagonais”, que ficam entre as dimensões. Entre duas dimensões e duas diagonais, correm seis linhas oblíquas que formam as doze “direções diametrais.” Devemos sempre ficar atentos para o que Laban chama de direção, que indica, na verdade, o sentido para onde o movimento segue, partindo sempre do centro do corpo.

a) As seis direções dimensionais:

- Frente, trás, direita, esquerda, cima, baixo.

⁹¹ RENGEL, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. Instituto de Artes/UNICAMP. Dissertação de Mestrado, Campinas, 2001, p. 80-81.

⁹² “Forms are closely connected with movement. Each movement has its form, and forms are simultaneously created with and through movement.” LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Annotated and edited by Lisa Ullman. London: MacDonald and Evans, 1966, p. 3.

⁹³ *Idem*, p. 10.

⁹⁴ RENGEL, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. Instituto de Artes/UNICAMP. Dissertação de Mestrado, Campinas, 2001, p. 28.

⁹⁵ LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Annotated and edited by Lisa Ullman. London: MacDonald and Evans, 1966, p. 14.

b) As doze direções diametrais:

- Direita-alta;
- Esquerda-baixa;
- Esquerda-alta;
- Direita-baixa;
- Direita-frente;
- Esquerda-trás;
- Esquerda-frente;
- Direita-trás;
- Frente-alta;
- Trás-baixa;
- Trás-alta;
- Frente-baixa.

c) As oito direções diagonais:

- Alto-direita-frente;
- Baixo-esquerda-trás;
- Alto-esquerda-frente;
- Baixo-direita-trás;
- Alto-esquerda-trás;
- Baixo-direita-frente;
- Alto-direita-trás;
- Baixo-esquerda-frente.

As seis direções dimensionais são os elementos mais básicos para a orientação espacial, sendo facilmente visualizáveis no cubo, uma das formas cristalinas adotadas por Laban em seu estudo sobre a harmonia espacial. Laban tentou encontrar as afinidades entre as direções que o movimento toma no espaço e a qualidade dinâmica impressa no e pelo movimento em cada uma das direções. Para

ele, “Um movimento só faz sentido se progride organicamente, e isso significa que as fases que se seguem umas as outras em uma sucessão natural devem ser escolhidas.”⁹⁶

A sucessão de direções e qualidades expressivas específicas de movimento nas formas cristalinas configurou o que Laban chamou de escalas, um estudo complexo que define, a partir das afinidades que o corpo humano tem com determinadas sucessões espaciais e combinações de espaço e esforço, e com base em leis de compensação, relações harmônicas entre corpo e espaço.

Um estudo intensivo da relação entre a arquitetura do corpo humano e suas trajetórias no espaço, facilita o encontro de padrões harmoniosos. Conhecendo as regras das relações harmônicas no espaço, nós podemos então controlar e formar o fluxo de nossa potência motriz.⁹⁷

Para Laban, o espaço em que nossas ações dinâmicas tomam lugar pode ser chamado de “dinamosfera”.⁹⁸ A dinamosfera ou esfera dinâmica é representada pelo cubo, com suas oito direções diagonais e com a cruz tridimensional, sendo que, cada direção dimensional possui uma afinidade de esforço, e cada direção diagonal está relacionada a uma ação básica dentre as oito já estudadas em Eukinéica. A partir de suas pesquisas, ele estabeleceu primeiramente as seguintes afinidades entre as chamadas direções dimensionais e a atitude do movimento⁹⁹:

- a) A leveza está relacionada ao movimento ascendente, e, conseqüentemente, com a direção para cima;
- b) A força ou a firmeza do movimento se relaciona intimamente com a trajetória para baixo;
- c) O movimento direto e restrito se relaciona ao movimento cruzado para a lateral, ao movimento oposto à parte móvel do corpo, como por exemplo, quando o braço direito vai para o lado esquerdo cruzando a frente do corpo;
- d) O movimento flexível ou indireto está conectado à direção aberta, por exemplo, quando o braço direito se abre, indo para a lateral direita;

⁹⁶ “A movement makes sense only if it progresses organically and this means that phases which follow each other in a natural succession must be chosen.” *Idem*, p. 4.

⁹⁷ *Idem*, p. 25.

⁹⁸ *Idem*, p. 30.

⁹⁹ *Idem*, p. 31.

- e) A rapidez se relaciona com o recuo do corpo, ou seja, com o movimento que vai para trás;
- f) A lentidão e a sustentação têm afinidade com o avanço, quando o corpo vai para a frente.

Este é um esquema simplificado da base para as correlações feitas por Laban sobre as relações recíprocas entre as nuances dinâmicas e as direções que o corpo pode assumir no espaço. Isto não significa, entretanto, que sempre uma mesma dinâmica deverá ser utilizada em determinada direção, porém, o conhecimento destas afinidades pode configurar um treinamento básico para melhorar a performance, com a variação das dinâmicas expressivas e o conhecimento das principais direções espaciais.

Partindo das afinidades encontradas entre o esforço e a direção dimensional do movimento, Laban derivou também uma ação básica para cada direção diagonal, configurando as seguintes relações:

- a) Alto-direita-frente relaciona-se ao flutuar;
- b) Baixo-esquerda-trás relaciona-se ao socar;
- c) Alto-esquerda-frente relaciona-se ao deslizar;
- d) Baixo-direita-trás relaciona-se ao talhar;
- e) Alto-esquerda-trás relaciona-se ao pontuar;
- f) Baixo-direita-frente relaciona-se ao torcer;
- g) Alto-direita-trás relaciona-se ao sacudir;
- h) Baixo-esquerda-frente relaciona-se ao pressionar.

As afinidades encontradas por Laban podem resultar nas chamadas escalas de movimento, que podem também ser apenas sequências de movimentos que ligam os vértices dos poliedros imaginários nos quais o corpo se insere. Todas estas direções são mais facilmente visualizáveis se imaginarmos o corpo humano dentro destes poliedros sugeridos nos estudos labanianos. Os poliedros principais pesquisados são o cubo, o octaedro e o icosaedro. O cubo possui seis faces e seus vértices compõem as oito direções diagonais, já descritas anteriormente. O octaedro é um corpo geométrico de oito faces, sendo cada vértice correspondente a uma direção dentre as seis direções dimensionais, também já citadas no texto. Já o icosaedro, um poliedro limitado por

vinte faces que são triângulos equiláteros equivalentes em tamanho, era considerado por Laban como a “[...] figura geométrica perfeita, aparentada ao mesmo tempo à esfera e ao cubo: o homem pode aí, executar todos os movimentos, como numa esfera, mas segundo as três dimensões definidas pelo cubo.”¹⁰⁰

Assim, a partir do estudo das afinidades entre espaço e esforço, Laban desenvolveu algumas escalas, enquanto sucessões naturais de trajetórias e qualidades de movimento dentro destes poliedros imaginários. Outras escalas podem enfatizar apenas a trajetória do movimento do corpo e de suas partes que percorrem os sólidos geométricos imaginários, tendo por referencial os seus vértices. Segundo Rengel¹⁰¹, “As escalas fazem alusão às escalas musicais e aos *port de bras* do balé clássico.”

Contudo, não pretendemos descrever aqui cada escala pesquisada por Laban, que são muitas. Apenas no *Dicionário Laban*¹⁰², estão descritas oito escalas diferentes. No entanto, é interessante comentar aqui sobre a Escala A do Icosaedro, que é uma das mais conhecidas, para que possamos fazer, posteriormente, algumas relações entre o pensamento de Laban e Schönberg.

A Escala A é uma sequência de doze movimentos dentro de um icosaedro imaginário. Estes movimentos geram uma trajetória que liga uma locação a outra dentro do poliedro. “Sua origem teve como modelo movimentos de defesa próprios da esgrima.”¹⁰³

É interessante perceber como a escala gera tensões espaciais em um jogo que é, ao mesmo tempo, realizado por uma lógica compensatória e resulta em um esquema de oposições sem repouso. Neste ponto, como poderemos detalhar no capítulo seguinte, Laban se aproxima bastante de Schönberg, no que diz respeito à exploração das dissonâncias na música.

A seguir, descrevemos as direções ligadas na escala, na ordem especificada por Laban¹⁰⁴:

- a) direita-alta;
- b) atrás-baixa;

¹⁰⁰ GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Trad. de Glória Mariani e Antonio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 118.

¹⁰¹ RENGEL, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. Instituto de Artes/UNICAMP. Dissertação de Mestrado, Campinas, 2001, p. 56.

¹⁰² *Idem*.

¹⁰³ *Idem*, p. 57.

¹⁰⁴ *Idem, ibidem*.

- c) esquerda-frente;
- d) direita-baixa;
- e) atrás-alta;
- f) direita-frente;
- g) esquerda-baixa;
- h) frente-alta;
- i) direita-atrás;
- j) esquerda-alta;
- k) frente-baixa;
- l) esquerda-atrás.

Ao experimentarmos a execução da escala A do Icosaedro, notamos que as direções geram a sensação de maior ou menor estabilidade. Mas o próprio espaço é tensionado por não haver posição repousante, o que gera tensões sobre tensões, já que a última direção retorna à primeira. Por isso, quando Laban fala de harmonia espacial, ele busca leis compensatórias, mas, simultaneamente, tem uma visão moderna sobre o que possa ser a própria harmonia, já que os movimentos das escalas tensionam o próprio espaço, sem, contudo, apresentarem uma forma corporal consonante ou resolutive que finalize e “pacifique” as trajetórias propostas, e isto fica claro na Escala A do Icosaedro.

Os movimentos do nosso corpo seguem regras correspondentes às das cristalizações de minerais e estruturas de compostos orgânicos. A forma que, possivelmente, oferece as faixas mais naturais e harmônicas para os nossos movimentos é o icosaedro. Ele contém uma série rica de combinações de linhas internas e externas com conexões dimensionais que provocam estabilidade, isto é, movimentos facilmente equilibrados, tanto quanto as conexões diagonais provocam movimentos desequilibrados. [...] O objetivo final, contudo, é sustentar ou promover o processo preocupado com os arranjos estruturais que ocorrem em nosso corpo e mente. Qualquer ação ou forma do comportamento se desdobra dentro dos limites da dinâmica da cristalização.¹⁰⁵

¹⁰⁵ “The movements of four body follow rules corresponding to those of mineral crystallizations and structures of organic compounds. The shape which possibly offers the most natural and harmonious tracks for our movements is the icosahedron. It contains a rich series of combined inner and outer trace-lines with dimensional connections provoking ‘stable’, i. e. easily equilibrated, movements as well as diagonal connections provoking disequilibrating movements [...] The final aim, however, is to

3.2.4 O Sistema de Notação

*A notação de Laban não é meramente um sistema,
mas toda uma escola de pensamento.*¹⁰⁶

Para Laban¹⁰⁷, uma das principais razões para a necessidade da notação de movimentos através de símbolos é a dificuldade de descrever a dança com palavras. Assim, comunicar e registrar a dança seria muito mais fácil com o estabelecimento de um sistema de notação que operasse através de símbolos. Laban constata que “Frequentemente é impossível esquematizar o conteúdo de uma dança em palavras, embora sempre se possa descrever o movimento”¹⁰⁸, e, descrever os movimentos, suas direções, níveis e ritmos, era uma das funções objetivadas no desenvolvimento do sistema. Assim, a partir de seus estudos sobre o espaço e a expressividade, Laban resolveu investir em uma maneira de captar o movimento humano de forma precisa.

Já na década de 1920 Laban tinha grande parte de seu sistema de notação de movimentos definido. Segundo Bradley¹⁰⁹, ele estava criando um sistema “não como uma plotagem estática das posições das partes do corpo, mas como uma maneira de capturar os deslocamentos fora da vertical, as faixas de varredura de movimento de configurações espaciais em constante mudança.” Obviamente, o sistema foi sendo aperfeiçoado posteriormente, contando com a contribuição das publicações na revista *Schriftanz*, em Essen, que possibilitaram uma maior divulgação sobre esta nova forma de notação entre os anos de 1928 e 1932. Inicialmente, a revista se destinaria apenas ao *Labanotation*, mas como ter apenas esse foco era muito pouco prático, a revista foi se expandindo para incluir outros tipos de escrita: história, crítica e análises teóricas sobre a dança. O fato é que, além de registrar movimentos, o sistema de notação confere à dança sua própria linguagem e sua própria terminologia, diferente

sustain or promote the processes concerned with the structural arrangements which happen within our body-mind. Any action or any form of behavior unfolds within the bounds of dynamic crystallization.” LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Annotated and edited by Lisa Ullman. London: MacDonald and Evans, 1966, p. 114.

¹⁰⁶ LOUPPE, Laurence; VIRILIO, Paul; Et al. *Traces of Dance*. Paris: Editions Dis Voir, 1994, p. 137.

¹⁰⁷ LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Annotated and edited by Lisa Ullman. London: MacDonald and Evans, 1966, p. 34.

¹⁰⁸ LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Edição organizada por Lisa Ullmann. Tradução de Anna Maria B. De Vecchi e Maria Sílvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978, p. 23.

¹⁰⁹ BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2009, p. 17.

da terminologia do balé, que visa apenas um conjunto de passos e posições mais restritas. A base para a notação do movimento é a Corêutica, que tem sua própria linguagem para analisar e definir movimentos.

O sistema de Laban que registra o movimento através de símbolos utiliza quatro elementos básicos: a direção, o nível, o tempo e a parte ou as partes do corpo que se movem. Tentaremos fazer aqui um panorama geral sobre o funcionamento do sistema de notação, com a finalidade de conhecer suas formas mais básicas de funcionamento. É óbvio que, assim como ocorre na notação musical, a notação de dança também pode se complexificar, exigindo do leitor/escritor do movimento um tempo maior e mais constante de estudo, para um maior domínio e fluência na linguagem sugerida pelo sistema.

A partir de um simples retângulo – o símbolo básico do *Labanotation* – e de suas variações, podemos diferenciar as direções do movimento.¹¹⁰ Sempre teremos uma ponta no retângulo que indicará a direção em que o corpo se move, como podemos observar no diagrama a seguir.

¹¹⁰ TOPAZ, Muriel. *Elementary Labanotation: a study guide*. Illustrations by Jessica Segall. Paperback, 1996.

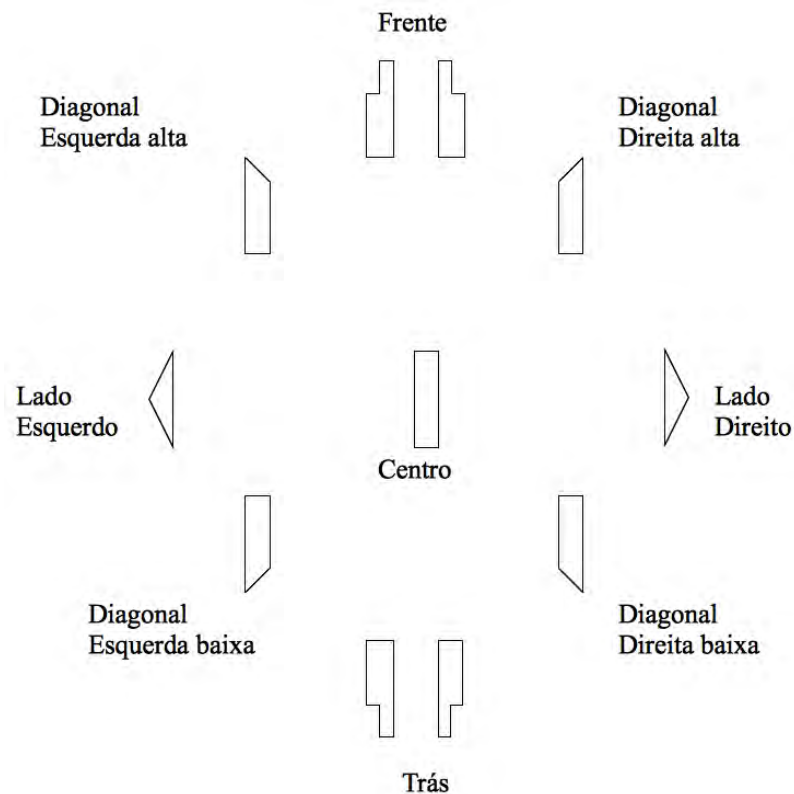


Figura 7 – Símbolos das direções espaciais

Para especificar os níveis, são utilizados riscos diagonais ou um pequeno ponto ou a cor preta preenchendo todo o retângulo ou qualquer um dos outros sinais de direção vistos acima (Figura 7). Os níveis ficam assim descritos no *Labanotation*:

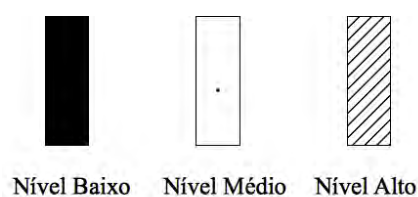
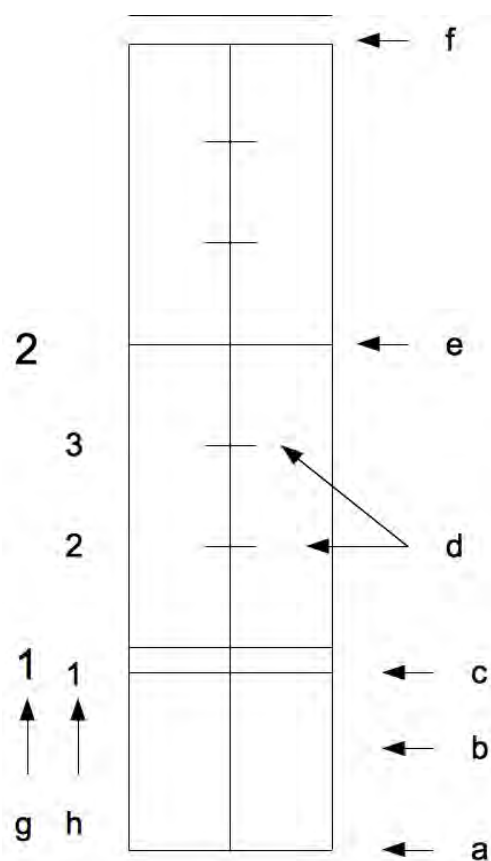


Figura 8 – Representação dos Níveis Espaciais

Então, qualquer um dos símbolos indicativos de direção espacial podem receber também a indicação do nível para especificar, com mais precisão, em que altura o movimento ocorre no espaço. Por exemplo, se queremos registrar um movimento que vai para o lado esquerdo em nível alto, utilizamos o símbolo indicativo da direção tracejado com as linhas em diagonal: ↖.

Estes símbolos e alguns outros mais, que ainda serão apresentados, posicionam-se em uma estrutura simétrica com três linhas verticais, o trigrama. Por si só, o trigrama já fornece muitos signos que precisam ser compreendidos para que se utilize o sistema de notação. A partir da compreensão do trigrama, podemos entender aonde começa e aonde termina o movimento, como se divide o tempo, e ainda, quais as partes do corpo se movem, de acordo com o posicionamento dos símbolos direcionais no trigrama. Nem todas as partes do corpo são indicadas apenas pela posição do símbolo direcional no trigrama, sendo necessário acrescentar outros símbolos, como veremos ao longo do texto.

O trigrama é composto por três linhas verticais, e sua leitura é feita de baixo para cima. A linha do meio representa o eixo central do corpo; esta linha divide o corpo em dois lados, direito e esquerdo. Cada símbolo, que sozinho indica a direção e também pode indicar o nível, quando posicionado próximo ou afastado da linha central do trigrama ou das linhas direita e esquerda, representa também a parte do corpo que se move. Veremos a seguir alguns dos elementos básicos do trigrama.



- a) Linha inicial do trigrama;
- b) Posição inicial do corpo;
- c) Linha dupla indicando o início do movimento;
- d) Linhas curtas da divisão do tempo;
- e) Barra que fecha um ciclo de tempo;
- f) Linha dupla indicando o término do movimento;
- g) Número grande indicativo da ordem dos ciclos de tempo;
- h) Número pequeno marcando o tempo.

Figura 9 - Trigrama

Como dissemos anteriormente, dependendo da localização dos símbolos no trigrama, podemos definir qual parte do corpo se move. Algumas partes são indicadas por símbolos próprios, como os dedos das mãos, por exemplo, mas mesmo as partes que possuem sua representação gráfica específica encontram local determinado no trigrama, como podemos ver a seguir na figura 10.

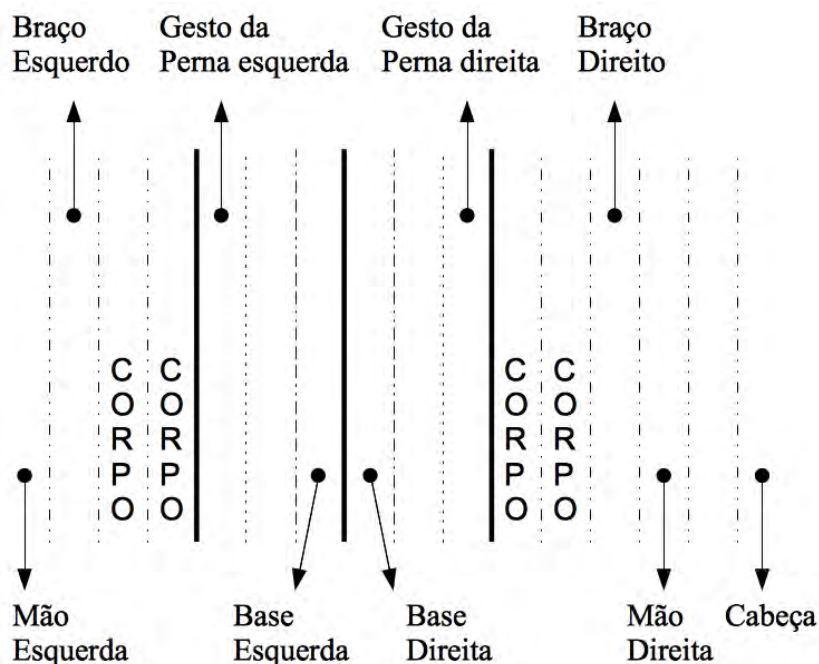










Figura 10 – Localização das partes do corpo no trigrama

Na figura acima, temos um trigrama expandido, afim de demonstrar, através das linhas tracejadas, o local em que os símbolos devem ficar para indicar determinada parte do corpo. Quando os símbolos direcionais se encontram colados à linha central do trigrama, indicam a transferência ou a distribuição do peso corporal, indicando a base de sustentação do corpo, diferentemente de quando o símbolo se encontra afastado da linha central e colado às linhas laterais, indicando o movimento do membro inferior sem transferência de peso, ou gesto da perna. Assim, se temos símbolos colados à linha central do lado direito e do lado esquerdo, repetidas vezes e de forma sucessiva, isto significa que devemos transferir o peso de uma perna para a outra, entrando em locomoção. Outras partes do corpo são representadas por outras figuras; apresentaremos algumas delas a seguir:

- a)  → o torso
- b)  → o peito
- c)  → pélvis
- d)  → a cabeça
- e)  → a face
- f)  → a cintura

- g) 1┆ → os ombros
- h) 丿 ㇏ → os braços
- i) ㇏ ㇏ → os antebraços
- j) ㇏ ㇏ → as mãos
- k) ㇏ ㇏ → os dedos
- l) + → o quadril
- m) ㇏ → o joelho
- n) ㇏ → tornozelo
- o) ㇏ → o pé

Existem outros símbolos, obviamente, para outras partes do corpo e também referentes a outros tipos de movimento, por exemplo o giro ou volta, que é representada pelo retângulo inclinado para a direita ou para a esquerda, e também pode indicar a rotação de alguma parte do corpo, dependendo do local em que o símbolo se posiciona.

- a)  → rotação para a esquerda
- b)  → rotação para a direita

Os saltos, como ocorrem quando o corpo não mais se apoia em nenhuma superfície, são indicados simplesmente pela inexistência de símbolos colados a linha central do trigramma.¹¹¹ Caso aja qualquer gesto durante o salto, por exemplo, um gesto de perna, este deverá ser sinalizado ao lado do espaço vazio que corresponde ao salto.

Por fim, a notação das durações dos movimentos no *Labanotation* se dá de forma similar à notação da música, com suas especificidades, é claro, mas seguindo os princípios da notação musical. A divisão do tempo na escrita proposta pelo sistema se dá a partir de uma unidade de tempo que é tomada como referência, assim como é feito na música, que será a base para definir a duração que cada movimento terá. O

¹¹¹ *Idem*, p. 41.

tamanho dos símbolos alocados no trigramma indica o tempo que o movimento leva a partir da unidade que é tomada como referência.

Podemos dizer que um movimento mais longo será indicado por um símbolo mais extenso, e que um símbolo que tiver metade da altura deste, durará a metade do tempo. Como vimos na Figura 9, a linha central do trigramma, além de representar a linha central do corpo que o divide em lado esquerdo e direito, também possui uma segunda função: ser a linha do tempo. Os pequenos traços que cortam a linha central do trigramma indicam os segundos ou pulsos existentes em um grupo que é delimitado pelas barras que fecham um ciclo de tempo. A quantidade de segundos ou pulsos por ciclo corresponde ao primeiro item estabelecido no compasso musical. Por exemplo, se temos quatro segundos em cada ciclo, podemos estabelecer o compasso como 4/4, sendo que, o primeiro quatro indica a quantidade de pulsos por compasso e o segundo quatro indica a figura que equivale a exatamente 1 (um) pulso, que é a semínima: ♩ .

O que é fundamental notarmos é que Laban propôs uma outra forma de olhar o movimento, diferente do vocabulário de passos proposto pelo balé clássico. Laban estava interessado em criar uma nova linguagem para uma nova dança, que ele mesmo ajudou a construir. O *Labanotation* reflete isto, instaurando uma nova forma de capturar mesmo o que fosse essencialmente efêmero e inventivo¹¹². De acordo com Bradley:

Uma das principais preocupações de Laban foi que a dança ainda não tinha definido a sua própria linguagem. Ele fez uma analogia com as outras formas de arte: música e drama sendo que ambos têm convenções, teoria, e uma forma textual. Ao fazê-lo, ele aplicou seu sistema de notação, mas mais que isso, ele estava emancipando a dança, pelo menos em sua mente, de outras formas de arte e fornecendo meios pelos quais a dança pode ser preservada e recuperada como movimento e, por isso, manter seu valor.¹¹³

A escrita labaniana permitiu uma outra capacidade de raciocinar o movimento, que a simples execução de passos não oferecia, incluindo outros mecanismos de composição para a dança. Laban viu no sistema de notação um meio de acessar o movimento de forma mais profunda, que não pela mera imitação. O sistema não era

¹¹² BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2009, p. 65.

¹¹³ *Idem, ibidem*.

apenas para preservar e registrar movimentos, mas também para acessar uma gama maior de opções para a expressão artística na dança.

Deste modo, a participação de Laban foi decisiva para a emancipação da dança e sedimentação do campo, como forma independente de arte. Mas, embora façamos este reconhecimento de antemão, devemos ainda analisar o trabalho e o pensamento labaniano de acordo com as ideias de Adorno sobre a necessidade e as exigências da autonomia da forma artística. Como o Sistema Laban de Análise do Movimento leva a uma autonomia da forma na dança? Como seu trabalho artístico contribuiu para isto? Faremos uma reflexão sobre estas questões no capítulo seguinte, à luz do pensamento adorniano, trazendo à tona também o que Adorno pensou sobre artistas-chave para a autonomia da forma na música e na pintura: Arnold Schönberg e Wassily Kandinsky.

4. LABAN SOB A PERSPECTIVA DE ADORNO

*Tanto mais livre é um autor quanto mais estreito for
o contato que ele tem com seu material.¹*

Como sabemos, Adorno nunca dedicou um escrito ou analisou o trabalho de Laban. Por isso mesmo, é exigido nesta dissertação um esforço teórico muito grande, para que possamos colocar Laban em um possível olhar adorniano. No entanto, encontramos uma única passagem na qual Adorno cita as Escolas Laban, que já se espalhavam de forma significativa pela Alemanha e outros países da Europa na década de 1920. Esta passagem está em uma crítica musical de dezembro de 1929 na qual Adorno aborda a montagem de *Glück de Orfeu* na Ópera de Frankfurt. Nesta passagem, Adorno compara esta montagem com as escolas de Laban com o intuito de criticar as tentativas de se fazer arte comunitária, como uma forma ilusória de arte, que só é conseguida com o sacrifício da qualidade artística e rejeição das conquistas históricas de cada arte, em termos formais, em prol de uma arte simplória, de fácil compreensão para as massas.

4.1 Arte Comunitária e Dança Coral

[...] nem o *Orfeu* é uma obra que possui hoje um caráter vinculador [*Verbindlichkeit*], nem existe um coletivo na Alemanha que pudesse justificar seriamente a objetivação

¹ Adorno *apud* BUCCHAR, Inês. *O conceito de material musical de Adorno e sua relação com o pensamento estético de Schönberg*. In: DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V.; KANGUSSU, I. *Theoria Aesthetica*: em comemoração ao centenário de Theodor Adorno. Porto Alegre: Escritos, 2005, p. 232.

de teores estéticos, nem tampouco as escolas Laban [*Labanschulen*] e os movimentos juvenis [...] são a vanguarda de uma coletividade vindoura.²

É possível deduzir, a partir desta citação, que Adorno conhecia ao menos o trabalho desenvolvido por Laban em suas escolas em torno do Movimento ou Dança Coral, que certamente, era o estilo desenvolvido pelos alunos que tinha mais visibilidade na época. Todavia, percebemos que Adorno colocou Laban, talvez de forma injusta, como veremos adiante, no patamar de outros artistas tradicionalistas e reacionários, que representariam uma regressão diante das conquistas que emanciparam as formas nas artes.

Adorno considerava que havia um progresso na arte, que, entretanto, não ocorria de forma linear como na concepção hegeliana da história. Portanto, abandonar as conquistas técnicas e as quebras de paradigmas das vanguardas, no caso particular da música, o atonalismo de Schönberg, por uma arte mais fácil e popular seria, na realidade, um retrocesso. Tal busca por uma arte de mais fácil acesso se relacionava com a tentativa de construção de um “caráter vinculador” [*Verbindlichkeit*], no sentido de disseminar elementos identitários que contribuíssem na formação de uma comunidade. Isto se relacionava diretamente com a crise econômica e com o sentimento de humilhação na Alemanha na República de Weimar, indicando o perigo de um retrocesso político. Após a derrota na 1ª Guerra Mundial, a Alemanha deixa de ser uma monarquia e tornando-se uma república fragilizada, em uma era de grandes dificuldades econômicas, inflação e desemprego. Neste sentido, ganha força a ideia de se transformar a arte em uma espécie de arma política capaz de superar o isolamento da expressão do sujeito do movimento expressionista, resgatando a objetividade da arte e sua comunicação imediata com o povo e a juventude. Nesta perspectiva, o retorno à formas tradicionais se mostrou como uma tentativa de recuperar a *Verbindlichkeit* perdida, pois havia um desejo geral pelo restabelecimento da ordem (em todos os âmbitos), mesmo que isto significasse, na arte, o retorno aos princípios ultrapassados que não mais se justificavam diante da evolução do material artístico e de seus procedimentos composicionais.³ Assim, Adorno não enxergava apenas o retrocesso estético, via também o perigo da manipulação política através da arte,

² ADORNO *apud* ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, pp. 175-176.

³ ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, p. 156.

associado a uma simplicidade na execução e apreciação das obras. Deste modo, Adorno não percebia a arte comunitária com bons olhos, pois, para ele, a suposta adaptação ao coletivo obedecia justamente à ideologia de alguns grupos, e o resultado artístico era apenas empobrecido.

Tomando esta posição, Adorno já demonstrava seu medo diante de um possível regime fascista, o que de fato veio a ocorrer na Alemanha com a subida de Hitler ao poder, em 1933. Na época, entre final da década de 1920 e início da década de 1930, Adorno já começava a delinear seu pensamento estético, que seria totalmente sistematizado em *Teoria Estética*, de 1969. O autor mantinha, então, uma posição singular: apoiava a arte pura e autônoma ao mesmo tempo em que criticava o *l'art pour l'art*, pois defendia a ressonância social da arte autônoma, provocada pelo conflito de suas formas. Nesta mesma perspectiva, ele criticava a arte engajada, já que acabava por sacrificar sua autonomia para se tornar panfletária. É justamente o teor desagradável dos conflitos apresentados pela configuração formal da arte que mantém a relação com a sociedade, denunciado e revelando aquilo que não se quer mostrar. Ou seja, a crítica está nas próprias formas, e não em um conteúdo prévio que possa se revelar como protesto.

O processo de espiritualização da arte não é um processo linear. Mede-se pela maneira como a arte é capaz de integrar na sua linguagem formal o que a sociedade burguesa vota ao ostracismo e de revelar assim, no interior do estigmatizado, essa natureza cuja opressão é o mal verdadeiro.⁴

Para Adorno, como já foi discutido, é o caráter desagradável da arte que revela a desarmonia da sociedade. Assim, o filósofo defendia, sobretudo, a liberdade individual do artista, e uma arte comunitária apontaria apenas o começo de uma arte totalitária. De fato, o regime nazista, sob a liderança de Adolf Hitler, sistematizou uma campanha antimoderna, a partir de 1933, e exaltou uma arte nacional-socialista, que servia ao desenvolvimento da comunidade alemã, expressando uma alma coletiva através de ideais tradicionais de beleza e harmonia. Ou seja, a arte que não servia aos fins comunitários, a arte advinda da emancipação histórica da própria forma e dos materiais artísticos, era considerada manifestação patológica: arte degenerada

⁴ ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Tradução de A. Mourão. Lisboa: Edições 70: 1970, p. 112.

(*entartete Kunst*).⁵ A estética promovida no regime, em suma, era um retorno ao movimento Barroco, ao Romantismo alemão e ao classicismo de inspiração Greco-romana, uma arte “adequada para a promoção do sonho ariano”.⁶

Não podemos deixar de dizer que a Dança Coral caracteriza, sem dúvida, uma forma comunitária de se fazer arte, assim como era a intenção de Laban resgatar um modo festivo e artesanal pré-industrial de se mover através do ensino da nova dança. Todavia, é preciso analisar quais foram os motivos e o real intuito deste tipo de dança, pois é importante não recair em uma visão superficial sobre um trabalho tão diversificado e extenso como o de Laban. Além do mais, existem muitos outros aspectos sobre suas contribuições artísticas que queremos destacar a fim de alcançar algumas respostas acerca da autonomia da forma na dança da primeira metade do século 20.

Em relação à Dança Coral ou Movimento Coral, sabemos que Laban se preocupava com a perda da espontaneidade dos movimentos, que era fruto da imposição de formas repetitivas de se mover imprescindíveis para o sucesso do modelo de produção industrial. Sob influência do movimento de *Artes e Ofícios*, Laban procurou uma forma de retomar essa espontaneidade, o que culminou neste tipo de dança, que reunia muitas pessoas e tinha um caráter mais festivo, como uma forma de celebração. De maneira geral, Laban se preocupava com a educação e acreditava que a dança tinha um importante papel para que o homem se reencontrasse consigo mesmo e com sua própria fisicalidade, embrutecida e enrijecida pelas novas formas de trabalho. Para ele, era muito importante e necessário que cada indivíduo aprendesse a utilizar, a ver e a entender seu próprio corpo⁷, e esta consciência do corpo poderia ampliar o poder expressivo do próprio homem.

⁵ O governo nazista investia fortemente em campanhas e propagandas massivas, como as feitas para a Exposição de Arte Degenerada, montada em 1937, no Instituto Arqueológico de Munique. Dentre os mais de cem artistas modernos expostos como “degenerados” estavam Wassily Kandinsky, Piet Mondrian e Paul Klee. Muitas obras foram confiscadas e destruídas, com o amparo de leis instituídas pelo Partido Nazista. O caos das formas artísticas de vanguarda representavam para o projeto nazista de limpeza e saúde racial uma depravação espiritual e intelectual. Em algumas exposições, artistas modernos eram colocados ao lado de fotos de deformidades humanas retiradas de revistas médicas. BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. *A arte dos regimes totalitários do século XX: Rússia e Alemanha*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008, pp. 65-66.

⁶ *Idem*, p. 55.

⁷ HODGSON, John. *Mastering movement: the life and work of Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2001, p. 125.

Sua busca articulada era simplesmente para encontrar uma forma de performance que permitisse ao indivíduo falar com sua própria voz, contribuir para um todo maior, e que permitisse o acesso do grupo às preocupações maiores sobre a condição humana.⁸

De acordo com Bradley⁹, o Movimento Coral era uma mistura de improvisação e planejamento, de dança contemporânea e folclórica, era uma forma espontânea e participativa de fazer dança, que tinha a contribuição individual de cada participante e que, na maioria das vezes, era executada ao ar livre. Assim, do mesmo modo que Adorno pensava a arte autônoma como resposta à sociedade industrial, podemos dizer que a Dança Coral foi uma resposta ao novo modo de vida disseminado na mesma sociedade, com seus movimentos repetitivos, mecanizados e cada vez mais esvaziados de sentido.

Talvez esse tipo de dança não represente um “progresso” para a arte como pensou Adorno naquele contexto - e ele tinha, certamente, suas razões para manter esta postura. No entanto, devemos reconhecer esse tipo de trabalho desenvolvido por Laban por seu pioneirismo, já que, nas décadas posteriores, principalmente a partir de 1960, as *performances*, os *happenings* e as criações coletivas, inclusive com participação de “não-bailarinos” e fora dos teatros, tornaram-se uma forma autêntica de arte.

Contudo, não podemos resumir o trabalho de Laban à Dança Coral, pois ele coreografava também para o *Tanzbühne*, criado em 1920, que era seu grupo de dança-teatro que tinha um aspecto mais profissional até mesmo no treinamento dos bailarinos, e o *Laban Kammertanzbühne*, um grupo menor de dança de câmara, desenvolvido em 1923. Além disso, seu sistema de análise dos movimentos humanos deve ser seriamente considerado como uma das mais importantes teorias que levou à emancipação da dança enquanto linguagem específica de arte.

Assim, apesar da crítica de Adorno à arte comunitária e ao Movimento Coral, é possível, sob alguns aspectos, pensar Laban à luz das exigências adornianas sobre a autonomia da forma. Para desenvolver esta ideia, vamos traçar alguns paralelos entre o que Adorno pensou sobre Wassily Kandinsky e Arnold Schönberg e as proposições

⁸ “His barely articulated quest was to find a form of performance that allowed the individual to speak with his/her own voice, to contribute to a greater whole, and that allowed group access to the larger concerns of the human condition.” BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2009, p. 6-7.

⁹ *Idem*, p. 11.

teóricas e práticas feitas por Laban. Estes dois artistas representam, para o filósofo, o paradigma da pintura e da música modernas, e são reconhecidos como dois ícones da busca pela autonomia da forma em suas respectivas artes.

Obviamente, não é das tarefas mais fáceis traçar um movimento análogo entre linguagens artísticas tão peculiares e específicas como a pintura, a música e a dança; e tampouco entre artistas tão singulares e importantes para a renovação do cenário artístico do início do século 20. Por isso, além de nos embasarmos nos autores e obras já citadas até aqui, nos apoiaremos também em um artigo publicado por Valérie Preston-Dunlop¹⁰, que é autora de inúmeros livros sobre a vida e a obra de Laban, no qual ela trata das divergências e convergências, semelhanças e contrastes entre os trabalhos de Laban, Kandinsky e Schönberg.

4.2 Artistas paradigmáticos para Adorno

O envolvimento de Adorno com a música moderna é a base para que possamos compreender toda a sua estética. Acima de tudo, sua formação é musical, e mesmo quando ele aborda a arte em geral, tem como fundamento uma filosofia da música.

Adorno estudou música com Alban Berg, que ajudou a formar a chamada Segunda Escola de Viena, juntamente a seu mestre Schönberg, e seu colega, também discípulo de Schönberg, Anton Webern (tendo sido a Primeira Escola formada por F. J. Haydn, W. A. Mozart e L. van Beethoven). Adorno se filiava ao movimento expressionista, que permitiu um rompimento mais efetivo com relação às normas herdadas da tradição artística. De modo geral, a arte moderna, e particularmente o Expressionismo, recusava esta tradição em favor de sua autonomia, ou seja, recusava recusava sua sedimentação enquanto estilo, apesar de ter, inevitavelmente, se transformado em escola e estilo posteriormente. “Artistas autênticos como Schönberg protestaram violentamente contra o conceito de estilo; denunciar este conceito é um critério da modernidade radical.”¹¹

Deste modo, o Expressionismo foi

¹⁰ PRESTON-DUNLOP, Valérie. *Laban, Schoenberg, Kandinsky*. In: LOUPPE, Laurence; VIRILIO, Paul; Et al. *Traces of Dance*. Paris: Editions Dis Voir, 1994.

¹¹ ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução de A. Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970, p. 233.

[...] o primeiro momento da autoconsciência artística da impossibilidade do estilo. A busca da expressão pura e imediata das excitações subjetivas costuma ser vista como o traço comum que reúne os poetas expressionistas da década de 1910. Mas a contradição entre esse objetivo e a consolidação de um movimento não é o resultado de uma reflexão posterior: os artistas que hoje entendemos como representantes do Expressionismo frequentemente questionaram a existência do movimento enquanto ‘estilo’.¹²

Assim como os expressionistas, Laban não se fixava em nenhum movimento estilístico específico, buscando algo que fosse apenas a expressão da vontade artística. Nas palavras de Bradley, “Para cada obra que ele criou, ele concebeu um vocabulário e estilo.”¹³

O homem é o tema do Expressionismo, o “eu”, a subjetividade, e o desejo pela transformação de cada indivíduo e conseqüentemente, pela transformação do mundo. Neste sentido, a implicação prática do movimento expressionista foi um alcance muito maior do conceito de autonomia de cada área artística, já que a expressão da subjetividade não poderia mais vir à tona em formas tradicionais, atreladas à figuração, psicologização, ou funções outras que eram atribuídas, até então, à arte em geral. Isso tudo retirava dos artistas a tranquilidade e segurança com as quais a obrigatoriedade dos pressupostos formais sedimentados pela história acenavam, levando-os a um terreno incerto, a um desterro mesmo, que era referência direta aos temas fundamentais levantados pelo Expressionismo: “a ruptura com a tonalidade e os esquemas preestabelecidos, a perspectiva da liberdade de configuração formal, o anseio por uma expressão imediata e a solidão do rompimento com o público.”¹⁴

Como Schönberg e Kandinsky participaram do movimento expressionista, este fato contribuiu bastante para que ambos elaborassem “regras” que se relacionavam apenas com a necessidade de configuração que pudesse surgir em cada obra singular.

Como a criação artística deveria responder somente à espontaneidade de expressão imediata do Eu, as regras que alguns expressionistas chegaram a definir eram

¹² ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, p. 34.

¹³ “For each piece he created, he devised a vocabulary and style.” BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York, Routledge: 2009, p. 78.

¹⁴ ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, p. 66.

atribuídas unicamente à necessidade de configuração do objeto. Assim, as reflexões de Kandinsky e Schönberg sobre o fazer artístico assumiam um caráter antiteórico, ressaltando a todo momento sua origem na prática do ensinamento artesanal de técnicas artísticas.¹⁵

De certo modo, Laban também se pôs no reino dos expressionistas ao valorizar as especificidades e a clareza das qualidades mais particulares do movimento humano, tal como Kandinsky fez com o material pictórico e Schönberg com o material sonoro. Para Laban “Dança é o treinamento do esforço. Onde a dança é fraca, escassa e deteriorada, o treinamento do esforço é fraco, escasso e deteriorado.”¹⁶ Laban acreditava que o conhecimento e domínio de um leque expressivo extenso, no que dizia respeito ao material específico da dança, era condição para alcançar uma capacidade ampla de uma variação expressiva cada vez mais precisa na criação, diante do que pudesse surgir enquanto motivação interior.

Um dos pontos centrais da *Teoria Estética* de Adorno é a questão da libertação do material, que está diretamente relacionada ao problema da autonomia das formas artísticas. Como nenhum material é informe e nem está livre de uma pré-formação inserida em contextos culturais e históricos, o acesso do artista se torna limitado ou ampliado de forma proporcional à limitação ou ampliação de cada material. Assim, quanto mais livre e expandido é o material, maiores são as chances de se alcançar a autonomia das formas na elaboração das obras e também de expressar a subjetividade em formas fundamentalmente diferentes daquelas sedimentadas na tradição.

No expressionismo, o surgimento da obra de arte estava atrelado radicalmente a esta necessidade artística de expressão a partir da consumação da subjetividade, concretizada em formas inéditas, emancipadas das regras apriorísticas dadas pela tradição artística. Assim, “em cada peça a realização da forma se justifica por si mesma, e não pela mera aceitação de um esquema formal previamente dado.”¹⁷

Isto, de certa forma, resume o pensamento de Adorno sobre a necessidade da autonomia, não somente dos campos artísticos, mas também das próprias formas. A arte deve então se isolar em sua autonomia, e ser uma construção baseada na verdade

¹⁵ *Idem*, p. 36.

¹⁶ “Dance is effort training. Where dance is weak, scanty, rotten, there Effort training is weak, scanty, rotten.” Laban *apud* BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York, Routledge: 2009, p. 49.

¹⁷ ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, p. 106.

que rege a própria obra. Para Adorno, a emancipação artística deve se realizar nas obras, pois assim não abrirá mão da verdade de sua consistência e “nem sucumbirá à inverdade da adaptação ao todo”.¹⁸

[...] a forma estética é a organização objectiva de tudo o que no interior de uma obra de arte, aparece como linguagem coerente. É a síntese não violenta do disperso que ela, no entanto, conserva como aquilo que é, na sua divergência e nas suas contradições, e eis porque ela é efectivamente um desdobramento da verdade.¹⁹

Neste sentido, o artista deve assumir a responsabilidade por suas escolhas, que configuram formalmente sua obra, e, assumir esta responsabilidade significa lidar com a liberdade alcançada na arte expressionista. Schönberg e Kandinsky destacaram-se e são reconhecidos justamente por levar a cabo as conseqüências desta emancipação, Schönberg pesquisando uma outra forma de lidar com a linguagem musical, e Kandinsky, uma outra forma de lidar com a linguagem pictórica.

4.2.1 Arnold Schönberg

*[...] o som é o material da música. Deve ser considerado, em todas suas possibilidades e efeitos, como próprio da arte.*²⁰

Assumindo uma nova postura diante das normas musicais tradicionais, Arnold Schönberg (1874-1951) se destacou em um cenário de efervescência cultural e artística projetado no início do século 20. Sua busca foi intensa quanto à quebra do sistema tonal, sedimentado como regra básica da composição musical. Segundo Schönberg, o tonalismo era considerado como um sistema natural, no qual os sons e as alturas se desencadeavam e se acomodavam de forma reconhecível e habitual. Neste sistema, impera a relação básica entre tônica e dominante, como forma elementar de resolução formal às possíveis tensões ou dissonâncias configuradas ao longo da música. Embora houvesse um consenso sobre a naturalidade do tonalismo, Schönberg acreditava no caráter cultural e histórico de qualquer sistema, de maneira

¹⁸ *Idem*, p. 240.

¹⁹ ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução de A. Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970, p. 165.

²⁰ SCHOENBERG, Arnold. *Theory of Harmony*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press: 1978, p. 20.

que, em sua organização, estariam sempre incorporadas “as antinomias e tensões sociais”.²¹ Todo sistema que rege a arte é, portanto, um produto cultural.

Schönberg estava interessado, em primeiro lugar, no som puro e simples, e nas infinitas possibilidades de relação entre as alturas sonoras: “todos os acordes e as sucessões são possíveis”.²² Deste modo, não poderia haver uma relação hierárquica entre os tons, mas sim, uma relação que, de algum modo, expressasse a verdade da composição. Configurou-se então a chamada música atonal, que é aquela que não privilegia um centro tonal, mas que permite a livre relação entre as notas musicais da escala cromática.

No entanto, Schönberg tinha a consciência da emancipação histórica da música, concluindo que o sistema tonal já vinha perdendo sua hegemonia desde Richard Wagner (1813-1883), resultando na emancipação da dissonância. Além do mais, o fato é que o atonalismo deveria, necessariamente, estar vinculado à verdade da obra, ou à sua “essência”, como chamou Adorno.²³ Esta essência estava relacionada, para Schönberg, à *ideia* da obra, que configurava sua totalidade. A *ideia* deveria surgir de forma espontânea, e por outro lado, ser realizada de forma rigorosa pelo procedimento de composição.²⁴

Compreender a verdade da obra é, no entanto, uma tarefa muito difícil, que, para Adorno, deve estar sempre acompanhada de uma interpretação histórica.

O que outrora foi verdadeiro numa obra de arte e foi desmentido pelo curso da história, só pode de novo vir à luz quando se modificarem as condições em virtude das quais aquela verdade foi liquidada: tão profunda é, no plano estético, a penetração recíproca do conteúdo de verdade e da história.²⁵

Para Adorno, uma das contribuições mais importantes dadas por Schönberg foi a ampliação do próprio material musical, que antes estava, quase que

²¹ BUCAR, Inês. *O conceito de material musical de Adorno e sua relação com o pensamento estético de Schönberg*. In: DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V.; KANGUSSU, I. *Theoria Aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor Adorno*. Porto Alegre: Escritos, 2005, p. 239.

²² SCHOENBERG *apud* BUCAR, Inês. *O conceito de material musical de Adorno e sua relação com o pensamento estético de Schönberg*. In: DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V.; KANGUSSU, I. *Theoria Aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor Adorno*. Porto Alegre: Escritos, 2005, p. 236.

²³ ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, p. 79.

²⁴ *Idem*, p. 227.

²⁵ ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Tradução de A. Mourão. Lisboa, Edições 70: 1970, p. 54-55.

inevitavelmente, atrelado ao sistema tonal. Como já discutido, o material configura “aquilo de que dispõem os artistas”²⁶, e nenhum material artístico era considerado virgem e informe por Adorno, mas sim carregado por questões sociais, culturais e históricas. O que Schönberg fez, ao expandir as possibilidades de relação entre os tons, foi dar maior liberdade à pré-formação do material sonoro.

Assim, unindo subjetividade e rigorosidade, Schönberg buscou a verdade em suas criações, deixando de lado o centro tonal. Mas, mais do que isso, formulou um sistema específico baseado na utilização dos doze sons da escala cromática, chamado dodecafonismo, permitindo uma outra forma de lidar com o material sonoro, diferente da forma tradicional representada pelo tonalismo.

Laban também buscava um modo “menos atolado em passos de dança e técnicas tradicionais”²⁷, colocando em xeque toda uma tradição de dança enquanto campo artístico, porém, sem rejeitar o que tal tradição havia conquistado até então. No entanto, se colocarmos o sistema dos doze sons como uma rejeição ao sistema tonal herdado da tradição musical, não poderemos negar que aquele que rejeita também incorpora dialeticamente o que foi rejeitado, como aquilo que se quer negar a fim de realizar algo novo. Além do mais, Schönberg intencionava ampliar as possibilidades musicais, refutando o tonalismo como algo natural ou imprescindível para a composição, mas não pregando uma obrigatoriedade da não-utilização do tonalismo. Assim, o dodecafonismo pode ser entendido como uma técnica ou método que, a partir do tratamento equivalente dado às doze notas da escala cromática (esta, também herdada da tradição musical ocidental), sujeita as alturas a uma relação ordenada e não hierárquica. Da mesma maneira, Laban estava reconhecendo as direções – aquelas utilizadas no balé, chamadas dimensionais, e também as direções diametrais e diagonais – procurando dar um tratamento igual a todas elas, sem hierarquias.

Apesar de ter criado este novo sistema ou técnica, em sua fase expressionista, Schönberg salientou a não existência ou obrigatoriedade de um fio que servisse de guia no interior das obras de arte, sem que isto, necessariamente, condicionasse um irracionalismo estético.²⁸ Pelo contrário, o trabalho composicional de Schönberg era altamente elaborado e seguia uma lógica, tal como exigia o método dodecafônico que

²⁶ *Idem*, p. 170.

²⁷ BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York, Routledge: 2009, p. 15.

²⁸ ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Tradução de A. Mourão. Lisboa, Edições 70: 1970, p. 169.

ele mesmo criou e passou a utilizar na década de 1920. Como nos diz Adorno, “Embora as obras de arte não sejam conceituais nem formulem juízos, são lógicas. Nada nelas seria enigmático, se a sua logicidade imanente não confluísse no pensamento discursivo, cujos critérios, no entanto, ela regularmente decepciona.”²⁹

Por isso mesmo, a realização da obra artística se justifica por si mesma, e não pela utilização de determinada técnica ou pela inserção em determinado estilo, mesmo que o dodecafonismo se afirmasse na possibilidade da plena realização musical da liberdade conquistada pela música expressionista, unindo a “força da fantasia e o controle impiedoso da consciência tornada livre”.³⁰ O método de Schönberg mostrava esse esforço em ir contra o que estava estabelecido, mas Adorno assumia que este princípio organizador não podia ser “confundido com uma nova receita para composição.”³¹

Observamos algumas similaridades entre o desenvolvimento do dodecafonismo em Schönberg e o desenvolvimento da teoria espacial de Laban. Os dois expandiram as linguagens artísticas específicas com que trabalhavam, ampliando o próprio material artístico e, conseqüentemente, libertando a música e a dança de algumas obrigatoriedades impostas pela tradição. Outro detalhe importante é a derrubada da hierarquia colocada para a configuração tanto do som na composição musical quanto do movimento na composição coreográfica.

Nenhum dos doze tons cromáticos podia ser mais enfatizado que outro e nenhum podia ser repetido antes que todos os doze tivessem sido ouvidos. Esse controle propiciava um acesso igualitário a cada tom. Nesse sentido, tomava-os como cidadãos comuns aos quais se deveria garantir o direito de expressão. Há similaridades eletivas com Laban, que expandiu a base espacial do balé. Depois de dez anos estudando as formas de movimento no comportamento do cidadão comum, descobriu o que chamou de ‘ordem coreológica’, uma espécie de princípio espacial de organização. Não encontrou nesse corpo comum as seis direções do balé [direções dimensionais],

²⁹ *Idem*, p. 157.

³⁰ ADORNO *apud* ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, p. 247.

³¹ *Idem*, p. 255.

mas formas espaciais mais instáveis de diagonais e diametraais, frases em curvas e em formas angulares.³²

Assim como o dodecafonismo é resultado da emancipação da dissonância, fazendo com que a música não mais tivesse a obrigação do repouso, também as formulações sobre o espaço em Laban (o estudo da Corêutica) desembocaram na desestabilização de uma harmonia corporal tradicional. Nas escalas espaciais labanianas, a existência de uma lógica compensatória que determina a ordem das direções que devem ser visitadas pelo corpo e/ou por suas partes, implica na geração de tensões sobre tensões, já que estabilidade e instabilidade se sucedem o tempo inteiro, sem repouso. Como no exemplo da Escala A do icosaedro³³, os movimentos sugeridos por Laban resultam em um jogo de oposições e tensões sem repouso, sem nenhum tipo de resolução apaziguadora. Para Laban, “[...] a dança produz um espaço do corpo que implica forças e se alimenta de tensões.”³⁴

Contudo, concordamos que as motivações encontradas pelos dois artistas foram bem diferentes. Nas palavras de Preston-Dunlop, “Schönberg procurou uma ruptura com a tradição anterior e um novo sistema para seu uso pessoal. Laban procurou uma expansão da tradição existente em harmonia com o corpo humano, para ser usada por todos, uma expansão que reflete a livre filosofia do século XX.”³⁵ No entanto, pensamos que ambos promoveram rupturas e expansões em relação à tradição de suas respectivas artes pois, se Laban não abandonou as seis direções dimensionais utilizadas no balé, Schönberg também não abandonou a escala cromática utilizada em toda a música européia anterior a ele. Os dois expandiram as bases tradicionais ao mesmo tempo em que romperam com os antigos sistemas e as antigas normas estéticas e técnicas.

³² KATZ, Helena. *O corpo e o meme Laban: Uma trajetória evolutiva*. In: MOMMENSOHN, Maria & PETRELLA, Paulo (org.). Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento. São Paulo: Summus, 2006, p. 56.

³³ Para mais informações sobre a Escala A, retornar ao capítulo anterior desta dissertação. Cf. LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Annotated and edited by Lisa Ullman. London: MacDonald and Evans, 1966; e RENGEL, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. Instituto de Artes/UNICAMP. Dissertação de Mestrado, Campinas, 2001.

³⁴ GIL, José. *Movimento Total - O Corpo e a Dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 48.

³⁵ “Schoenberg sought a break with previous tradition and a new system for his personal use. Laban sought an expansion of the existing tradition in harmony with the human body, to be used by everybody, an expansion which would reflect the freer philosophy of the twentieth century.” PRESTON-DUNLOP, Valérie. *Laban, Schoenberg, Kandinsky*. In: LOUPPE, Laurence; VIRILIO, Paul; Et al. *Traces of Dance*. Paris: Editions Dis Voir, 1994, pp. 118-120.

4.2.2 Wassily Kandinsky

Em 1910, Wassily Kandinsky (1866-1944) marca a história da arte ao fazer sua primeira aquarela abstrata. A abstração para o artista nasce de uma convicção profunda de que a arte não mais precisa ser uma imitação da realidade, tal como toda tradição mimética da pintura. A pintura agora já não nomeava algo, mas apenas exprimia, e ao espectador cabia reagir e apreender aquilo que era expresso.³⁶ Kandinsky não defendia nenhum dogmatismo formal ou estilo específico, mas desejava romper com a tradição, e isto implicava na não limitação do artista à representação realista. Ele é o primeiro a chegar à abstração de forma consciente, sem manter qualquer relação com o cubismo, como foi o caso de seus sucessores, Piet Mondrian e Casimir Malevitch. Suas obras nos mostram uma pureza que é, de algum modo, exemplar.

Assim como Laban e Schönberg, Kandinsky adentrou o campo teórico, escrevendo algumas formulações importantes sobre a nova pintura, em defesa de um modo de expressão que ainda não era aceito. A arte transitava, então, de uma função ornamental para a investigação de seus próprios princípios construtivos.

A gradual liberdade da forma culminou na total abstração, gerando uma preocupação com um estudo mais minucioso dos meios expressivos da arte pictórica. Kandinsky almejava uma pintura livre da representação de objetos reconhecíveis, o que ele considerava como uma distração, que apenas distanciava o olhar do público da verdadeira essência da obra. A pura linguagem visual deveria ser capaz de exprimir conceitos gerais e provocar emoções e sensações na pintura assim como a linguagem sonora na música abstrata.

Do Espiritual na Arte, publicado em 1912, e *Ponto e Linha sobre Plano*, publicado em 1926, indicam a necessidade de Kandinsky, de algum modo, explicar a pintura abstrata. Em *Do Espiritual na Arte*, Kandinsky explica a abstração pela necessidade espiritual ou necessidade interior do próprio artista. No entanto, em *Ponto e Linha sobre Plano*, a necessidade espiritual deixa de ser critério para a pintura abstrata, retirando o caráter puramente subjetivista da criação. Kandinsky passa a investigar o próprio material da pintura, libertando-o. As cores e as formas se

³⁶ VALLIER, Dora. *A arte abstrata*. São Paulo, Martins Fontes, 1980, p. 9.

desvencilham da representação da realidade exterior e surgem como um valor em si mesmas. Assim,

[...] sua ambição de pintor, e também de professor da Bauhaus, consiste em introduzir na prática da arte o rigor da ciência. Nesse sentido, submete a uma análise completa os meios de expressão da arte, partindo do elemento mais pequeno, o ponto, passando depois, metodicamente, para a linha, e daí para a superfície pintada.³⁷

No fundo, Kandinsky tentava atribuir uma cientificidade ao seu misticismo e espiritualidade, estudando os constituintes mais elementares da linguagem pictórica. Estudou minuciosamente as propriedades específicas da cor e da forma, mas insistia em atribuir à chamada “necessidade interior” a qualidade de motor fundamental da criação artística, mesmo que tivesse um caráter sistemático e bastante preciso. Então, ao se lançar no estudo dos meios expressivos de que a pintura dispõe, encontra relações entre as cores, as formas e as sensações que podem ser suscitadas, e crê estar diante de “correspondências espirituais”.³⁸

A concepção de Kandinsky sobre a existência e importância de um impulso ou “necessidade interior” que origina a criação certamente encontra paralelos em Laban, quando este assume que o movimento humano se externaliza por conta do impulso/pulsão e da vontade. Nas palavras de Laban, o corpo de uma pessoa que se move “segue impulsos internos de uma misteriosa e autônoma vontade. As direções das contrações e extensões do corpo podem variar, sendo escolhidas e alteradas pela vontade.”³⁹

As qualidades dinâmicas vêm de uma atitude interna, e se tornam perceptíveis nas tensões do corpo e de suas partes.⁴⁰ O movimento para Laban começa de dentro para fora e é fruto dos estados psíquicos, cognitivos e emocionais que estão presentes ou que são suscitados no momento da criação. Ou seja, nos dois artistas existe uma preocupação com o detalhamento dos elementos constituintes de cada linguagem artística específica, mas, em primeira instância, como impulso original, estaria um movimento interior, que expressa, certamente, os conflitos e tensões do homem que se

³⁷ *Idem*, p. 70.

³⁸ *Idem*, p. 56.

³⁹ “it follows the inner impulse of a mysterious autonomic will. The directions of contraction and extension can vary, and they are chosen and altered by volition.” LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Annotated and edited by Lisa Ullman. London: MacDonald and Evans, 1966, p. 18.

⁴⁰ *Idem*, p. 60.

evidenciam no espaço da dança e da pintura. Desta forma, a apresentação de tais conflitos e tensões nas próprias formas corporais ou pictóricas ou musicais, é o que, para Adorno, confere à obra artística seu teor de verdade, seu conteúdo crítico, pois a função social da arte é justamente apresentar as contradições do mundo em seu interior, em sua forma, para além de qualquer norma técnica que possa guiá-la.

Em vez de resolver os antagonismos, a arte, negativamente, por uma distância extrema tomada a seu respeito, exprime por vezes poderosas tensões armazenadas. As normas estéticas, por grande que seja a importância de sua pressão histórica, ficam atrás da vida concreta das obras de arte.⁴¹

Por mais que se aprofundem as técnicas, os estudos e os materiais, a arte ultrapassa as regras, sejam estas já sedimentadas ou não, pois nada substitui o espírito criador do artista e a força da própria obra de arte. Para Kandinsky, este espírito se mostrava na “necessidade interior”: uma força irreprimível que levou à total libertação das formas, colocando em xeque toda uma tradição que ressaltava, sobretudo, a importância da reprodução ou representação dos objetos da realidade. Como disse o pintor, “O objeto da investigação da arte não é o objeto material e concreto, ao qual se dedicava toda a atenção na época que finda – , mas sim ‘o próprio conteúdo da arte, a sua essência, a sua alma...’”⁴²

Arnold Schönberg foi uma importante influência para Kandinsky. Os dois trocaram correspondências entre 1911 e 1914, admiravam-se mutuamente e tinham muitas afinidades e pensamentos em comum, como se pode constatar nas próprias cartas.⁴³ Kandinsky foi “um dos primeiros ‘não-músicos’ a reconhecer o valor de Schönberg”.⁴⁴ Para ambos os artistas, não é mais a representação da beleza que importa, mas sim, a manifestação da verdade do artista: a “ideia” para Schönberg e a “necessidade interior” para Kandinsky.

Porém, ao mesmo tempo em que a manifestação desta verdade estava intimamente associada à expressão da subjetividade, havia um esforço contínuo por novas sistematizações que conferissem à criação artística um maior rigor com seus

⁴¹ ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Tradução de A. Mourão. Lisboa, Edições 70: 1970, p. 50.

⁴² Kandinsky *apud* VALLIER, Dora. *A arte abstrata*. São Paulo, Martins Fontes, 1980, p. 53.

⁴³ DIAS, Daniele Gugelmo. *São Jorge: espiritualidade e arte na amizade de Schönberg e Kandinsky*. UNICAMP, Tese de Doutorado. Campinas, 2006, p. 67-73.

⁴⁴ *Idem*, p. 68

procedimentos e materiais. “A necessidade de tomar riscos actualiza-se na ideia do experimental que, simultaneamente, transfere da ciência para a arte a utilização consciente dos materiais, contra a concepção de um procedimento orgânico inconsciente.”⁴⁵

É possível dizer que as sistematizações e teorias de Kandinsky, bem como as de Schönberg e Laban obtiveram este efeito de afastar suas respectivas artes desta concepção de um “procedimento orgânico inconsciente” na criação das obras. O total subjetivismo perdia lugar para a expressão consciente, construída a partir da liberação dos materiais, o que configura uma das exigências adornianas para o desenvolvimento da arte autônoma. Assim, a pesquisa e o detalhamento dos materiais tornam-os mais abrangentes e ampliam as possibilidades de escolha na própria criação.

4.3 Laban e as Vanguardas

Podemos afirmar que Laban estava sintonizado com as outras artes, não somente por ele ter sido, no começo de sua carreira artística, pintor e desenhista, ou por ter conhecido e convivido com grandes figuras do cenário artístico europeu; mas também, e principalmente, pelo modo como desenvolveu seu trabalho, deixado para nós, principalmete, sob a forma de seu sistema de análise dos movimentos humanos.

Com um olhar abrangente, Laban percebeu que as outras artes tinham seus próprios princípios, e já contavam com uma maior reflexão. O material da pintura e o material da música, por exemplo, já vinham sendo estudados e emancipados de modo gradual na história do ocidente, e de modo decisivo pelas vanguardas do início do século 20. Assim sendo, podemos verificar, em algumas passagens, que o próprio Laban desenvolveu muitos aspectos de seu sistema de forma análoga ao desenvolvimento de outras artes.

Quando ele se debruçou sobre o estudo do espaço – o que configurou a Corêutica – tinha em mente o conceito de harmonia encontrado em outras artes, e buscou estas relações espaciais harmônicas do corpo em movimento.

As relações das vibrações expressadas em números primários dá aos nossos sentidos uma impressão de equilíbrio que chamamos de harmonia. Por exemplo, a oitava na música tem a relação 1: 2, que significa que as vibrações da oitava alta são o dobro da

⁴⁵ ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Tradução de A. Mourão. Lisboa, Edições 70: 1970, p. 51.

mais baixa. Existe também uma relação numérica entre as cores primárias de vermelho, azul e amarelo e este é o propósito desta investigação, para assinalar a possibilidade de descobrir relações similares nas formas traçadas pelo movimento.⁴⁶

Rengel⁴⁷ aponta que as ações básicas de esforço definidas por Laban têm uma relação com a Teoria das Cores, em analogia às cores primárias. Já Preston-Dunlop traça um paralelo entre o estudo da harmonia das cores em Kandinsky e o estudo do esforço na teoria de Laban.

Kandinsky descreveu sua teoria da harmonia de cores como seis vibrações afins, de azul, verde, amarelo, vermelho, laranja e violeta, divididas em dois grupos de cores quentes e frias. As qualidades dinâmicas de Laban no movimento do dançarino eram as seis qualidades de leveza ou reforço no tempo, o foco ou difusão no espaço [e também de força e suavidade no peso]. Os elementos de esforço, temporalidade e espacialidade eram divididos em dois grupos de "resistentes" e "complacentes". Assim, a qualidade de leveza/sustentação/difusão contrasta com a de força/aceleração/foco. Para Kandinsky, preto e branco foram ainda separados em dois tipos de silêncios: o branco, que está prenhe de possibilidades, e o preto, que é considerado como morto, como nada. Um fator adicional de Laban era o fluxo, no qual a qualidade do movimento muda entre fluidez livre e quietude contida.⁴⁸

Ao mesmo tempo em que Laban estava sintonizado com os progressos alcançados em outras áreas artísticas, e isto fica evidente na criação de seu sistema,

⁴⁶ "Relations of vibrations expressed in primary numbers give our senses an impression of balance which we call harmony. For instance, the octave in music has the relation 1: 2 which means that the vibrations of the high octave are twice as many as the the lower one. There is also a numerical relationship between the primary colours of red, blue and yellow and it is the purpose of this investigation to point out the possibility of discovering similar relations in the trace-forms of movement." LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Annotated and edited by Lisa Ullman. London: MacDonald and Evans, 1966, p. 29.

⁴⁷ RENGEL, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. Instituto de Artes/UNICAMP. Dissertação de Mestrado, Campinas, 2001, p. 21.

⁴⁸ "Kandinsky described his theory of color harmony as six related vibrations, of blue, green, yellow, orange, red and violet, divided into two groups of warm and cold colors. Laban's dynamic qualities in the dancer's movement were the six qualities of lightening or strengthening in time, focusing or diffusing in space. These were divided into two groups of "fighting against" and "indulging in" the elements of forcefulness, temporality, and spatiality. Thus a lightening/sustaining/diffusing quality contrasted with a strengthening/quickenening/ focusing one. For Kandinsky, black and white were additionally separated out as two kinds of silences: white, which is pregnant with possibilities, and black, which is as dead, as nothingness. Laban's additional factor was flow, in which the movement quality shifted between unfettered fluidity and binding stillness." PRESTON-DUNLOP, Valérie. *Laban, Schoenberg, Kandinsky*. In: LOUPPE, Laurence; VIRILIO, Paul; Et al. *Traces of Dance*. Paris: Editions Dis Voir, 1994, p. 120.

ele estava preocupado também em não subjugar a dança a outras linguagens como a música. Seus estudos levaram em consideração o que de positivo as outras artes tinham desenvolvido: uma escrita e linguagem próprias e o rompimento com a tradição. Havia um esforço contínuo pela distinção e formalização das relações entre cada elemento descoberto em sua teoria, o que possibilitou a formação de novas danças já que o corpo em movimento era cada vez mais ampliado.

Laban buscava pesquisar as tensões espaciais promovidas pelas relações entre as partes do corpo e as direções espaciais, e seu pensamento, muitas vezes, funcionava em analogia às teorizações musicais. Para ele,

os gestos simultâneos dos membros fornecem acordes no espaço, tensões harmônicas entre as posições dos braços, pernas e cabeça. Gestos consecutivos criam "traços-formas" ou formas melódicas na "kinesphera" [...] A kinesphera é análoga aos registros centrais de altura da música, enquanto os registros exagerados são análogos em dança para as áreas espaciais muito próximas da pele do corpo e muito longe dele, projetadas no espaço além do alcance do corpo. As seis direções, e os *pas* e *ports de bras* [movimentos de pernas e braços do balé] derivadas deles, enfatizam as linhas clássicas de equilíbrio e proporção que Laban considerava incompatível com a sua visão de um renascimento do corpo e da dança como uma forma de arte contemporânea, capaz de falar a voz de um tempo conturbado e caótico.⁴⁹

Destaco aqui a importância destes estudos para que um novo olhar sobre o corpo em movimento fosse possível. Pois, se reconhecemos que a ampliação do material artístico está diretamente relacionada à emancipação da forma e, se entendemos o corpo em movimento como o material da dança, chegaremos à conclusão de que Laban estava emancipando este material, ampliando suas possibilidades, e também, permitindo à dança falar a voz de seu tempo, e não mais a voz do passado ancorada em formas tradicionais.

⁴⁹ "concurrent gestures of the limbs provide chords in space, harmonic tensions between the positions of the arms, legs, and head. Consecutive gestures create "trace forms" or melodic shapes in the "kinesphere" [...] The kinesphere is analogous to the central registers of pitch in music, while the exaggerated registers are analogous in dance to the spatial areas very near the body's skin and very far from it, projected into the space beyond the body's reach. The six directions, and the *pas* and *ports de bras* derived from them, emphasize classical lines of balance and proportion which Laban found incompatible with his vision of a renaissance of the body and of the dance as a contemporary art form capable of speaking the voice of disturbed and chaotic times." *Idem*, p. 117.

4.4 Laban e a autonomia da forma na dança

Como se pôde perceber, a preocupação com o valor interior dos elementos materiais foi uma das tônicas para que a música e a pintura alcançassem sua autonomia, de forma a impulsionar uma nova corrente vanguardista na arte. A importância que a busca pela pureza dos materiais teve no percurso emancipatório da música e da pintura fica clara ao analisarmos Schönberg e Kandinsky – o som, a cor, a forma ganharam vida própria com a contribuição destes artistas/estetas/teóricos. Nesta perspectiva, a dialética adorniana sobre o material artístico se apresenta como condição imprescindível para que alcancemos o que há de mais essencial em sua compreensão sobre a autonomia da forma e, conseqüentemente, para que possamos analisar o trabalho de Laban em uma perspectiva adorniana.

Todo o material artístico, como já vimos ao longo da pesquisa, é já impregnado historicamente, tem forma e, em diferentes medidas, determina aonde o artista pode chegar. Assim sendo, as próprias técnicas e procedimentos que vão sendo sedimentados com o tempo fazem parte do material, que chega pré-moldado à sensibilidade do artista. Portanto, o material, diferentemente da matéria, não é um elemento “virgem” no qual o artista colocará a forma, mas é sempre mediado cultural e historicamente.

Como colocado no início deste capítulo, para Adorno “Tanto mais livre é um autor quanto mais estreito for o contato que ele tem com seu material.”⁵⁰ Assim, a questão do material artístico está sempre presente quando o assunto é a emancipação das linguagens artísticas e a própria autonomia da forma. A arte progride, então, quando seus próprios arquétipos são privados da condição de eternidade e imutabilidade. Isto, certamente, exige mudanças de paradigmas que alteram as técnicas, os procedimentos, os estilos e expandem o próprio material. Fazer com que a consciência do artista se aposses do material em seu estado mais puro é alcançar um estado avançado de autonomia e de liberdade de criação.

Portanto, se questionamos sobre a autonomia da forma na dança ao longo da história, inevitavelmente questionamos sobre a emancipação de seu material. Se, na primeira metade do século 20, cada arte se voltava para os seus próprios elementos, os

⁵⁰ ADORNO *apud* BUCCHAR, Inês. *O conceito de material musical de Adorno e sua relação com o pensamento estético de Schönberg*. In: DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V.; KANGUSSU, I. *Theoria Aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor Adorno*. Porto Alegre: Escritos, 2005, p. 232.

elementos, então, indiscutivelmente pertencentes a cada uma, a dança deveria ter investigado o que de mais importante havia na construção de sua linguagem: o corpo em movimento.

Na medida em que avançamos com a pesquisa, torna-se mais clara a contribuição dada por Laban na emancipação do material da dança, principalmente ao pesquisar e definir princípios e fundamentos para a criação e análise do movimento humano com seu sistema. No entanto, interessa aqui entender de que forma, até que ponto, em quais aspectos e por quais motivos Laban participou efetivamente do processo que emancipou as formas na dança, já que seu trabalho possui tantas facetas diferentes, que merecem, portanto, reflexões específicas.

4.4.1 Labanotation, Corêutica e Eukinéica

O sistema de notação criado por Laban detém grande contribuição no que diz respeito à emancipação da dança, seja a área artística ou as próprias formas. A *Labanotation* não foi somente um modo de preservar coreografias, mas também de acessar um leque mais amplo de escolhas. As categorias e elementos definidos e estudados por Laban em seu sistema de análise levaram à superação da tradição de uma dança feita de passos prontos ou baseada em elementos musicais ou teatrais. A escrita proposta por Laban era “um método poderoso de compreensão das camadas essenciais de qualquer evento ou frase de movimento”.⁵¹

Em 1928, Laban escreveu sobre a importância e os objetivos da notação na revista *Schriftanz*:

O primeiro objetivo é a captura de sequências de movimentos e danças. As vantagens de tal possibilidade são fáceis de ver, pois elas têm sido reconhecidas há séculos e têm sido procuradas continuamente, por meio de experimentos com diferentes graus de sucesso.

⁵¹ “a potent method of understanding the essential layers of any movement event or phrase.” BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York, Routledge: 2009, p. 53.

O outro objetivo é, do ponto de vista conceitual, de longe, o mais importante. Trata-se de definir o processo do movimento através da análise e, portanto, libertar a dança do tipo de indefinição que fez a linguagem da dança parecer obscura e monótona.⁵²

Fica claro que Laban tinha total consciência do poder emancipatório que seu sistema de notação possuía, não somente atribuindo à dança uma escrita própria, assim como se vê na música, mas também possibilitando o surgimento de um novo pensamento sobre a dança através da utilização da notação. Laban também sabia que estava libertando a dança ao construir uma teoria que pressupunha a análise do movimento em si e não a cristalização e repetição de movimentos específicos. Seu sistema, baseado nos estudos do espaço e do esforço, era aberto e mantém-se aberto até hoje, justamente por ter sido forjado, não com o intuito de ser um método que servisse apenas à criação artística de seu autor, mas com a intenção de servir a diferentes esferas do saber humano nos quais o movimento corporal existe. Tanto é assim que podemos observar o Sistema Laban sendo empregado da indústria ao palco, sem maiores problemas.

Uma das características mais marcantes nos estudos de Laban é justamente a forma com a qual seu pensamento foi abrangente e inclusivo, e isto, certamente, tem a ver com o modo pelo qual ele relaciona movimento e intenção, esforço e estado de espírito: “[...] é importante tornar-se ciente das várias articulações do corpo e de seu uso na criação de padrões espaciais e rítmicos, como também aperceber-se do estado de espírito e da atitude interna produzidas pela ação corporal.”⁵³ Essa fusão entre a atitude corporal e os impulsos inerentes à psicologia e ao sentimento humano está refletida em todos os aspectos de sua abordagem, seja no *Tanztheater*, na Dança Coral ou em seu sistema de análise e notação. No entanto, Laban sabia separar as coisas, e entendia que um trabalho artístico profissional dependia de uma maior objetividade e um maior domínio dos princípios que regem a mobilidade corporal.

⁵² “The first objective is the capturing of movements sequences and dances. The advantages of such a possibility are easy to see; they have been reconized for centuries and have been continually sought, through experiments with varying degrees of success.

The other objective is, from a conceptual point of view, far the more important. It deals with defining the movement process through analysis and thus freeing it from the kind of vagueness which has made the language of dance appear unclear and monotonous.” Laban apud BRADLEY, Karen K. **Rudolf Laban**. New York, Routledge: 2009, p. 68.

⁵³ LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Edição organizada por Lisa Ullman. Tradução de Anna Maria B. De Vecchi e Maria Sílvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978, p. 53.

[...] o artista de palco, tem de adquirir a habilidade para manifestar ações corporais nítidas, isto é, usar o corpo e suas articulações com clareza tanto na imobilidade quanto em movimento. Os movimentos de cada parte do corpo relacionam-se aos de qualquer outra parte ou partes, por intermédio de propriedades temporais, espaciais e tensionais.⁵⁴

Assim, observamos em suas próprias palavras, a preocupação com a investigação e clareza do movimento em si mesmo, em relação apenas aos elementos intrínsecos ao próprio movimento: espaço, tempo e esforço. Deste modo, todo o Sistema Laban, quando empregado em construções coreográficas, tem a capacidade de expandir as opções composicionais, promovendo uma maior autonomia da dança. Com a *Labanotation*, esta autonomia também é promovida, já que institui um novo modo de pensar a dança, a partir do detalhamento do movimento representado em símbolos específicos, necessários à escrita criada por Laban.

Neste sentido, a visão que Laban tinha sobre o movimento se assemelha à visão que Schönberg tinha sobre o som ou que Kandinsky tinha sobre as formas e as cores: uma abordagem ampla sobre as infinitas possibilidades composicionais que cada material possui.

Um mesmo elemento pode estar presente em quase todas as ações, enquanto que outros eventualmente ocorrerão apenas em algumas delas, ao passo que outros ainda talvez estejam ausentes por completo. É como se alguém pudesse afirmar: este quadro é basicamente azul e aquele outro, basicamente vermelho. Pode haver no quadro azul, porém, manchas de outras cores, talvez até de vermelho, enquanto que outras, como o amarelo ou o verde, possivelmente, estejam faltando.⁵⁵

Laban emancipou a dança fazendo justamente o que outros artistas fizeram, cada um ao seu modo, em outras áreas artísticas. Ele detalhou cada elemento expressivo pertencente ao movimento humano, obtendo como resultado a expansão do material específico da dança. O corpo na dança não precisava mais estar restrito ou codificado em seqüências de passos ou poses, mas sim, investigar seus próprios fluxos, visitar qualquer lugar no espaço e brincar com as mais diversas dinâmicas temporais.

⁵⁴ *Idem*, p. 88.

⁵⁵ *Idem*, p. 170.

4.4.2 Tanztheater

Ao contrário de Schönberg e Kandinsky, os trabalhos artísticos mais importantes de Laban não ficaram registrados, nem em partituras, nem em vídeo. Ficaram guardados apenas na memória daqueles que puderam assisti-los ou dançá-los. Assim, através de comentários e críticas, é possível constatar que a dança-teatro que desenvolveu, ou *Tanztheater*, tinha uma linha consideravelmente abstrata, mesmo atribuindo personagens aos dançarinos, ou partindo de histórias ou arquétipos. Na sensibilidade de Laban, “ver algo criado do nada a não ser o material do corpo humano e da mente/imaginação é melhor [...] que uma ‘bruta imitação da realidade’”⁵⁶. Ou seja, a mera imitação ou cópia da realidade era considerada por Laban como algo empobrecedor; ele estava interessado no momento do próprio movimento com seus possíveis significados e relações com o espírito humano e, ao mesmo tempo, estava interessado em colocar a dança “como uma forma de arte de valor e em pé de igualdade com as outras artes”.⁵⁷ Em suas criações, havia, portanto, uma preocupação em tratar da especificidade e independência da dança em relação a outras linguagens, principalmente em relação à música.

[...] Tanztheater foi uma nova forma de arte. Neste novo gênero, o movimento em si era a principal preocupação, todo o resto era secundário. A música poderia ser simples ou simplesmente não necessária. A música poderia ser apenas ruídos, ou o som da respiração. O mesmo aconteceu com os trajes: ele usou o que achou ou sentiu que poderia funcionar.⁵⁸

Em compensação, Laban não abandonava as linhas temáticas, histórias míticas e/ou os personagens arquetípicos para a elaboração de suas coreografias, que surgiam, no entanto, através de metáforas. Ele estava convencido de que deveria existir um

⁵⁶ “To see something created from nothing but the material of the human body and mind/imagination is better [...] than a “crude imitation of reality”.” BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York, Routledge: 2009, p. 51.

⁵⁷ “as an art form of value and on equal footing with the other arts”. HODGSON, John. *Mastering movement: the life and work of Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2001, p. 118.

⁵⁸ “[...] tanztheater was a new form of art. In this new genre, the movement itself was the main concern; everything else was secondary. Music could be simple or simply not necessary. Music could be just noises, or the sound of breathing. The same went for costumes: he used whatever he found or felt might work.” BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York, Routledge: 2009, p. 64.

equilíbrio, uma sintonia fina entre o reconhecível e o irreconhecível, entre a abstração e o envolvimento da dança com as questões da vida.

A abordagem de Laban não foi simplesmente do movimento abstrato à mímica ou história, ele queria ter certeza de que a dança sempre teria uma relação com as experiências humanas, sentimentos e comportamentos. Mas ele também acreditava que a dança era inerentemente uma abstração. Portanto, seu reino foi metafórico, não literal. A especificidade e detalhe do movimento foi ⁵⁹imagético e referencial, simbólico e muitas vezes irônico, mas também simples e claro.

Simultaneamente, Laban investigava as especificidades e a expressividade do movimento em si mesmo e investia em uma forma de aproximar suas coreografias de seu público, e o resultado, muitas vezes, era uma estética grotesca⁶⁰.

O exagero e o excesso são atributos fundamentais para um estilo grotesco, que tem como princípio a degradação, o horror, e até mesmo a ironia, que, no caso de Laban, compunham uma sátira social incomum: “o grotesco é o belo de cabeça para baixo - é uma espécie de catástrofe do gosto clássico”.⁶¹ Desta forma, sua abordagem coreográfica ficava entre o que é familiar e estranho, entre a aproximação e o afastamento da vida, assim como o grotesco se afasta do natural e da realidade, sem estar, necessariamente, longe do que é real. Laban trabalhava com personagens, arquétipos, histórias fantásticas/míticas e outros símbolos, que poderiam gerar imediata identificação com o público, mas tudo isso de forma transgressora e nada convencional.

Laban sempre se sentiu extremamente interessado pelo comportamento humano, e isso também era evidente em suas obras coreográficas. Outros artistas, reconhecidos hoje em dia como pertencentes à geração da dança moderna, buscaram caminhos diferentes e talvez tenham se aproximado muito mais da abstração em suas criações. Foi o caso de Loïe Fuller (1862-1928), atriz e bailarina norte-americana que buscou, acima de tudo, a composição de imagens através do movimento corporal, do figurino e da iluminação, rejeitando qualquer tipo de “emoção ou personalidade do

⁵⁹ “Laban's approach was not simply to abstract movement from mime or story; he wanted to be sure that the dance always had a relationship to human experiences, feelings, and behaviors. But he also believed dance was inherently an abstraction. Therefore his realm was metaphor, not literality. The specificity and detail in the movement were imagistic and referential, symbolic and often ironic, but also simple and clear.” *Idem*, p. 69.

⁶⁰ *Idem*, p. 80.

⁶¹ SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002, p. 28.

performer, técnica de dança virtuosística e até mesmo a apreciação da beleza física do dançarino”⁶². Os movimentos eram criados para conferir os efeitos visuais desejados, tornando o corpo em movimento em uma presença objetiva. Outro grande nome da dança moderna, Isadora Duncan (1877-1927), tinha como inspiração para suas danças os movimentos da natureza, os ventos, as ondas, os ciclos que ocorrem no planeta, e, apesar de buscar emoções profundas suscitadas por músicas eruditas de compositores como Chopin, Schubert e Beethoven, não chegou a fazer danças narrativas e dramáticas no nível em que Laban produziu.

Obviamente, se pensarmos no que é a autonomia da forma na arte para Adorno, concluiremos que as obras artísticas de Laban ainda não apresentavam tal autonomia, pois, para o filósofo, a relação que a arte estabelece com a sociedade deve surgir nas tensões e conflitos da própria configuração formal da obra. Era o que Adorno pensava sobre a música: “A música cumpre mais precisamente sua função social quando passa a expor, em seu próprio material e segundo suas próprias leis formais, os problemas da sociedade, que estão contidos, em seus mais íntimos elementos, em sua técnica.”⁶³ Conseqüentemente, se Laban estava preocupado em trazer símbolos e arquétipos reconhecíveis para seu público a partir de conteúdos e temas prévios, ele estava aproximando arte e vida e, ao mesmo tempo, se distanciando da autonomia que tanto questionamos.

Contudo, é preciso ponderar que o próprio Schönberg oscila entre a criação de peças temáticas e não-temáticas, sendo sua peça temática mais conhecida “Pierrot Lunaire”, que é a adaptação de uma série de poemas de Albert Giraud.⁶⁴ Certamente, Schönberg não pretendia com isso trazer arquétipos facilmente reconhecíveis pelo público, e a criação de peças que partiam de temas exteriores não afetava, necessariamente, o grau de autonomia alcançado em suas obras, assim como poderia não afetar nas obras de Laban.

Se na questão da autonomia da forma nas obras coreográficas labanianas muitas dúvidas persistem, em muitos outros aspectos, podemos afirmar que Laban

⁶² BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers / Post-modern Dance*. Hanover: Wesleyan University Press, 1987, p. 2.

⁶³ ADORNO *apud* ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, pp. 307-308.

⁶⁴ Cf. ADORNO, Theodor. *Vers une musique informelle*. In: _____. *Escritos Musicales I-III*. Tradução de Alfredo Brotons Muñoz e Antonio Gómez Schneekloth. Madrid: Akal, 2006. (Obra Completa, 16), p. 511.

antecipou as conquistas que mais tarde foram bastante valorizadas, e que foi um visionário em sua forma de dirigir e criar danças. A manipulação dos movimentos em sua abstração e pura expressividade (que era resultado direto dos estudos que desenvolveu para a elaboração de seu sistema de análise do movimento), sua forma de dirigir suas criações, e, ao mesmo tempo, aproveitar e valorizar cada bailarino, e, também, a forma como os treinava, certamente, era diferente de todas as abordagens praticadas na dança do início do século 20.

Ao mesmo tempo, não se deve aceitar facilmente que os trabalhos coreográficos de Laban não eram tão autônomos quanto os trabalhos de Kandinsky ou Schönberg. É uma sentença que merece reflexão e cautela. Adorno considerava esses dois artistas como paradigmáticos na pintura e na música moderna, e reconhecia neles o esforço para emancipar suas respectivas áreas artísticas. Entretanto, Adorno não sustenta uma posição prescritiva sobre a arte - o ponto de partida deve ser o próprio objeto. Portanto, em nosso caso, a dança deve ser o próprio ponto de partida.

Se a música tem o tempo como seu elemento mais fundamental e a pintura o espaço, a dança é a arte que possui tanto o espaço como o tempo como problemas. Ou seja, a forma na dança é dada, simultaneamente, pela configuração espacial e temporal - isto sem citar outros elementos, como a própria expressividade/esforço, tão estudada por Laban. O que queremos dizer é que, em essência, a linguagem da dança é bastante específica e distinta de outras linguagens artísticas, tornando as comparações diretas bastante difíceis. No entanto, analisar e mensurar o nível de autonomia na dança pela analogia com outras linguagens artísticas (as linguagens analisadas por Adorno), mesmo não trazendo um resultado absolutamente preciso, pode ajudar a compreender melhor a dança em sua especificidade.

Infelizmente, as coreografias de Laban foram perdidas, como já dissemos, e, aqueles que atualmente pesquisam sua vida e sua obra, contam apenas com o relato de seus estudantes e parceiros ou de críticos. Apesar disso, devemos tomar alguma posição sobre a autonomia da forma em seus trabalhos artísticos. Mas também por isso, temos a consciência de que qualquer conclusão neste sentido será sempre parcial e passível de acertos e descobertas posteriores.

Não restam dúvidas de que todo o Sistema Laban (incluindo, evidentemente, a *Labanotation*) expandiram consideravelmente o material da dança, assim como foram expandidos o material da pintura e da música com as teorias e criações de Kandinsky

e Schönberg. No entanto, resta saber se o trabalho coreográfico de Laban seguiu o mesmo caminho.

De acordo com Bradley, o trabalho coreográfico desenvolvido por Laban, chamado de *Tanztheater*, “explora as expressões familiares baseadas no corpo (gestos) em relação às abstrações em constante evolução das tensões espaciais e das formas cristalinas”.⁶⁵ Ou seja, o trabalho de Laban foi pioneiro para todas as outras propostas que surgiram posteriormente classificadas como dança expressionista, ou como dança-teatro. Adorno era adepto do expressionismo, enquanto movimento artístico que propunha uma quebra com as técnicas e conceitos do passado em favor de uma maior autonomia na construção artística. Contudo, não podemos dizer que o expressionismo na dança, ou mesmo no teatro, ocorreu de forma muito semelhante ao expressionismo na música e na pintura. De todo modo, o trabalho de Laban foi descrito, em 1928, “[...] como uma radicalização do fundamento expressionista, elaborado por meio de tensões abstratas inerentes em formas cristalinas.”⁶⁶

Com tantas informações diferentes sobre as coreografias de Laban, podemos concluir que suas propostas artísticas eram bastante diversificadas, e que, realmente, transitavam entre a encenação baseada na realidade perceptível/comportamento humano e a abstração. Laban não fazia separações entre sentimento e forma, entre movimento e intenção, tudo estava, e deveria estar, presente no corpo. Portanto, o corpo que dança não deveria representar situações cotidianas, mas deveria ser o próprio sentimento e a própria intenção, estando inserido profundamente na proposta artística. O corpo passa a escrever e contar histórias com suas próprias formas e rastros, com sua força e seu fluxo. Interpretamos que era esse o ponto mais importante para Laban no desenvolvimento da *Tanztheater*: uma dança que fosse feita a partir do próprio corpo: feita *pelo* corpo e não *com* o corpo.

O termo [Tanztheater] denominava a dança proposta por uma nova geração de dançarinos e coreógrafos que começava a explorar a linguagem da dança, do corpo em interação dinâmica com o espaço tridimensional. A dança-teatro de Laban referia-se a uma dança baseada nas leis do movimento corporal em si mesmo, em vez de este

⁶⁵ “explores the familiar body-based expressions (gestures) in relation to ever-evolving abstractions of spatial pulls and crystalline forms.” BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York, Routledge: 2009, p. 69.

⁶⁶ “[...] as a radicalization of the expressionist foundation, drawn out through abstracting tensions inherent in crystalline forms.” *Idem*, p. 68-69.

ser o instrumento para comunicar conteúdos *a priori*. O conteúdo era compreendido como algo inerente ao movimento humano, sem uma separação entre sentimento e forma. [...] Para Laban, o movimento corporal não *representa* o sentimento. Ao contrário, o movimento *é* sentimento como forma espacial dinâmica, isto é, em constante transformação.⁶⁷

Coreograficamente falando, a dança de Laban se afastou e muito de uma abordagem meramente decorativa ou simplesmente acrobática. Em todos os aspectos de seu trabalho, ele buscava um significado profundo para cada gesto singular que pudesse se desenvolver no espaço e no tempo.

Porém, embora reconheçamos a importância de Laban diante das conquistas que dizem respeito à emancipação da dança, temos também a consciência de que a pintura e a música abstratas tanto mais se aproximavam da autonomia de suas formas quanto mais se distanciavam de outros pressupostos (sociais, psicológicos, econômicos, políticos, etc.) que poderiam, potencialmente, ditar a própria configuração formal das obras. Por exemplo, a pintura abstrata se produziu “[...] de acordo com as suas próprias leis, que os conceitos não podem explicar”⁶⁸, implicando em uma visualidade pura, que consistia em “libertar a forma da psicologia e da história, ligando-a às nossas faculdades perceptivas.”⁶⁹ A abstração pura, em seu grau mais elevado, era necessária para que as artes, de forma geral, pudessem continuar a progredir, no sentido adorniano, atribuindo relevância total e absoluta aos seus próprios pressupostos e regras formais.

Sabemos que uma maior pureza da linguagem da dança foi alcançada com o surgimento e difusão dos estudos labanianos, porém, ainda não podemos dizer, em absoluto, que esta pureza da linguagem realmente existiu em um grau elevado em suas obras. Pelas pesquisas feitas sobre as obras de Laban⁷⁰, o *Tanztheater* não privilegiava a abstração e a pura construção coreográfica baseada apenas em movimento, como se veria, algumas décadas mais tarde, em coreógrafos pós-modernos.

⁶⁷ FERNANDES, Ciane. *Corpo (e)m contraste: A dança-teatro como memória*. In: MOMMENSOHN, Maria & PETRELLA, Paulo (org.). Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento. São Paulo: Summus, 2006, p. 192.

⁶⁸ VALLIER, Dora. *A arte abstrata*. São Paulo, Martins Fontes, 1980, p. 18.

⁶⁹ *Idem, ibidem*.

⁷⁰ Ver os seguintes autores: Valerie Preston-Dunlop, Karen K. Bradley e John Hodgson.

Se pensarmos em um determinado momento da chamada dança pós-moderna, como Sally Banes aponta, “O próprio corpo tornou-se assunto da dança, em vez de servir como um instrumento para metáforas expressivas.”⁷¹ Tal transição entre a dramatização/ambientação psicológica e a abstração foi feita de forma decisiva por Merce Cunningham, que já começava seu próprio trabalho em meados da década de 1940. Para Cunningham, música, figurinos, iluminação e dança possuíam cada um sua autonomia e identidade própria. “Qualquer movimento [poderia] ser material para a dança” e a dança era “primária e fundamentalmente sobre o corpo humano e seus movimentos”⁷². Ou seja, a própria construção dos movimentos e suas formas era o que de mais importante poderia existir em uma coreografia, não sendo necessário trazer nenhum aspecto externo à própria dança para que esta se tornasse significativa.

Ao mesmo tempo, muitos trabalhos de outros artistas pós-modernos, principalmente os da década de 1970, se apoiavam em movimentos ordinários do cotidiano ou em tarefas comuns para se afastarem de toda e qualquer obrigatoriedade de seguir estruturas musicais, enredos fantásticos, sentimentais ou místicos, como se podia ver comumente no balé e/ou na dança moderna tradicionais.

No entanto, se existe uma inclinação ou tendência de se colocar a dança dita pós-moderna como o auge da autonomia das próprias formas (e esta dança está confinada ao círculo norte-americano de artistas, baseada na pesquisa de Banes), isto acontece porque houve realmente um movimento forte - iniciado por Cunningham - que foi contra toda a tradição que a dança moderna havia deixado. Mas isso não quer dizer que, em todos os momentos desta pós-modernidade, a dança tenha se preocupado *somente* com as formas e os movimentos em si mesmos. Houve também questões políticas e sociais, já partir da década de 1970, que interferiram direta e indiretamente na abordagem e concepção de muitos artistas, resultando em manifestações de conteúdo político, de expressão da espiritualidade e senso de comunidade, e de impulsos anti-elitistas, como se pode ver em trabalhos de Meredith Monk, Deborah Hay e Anna Halprin⁷³.

Tudo isso nos leva à seguinte pergunta: aonde a dança seria mais autônoma, aonde se inspira em mitos e arquétipos, aonde se aproxima da cultura popular, ou

⁷¹ “The body itself became the subject of the dance, rather than serving as an instrument for expressive metaphors.” BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers / Post-modern Dance*. Hanover: Wesleyan University Press, 1987, p. xviii.

⁷² “any movement can be material for a dance”; “fundamentally and primarily about the human body and its movements”. *Idem*, p. 6.

⁷³ *Idem*, p. xxiii.

aonde se inspira na realidade cotidiana das ruas e do trabalho? Em qualquer um dos casos, a dança não estaria inserida na esfera da re-presentação da realidade?

A questão da abstração na dança é sempre diferente da questão da abstração na música ou na pintura, pois, como poderia o corpo humano, o material da dança, não ser representativo de si mesmo e do ser humano? O que queremos dizer é que o corpo já é um signo em si mesmo, cheio de significados e relações com a vida cotidiana ou extracotidiana. Porém, tem-se a consciência de que a forma como se estabelece tal relação pode aumentar ou diminuir o grau de abstração na construção coreográfica.

Por uma questão de convicção, Laban não quis se afastar da representação da própria vida. Por isso, ao mesmo tempo em que ele procurava se aprofundar na linguagem específica dos movimentos humanos ele também investigava os comportamentos sociais e se inspirava em histórias e personagens, mesmo que isso ocorresse de uma forma inédita e inusitada e que ele fugisse por completo dos estereótipos e clichês instituídos em sua época. Ele sentia também que o próprio público não estava preparado para obras coreográficas completamente abstratas, e percebia, através da própria recepção de seus trabalhos, que “O olho do público precisava ser treinado para ver um grupo de dança abstrata. Sem tal assistência, o público vê a extensão e o alcance, mas não a qualidade específica do movimento.”⁷⁴

Não podemos negar que esta era uma preocupação legítima, e que muitos artistas, até hoje, se preocupam com a formação de platéia para dança. Mas tal preocupação não justificaria as escolhas estéticas de Laban, senão a sua própria vontade, seu gênio e suas convicções artísticas. O expressionismo na música e na pintura presumia um afastamento em relação ao público em benefício da liberdade na construção e configuração dos materiais artísticos, e o próprio Adorno se posicionava com desconfiança em relação à concepção interessada mais na recepção e aceitação do público do que em seus problemas intrinsecamente formais.

Por isso, acreditamos que Laban não atende por completo às exigências levantadas por Adorno sobre a autonomia das formas artísticas, apesar de ter caminhado firmemente neste sentido com suas investigações sobre o movimento. Mesmo que a dança tenha encontrado uma linguagem própria e uma escrita própria

⁷⁴ “The audience's eye needed to be trained to see abstract group dance. Without such assistance, audience members see the scope and range but not the specific quality of the movement.” BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York, Routledge: 2009, p. 74.

que podia atender, de forma precisa e abrangente, às necessidades de expressão daquela época, Laban deixa de realizar plenamente o projeto de autonomia das formas da dança, tal como este é pensado por Adorno, em suas criações coreográficas.

5. CONCLUSÃO

Ao longo da dissertação foram expostos os conceitos e reflexões mais importantes de Adorno e também os princípios e a filosofia empregados no trabalho prático e teórico de Laban para que pudéssemos desvendar, ou pelo menos elucidar, o problema mais fundamental, a questão que dá origem a esta pesquisa: em que medida Laban responde às exigências da autonomia das formas artísticas tal como pensada por Adorno?

Descobrimos na concepção adorniana um pensamento sobre a arte que é, simultaneamente, estético e social. Tal dialética perpassa a questão da autonomia das formas na relação de seus materiais, suas formas, sua expressão, em constante sintonia com a sociedade. A arte autônoma, para Adorno, seria uma espécie de resposta ao mundo administrado sedimentado na sociedade industrial: uma arte que não se entrega às imposições da coletividade, mas que se relaciona com o social mostrando aquilo que não se quer ver, pelas suas formas fragmentárias e incômodas. Deste modo, a autonomia das formas se dá tanto pelo afastamento da arte das questões práticas e cotidianas da realidade como pela expansão de seus próprios materiais, o que possibilita uma maior liberdade artística na elaboração e confecção das obras.

Fizemos também uma exposição sobre a vida e a obra de Laban, e tratamos dos aspectos mais importantes de sua abordagem para a dança. Laban tinha como uma de suas principais preocupações, assim como Adorno, elaborar algum tipo de reação à sociedade industrial com seus movimentos repetitivos e com a perda da espontaneidade. Tal preocupação se mostra na veloz disseminação das Escolas Laban [*Labanschulen*] pela Europa, bastante evidente na década de 1920, e

conseqüentemente, em seu modo mais participativo, celebrativo e inclusivo de fazer dança: o Movimento Coral. Com este tipo de dança, Laban intencionava recriar uma espontaneidade perdida, uma maneira mais artesanal de se mover e de se integrar em comunidade, em oposição ao modo de vida industrial que exigia uma eficiência produtiva que privava o homem do encontro consigo mesmo e com sua existência individual e coletiva. Naqueles tempos caóticos, de desemprego, guerra e fome, Laban defendia a dança como produção de existência.

A dança como ontologia também é evidente na compilação de seus estudos sobre esforço (eukinética) e sobre o espaço (corêutica), que resultam em seu sistema de análise dos movimentos humanos. O Sistema Laban se origina na incessante observação do comportamento humano, suas tensões e ritmos espaciais, e é influenciado também por outras teorias e estudos sobre o movimento humano e sobre a dança (dentre os estudos mais influentes estão os de Rudolf Bode, Bess Mensendieck, Jaques-Dalcroze, Jean-Georges Noverre e François Delsarte). Seu sistema pressupõe a conexão entre o mundo interno - sentimentos, pensamentos e vontade - e o mundo externo, que é mostrado através de diferentes jogos de mobilidade/imobilidade que produzem tensões rítmicas e espaciais. A partir de seus estudos, cada movimento pode ser detalhado, criado e analisado em sua fluência, seu tempo, seu espaço, seu peso, suas direções, seus níveis, sua amplitude, etc.

O Sistema de Notação criado por Laban, conhecido como *Labanotation*, parte desta análise detalhada dos movimentos e da associação a símbolos gráficos específicos, que representam as direções, os níveis, o tempo e as partes do corpo envolvidas no movimento. Além de registrar coreografias e movimentos em geral, a escrita labaniana do movimento inaugura uma nova forma de pensar a dança, tanto em relação aos detalhes da execução como em relação aos diferentes modos de combinar os movimentos.

Assim, ao conhecer melhor o trabalho de Laban, pudemos confrontá-lo, em vários aspectos, com o pensamento filosófico e estético desenvolvido por Adorno. Isto se tornou possível graças ao movimento análogo que desenvolvemos, relacionando a pesquisa e o pensamento de Laban com os princípios e a produção artística de Kandinsky e Schönberg, que, na concepção de Adorno, emanciparam o material da pintura e da música, respectivamente. A análise comparatória entre os artistas e o confronto direto entre as exigências adornianas sobre a autonomia

da forma e o trabalho de Laban possibilita agora a apresentação de alguns apontamentos finais sobre a questão levantada na dissertação.

Como o trabalho de Laban caminhou em muitas direções e possui muitas facetas, esta conclusão é, inevitavelmente, a interpretação filosófica e especulativa destes vários rumos tomados pelo pensamento e pela prática do artista.

No último capítulo da dissertação, discutimos a única passagem na qual Adorno cita as Escolas Laban, em uma crítica musical de 1929. Adorno reage com desconfiança em relação a todos os movimentos artísticos comunitários, por acreditar que os mesmos representariam uma regressão diante das conquistas técnicas e da emancipação dos materiais artísticos conquistada ao longo da história e, principalmente, com as vanguardas do início do século 20. Para fazer uma arte mais acessível e facilitar sua fruição, era necessário simplificá-la, e, muitas vezes, retornar a modelos e formas tradicionais e ultrapassadas que não poderiam responder à realidade conturbada e caótica da época. Na Alemanha das décadas de 1920 e 1930, já era possível relacionar a arte comunitária ao projeto nazista de limpeza racial, pois toda a arte vanguardista foi considerada como doença com a ascensão de Hitler, como arte inadequada à promoção do sonho ariano de reintegração da saudável e harmoniosa comunidade alemã. Deste modo, não é possível colocar a abordagem labaniana que tornou a dança mais acessível, sob a forma dos Movimentos Corais, disseminados em suas Escolas, dentro das exigências adornianas sobre a autonomia das formas artísticas.

Entretanto, é importante lembrar que em seu tempo, Laban era considerado como um grande coreógrafo e pai da Dança Moderna alemã. Deste modo, devemos fazer também alguns apontamentos sobre sua concepção na criação coreográfica tanto em seu grupo menor, o Laban *Kammertanzbühne* ou Grupo de Dança de Câmara, como em seu grupo maior, o *Tanzbühne* ou Grupo de dança-teatro.

Com sua preocupação em equilibrar abstração e aproximação da realidade, Laban criou um estilo que, simultaneamente, se ligava à construção e análise do movimento por si mesmo e buscava a criação de conexões metafóricas entre a encenação da dança e o comportamento humano. Tal preocupação, que culminou em uma estética grotesca, além de ter por base seus estudos sobre o esforço e as tensões espaciais, também o levou à re-presentação dramática de temas fantásticos e de personagens arquetípicos.

Dentro da reflexão adorniana sobre a autonomia da forma na arte, a aproximação entre arte e vida e o fortalecimento da autonomia são inversamente proporcionais: o crescimento de uma determinaria a redução da outra. Por isso, pensar a questão da abstração é muito importante para que possamos delinear qualquer consideração sobre o trabalho coreográfico de Laban. Para Adorno, antes da preocupação com o conteúdo, o artista deveria se preocupar com a questão da forma, pois a forma “é em si mesma conteúdo sedimentado”.¹

Tal autonomia, no contexto artístico da época, realmente seria alcançada pelo distanciamento da dança diante de quaisquer questões psicológicas, dramáticas, textuais ou emocionais - e isto está absolutamente dentro da perspectiva adorniana sobre a questão da autonomia da forma na arte. No entanto, à medida que vamos relativizando a questão, chegar a qualquer resposta definitiva torna-se cada vez mais complicado.

Voltamos aí à questão do material para identificar em que medida as danças criadas por Laban, e aqui falamos especificamente do *Tanztheater* e dos Grupos de Câmara, eram autônomas ou não.

Fazer com que a consciência do artista se aposse do material em seu estado mais puro é alcançar um estado avançado de autonomia e de liberdade de criação. Neste sentido, não podemos separar o estudo e a compreensão profunda que Laban tinha acerca da especificidade do movimento de seus trabalhos artísticos desenvolvidos sob a forma de dança-teatro. Isto é, mesmo que Laban se inspirasse em qualquer enredo externo que fosse, em suas criações, isto não implicava na utilização inconsciente do material da dança, já que, por toda sua vida, ele havia se dedicado a esta pesquisa.

De todo modo, cremos que, em relação às suas obras coreográficas, Laban caminhou na direção desta autonomia, tal como é pensada por Adorno, porém, sem realizá-la plenamente.

Concluimos que, de todo o seu trabalho, sua sistematização para a análise e notação dos movimentos humanos seja o que de mais valioso tenha surgido para que a autonomia da forma na dança fosse possível. Assim como Kandinsky e Schönberg se voltaram para a importância e pureza de seus materiais, Laban também o fez, emancipando a dança de antigas formas e técnicas, e possibilitando a artistas

¹ ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução de A. Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970, p. 183.

posteriores a construção de danças a partir das qualidades intrínsecas dos movimentos e de suas formas.

Assim, a libertação do material da dança permitiu o desvio do foco da criação tradicional de coreografias, ampliando as possibilidades de confecção de novos estilos de movimento. De fato, a emancipação do material artístico foi uma das premissas da existência de uma arte cada vez mais autônoma. No pensamento de Schönberg, por exemplo, “O material da música oferece possibilidades inesgotáveis”², sendo que, cada nova possibilidade descoberta, por sua vez, demanda um novo tipo de tratamento, exigindo uma nova solução formal para um problema antigo. Do mesmo modo, o material da dança passa a oferecer possibilidades inesgotáveis com as pesquisas de Laban, exigindo um olhar mais profundo para a especificidade das formas criadas pelo movimento no espaço.

Assim, se a autonomia das formas não foi totalmente alcançada no estilo coreográfico de Laban, podemos concluir que em suas pesquisas a autonomia das formas estava presente, principalmente no sistema que criou para analisar, registrar e criar movimentos. Portanto, Laban se sintoniza e acompanha, ao seu modo, as mudanças e pesquisas feitas em outras artes, como a pintura e a música, alargando as possibilidades investigativas e compositivas dos movimentos humanos, e emancipando, assim, o material da dança. Consequentemente, “o conhecimento dos meios materiais de expressão, a revelação das qualidades essenciais da dança como forma de arte autônoma [e] a separação de referências externas”³ não foi uma característica exclusiva dos coreógrafos pós-modernos norte-americanos, como defende Banes, pois, durante a primeira metade do século 20, Laban já estava desvendando e sistematizando estas “qualidades essenciais” da dança, assim como foi feito em outras áreas artísticas.

² SCHOENBERG *apud* ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, p. 293.

³ BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers / Post-modern Dance*. Hanover: Wesleyan University Press, 1987, pp. xiv-xv.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. *Escritos Musicales I-III*. Madrid: Ediciones Akal, 2006.

_____. *Teoria Estética*. Tradução de A. Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970.

_____. *Vers une musique informelle*. In: _____. *Escritos Musicales I-III*. Tradução de Alfredo Brotons Muñoz e Antonio Gómez Schneekloth. Madrid: Akal, 2006. (Obra Completa, 16).

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica Dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

AMORIM, Gícia; QUEIROZ, Bergson. *Merce Cunningham: Pensamento e Técnica*. In: ANTUNES, Arnaldo (*et al*). *Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: Univercidade Editora, 2000.

BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers / Post-modern Dance*. Hanover: Wesleyan University Press, 1987.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. *A arte dos regimes totalitários do século XX: Rússia e Alemanha*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

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

BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2009.

BUCHAR, Inês. *O conceito de material musical de Adorno e sua relação com o pensamento estético de Schönberg*. In: DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V.; KANGUSSU, I. *Theoria Aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor Adorno*. Porto Alegre: Escritos, 2005.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CHILDS, Gilbert. *Rudolf Steiner: his life and work*. New York: Anthroposophic Press, 1996.

DANTAS, Mônica. *Dança: o enigma do movimento*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

DIAS, Daniele Gugelmo. *São Jorge: espiritualidade e arte na amizade de Schoenberg e Kandinsky*. UNICAMP, Tese de Doutorado. Campinas, 2006.

DUNCAN, Isadora. *Isadora – Fragmentos Autobiográficos*. Tradução de Lya Luft. Porto Alegre: L&PM, 1985.

FEITOSA, Charles. *Por que a filosofia esqueceu a dança?*. In: FEITOSA, Charles & CASANOVA, Marco Antonio (et al; org.). *Assim falou Nietzsche III*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

_____. *Corpo (e)m contraste: A dança-teatro como memória*. In: MOMMENSOHN, Maria & PETRELLA, Paulo (org.). Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento. São Paulo: Summus, 2006, pp. 191-199.

FREITAS, Verlaine. *Adorno & a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. *Unidade Instável. O conceito de Forma na Teoria Estética de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 1996.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Trad. de Glória Mariani e Antonio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIL, José. *Movimento Total - O Corpo e a Dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HODGSON, John; PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Rudolf Laban: An Introduction to His Work and Influence*. Plymouth: Northcoat House Publishers, 1990.

HODGSON, John. *Mastering movement: the life and work of Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2001.

KATZ, Helena. *O corpo e o meme Laban: Uma trajetória evolutiva*. In: MOMMENSOHN, Maria & PETRELLA, Paulo (org.). Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento. São Paulo: Summus, 2006, pp. 51-59.

LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Annotated and edited by Lisa Ullman. London: MacDonald and Evans, 1966.

_____. *Dança Educativa Moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.

_____. *Domínio do Movimento*. Edição organizada por Lisa Ullman. Tradução de Anna Maria B. De Vecchi e Maria Sílvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LAUNAY, Isabelle. *Laban, ou a experiência da dança*. Trad. Gustavo Ciríaco. In: PEREIRA, Roberto & SOTER, Silvia (orgs). *Lições de Dança I*. Rio de Janeiro: Univercidade Editora, 1999.

LIMA, André Meyer Alves. *Ambivalência do moderno e pós-moderno na dança*. In: I Coletânea de Artigos do Departamento de Arte Corporal. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. p. 73-93.

LOUPPE, Laurence; VIRILIO, Paul; *Et al. Traces of Dance*. Paris: Editions Dis Voir, 1994.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis, Vozes: 2009.

_____. *Universos da Arte*. 31ª edição. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PRESTON-DUNLOP, Valérie. *Laban, Schoenberg, Kandinsky*. In: LOUPPE, Laurence; VIRILIO, Paul; *Et al. Traces of Dance: drawings and notations of choreographers*. Paris: Editions Dis Voir, 1994.

RENGEL, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. Instituto de Artes/UNICAMP. Dissertação de Mestrado, Campinas, 2001.

_____. *Fundamentos para análise do movimento expressivo*. In: MOMMENSOHN, Maria & PETRELLA, Paulo (org.). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus, 2006, pp. 121-130.

RODRIGUES, Eliana. *Dança e Pós-Modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.

SCHOENBERG, Arnold. *Theory of Harmony*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1978.

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

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

STEINER, Rudolf. *Anthroposophy (a fragment)*. New York: Anthroposophic Press, 1996.

TOPAZ, Muriel. *Elementary Labanotation: a study guide*. Illustrations by Jessica Segall. Paperback, 1996.

VALÉRY, Paul. *A alma e a dança e outros diálogos*. Tradução de Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

VALLIER, Dora. *A arte abstrata*. São Paulo, Martins Fontes, 1980.

GLOSSÁRIO

Alban Berg (1885-1935)

Compositor austríaco, autodidata até ser aluno de Arnold Schönberg, formando com seu mestre e com Anton Webern a Segunda Escola de Viena. Fazia parte da elite cultural de Viena durante o início do século 20 e foi professor de composição e amigo de Theodor Adorno. Compôs a ópera *Wozzeck*, dentre outros trabalhos, contribuindo para o crescimento da música atonal.

Albert Giraud (1860-1929)

Poeta simbolista belga que escrevia na língua francesa. Seu poema *Pierrot Lunaire: Bergamasques Rondels*, de 1884, serviu de inspiração para o *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg (composição atonal de 1912).

Anna Halprin (1920)

Foi um dos ícones da chamada dança pós-moderna norte-americana. Abandonou as formas estilizadas das técnicas de dança moderna e buscou na improvisação um modo de investigar movimentos cotidianos e a potência individual em processos colaborativos, como forma de desenvolver e alcançar a plena consciência do movimento e do entorno.

Anton Webern (1883-1945)

Compositor austríaco, pertencente à chamada Segunda Escola de Viena, foi aluno de Schönberg e um dos expoentes da música dodecafônica, sendo conhecido e admirado entre os músicos pós-modernos pelas suas inovações.

Beethoven, L. van. (1770-1827)

Compositor alemão do período de transição entre Classicismo e Romantismo, permanece como um dos mais importantes de todos os tempos.

Bess Mensendieck (1864- 1957)

Norte-americana, estudou medicina na Suíça e desenvolveu exercícios funcionais para educar a musculatura de acordo com leis mecânicas.

Casimir Malevicht (1878-1935)

Pintor abstrato soviético. Ao lado de Kandinsky e Mondrian, levou a arte não figurativa a se desenvolver, principalmente com o abstracionismo geométrico, que culminou no movimento artístico chamado suprematismo.

Deborah Hay (1941)

Dançarina e coreógrafa norte-americana pós-moderna. Partilhava da idéia de que a dança deveria se envolver com outras formas de arte e que os bailarinos poderiam ser pessoas comuns (não treinadas), realizando movimentos ordinários.

Franz Kafka (1883-1924)

Foi um dos maiores escritores de ficção da língua alemã do século 20. Seu estilo detalhista abrange temas que vão da alienação à perseguição, atravessando os conflitos existenciais humanos como em *A Metamorfose* e *O Processo*.

Franz Marc (1880-1916)

Pintor alemão, foi um dos mais influentes dentro do movimento expressionista. Junto com Kandinsky e outros artistas fundou o grupo *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul), em 1911.

Haydn, F. J. (1732-1809)

Compositor vienense dentre os mais importantes do período clássico e da história da música erudita ocidental.

Hegel, G. W. F. (1770-1831)

Filósofo alemão, foi um dos criadores do idealismo alemão. A obra hegeliana serviu de base para grande parte das tendências filosóficas e ideológicas posteriores, como o marxismo, o existencialismo e a fenomenologia.

Herbert Marcuse (1898-1979)

Sociólogo e filósofo alemão, naturalizado norte-americano, pertenceu à chamada Escola de Frankfurt, juntamente com Adorno e Max Horkheimer..

Herman Obrist (1863-1927)

Escultor alemão precursor do movimento *Art Nouveau*, chamado *Jugendstil* na Alemanha.

Irmgard Bartenieff (1890-1981)

Bailarina e coreógrafa alemã. Estudante de Laban, especialista em *Labanotation*, pioneira no desenvolvimento da terapia através da dança. Alargou e aprofundou o trabalho de Laban, aplicando seus estudos na área da fisioterapia e reeducação motora, criando o *Bartenieff's Fundamentals* como um extensão do Sistema Laban.

Jaques-Dalcroze (1865-1950)

Compositor e músico suíço criador de um método de aprendizagem musical através dos movimentos corporais, a Eurytmia.

Jean-Georges Noverre (1727-1810)

Bailarino e professor francês de balé. Destacou-se na história da dança por suas conhecidas *Letters sur la Danse* nas quais procurou valorizar a coreografia, a expressividade e a interpretação.

Kant, Immanuel. (1724-1804)

Filósofo prussiano, conhecido por seu trabalho nas áreas da epistemologia, metafísica, ética e estética, sendo *A Crítica da Razão Pura* (1781) seu livro mais lido e mais influente.

Karl Marx (1818-1883)

Filósofo, historiador, teórico político, sociólogo e comunista revolucionário alemão. Suas idéias têm papel fundamental no desenvolvimento do comunismo e socialismo modernos.

Kurt Jooss (1901-1979)

Conhecido bailarino e coreógrafo alemão. Foi estudante e bailarino de destaque nas obras de Laban e é conhecido como um dos fundadores do *Tanztheater*. Seu trabalho mais conhecido foi *The Green Table*, estreado em 1932.

Lisa Ullmann (1907-1985)

Bailarina e professora de dança formada pela Escola Laban em Berlin. De 1938 a 1958, Ullmann foi a principal colaboradora no trabalho de Laban, e mesmo após sua morte, prosseguiu organizando e revisando seus escritos.

Max Horkheimer (1895-1973)

Filósofo e sociólogo alemão, intelectual da chamada Escola de Frankfurt. Tomou como ponto de partida o marxismo para desenvolver seu pensamento filosófico. Escreveu *Dialética do Esclarecimento* em parceria com Adorno.

Meredith Monk (1942)

Artista norte-americana. Desde a década de 1960, produz obras multi-disciplinares, que caminham entre música, teatro e dança.

Michael Bakunin (1814-1876)

Teórico russo da anarquia coletivista. Suas crenças políticas rejeitavam qualquer tipo de sistema governamental ou de autoridade externa, fosse ela divina ou humana, individual ou coletiva.

Mozart, W. A. (1756-1791)

Compositor austríaco do período clássico, estendeu sua influência sobre vários outros compositores ao longo do século 19 e início do século 20. Suas obras permanecem como referência para a música sinfônica, operística, coral, pianística e de câmara.

Paul Klee (1879-1940)

Pintor e poeta suíço naturalizado alemão, foi influenciado por tendências expressionistas, surrealistas e cubistas. Foi amigo de Kandinsky, tendo lecionado na Bauhaus e participado do grupo *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul).

Piet Mondrian (1872-1944)

Pintor holandês abstrato, influenciado pelo cubismo.

Samuel Beckett (1906-1989)

Dramaturgo, poeta e escritor irlandês. É considerado um dos últimos modernistas e também um dos primeiros pós-modernistas, além de ser um dos principais autores do denominado teatro do absurdo. Sua peça mais famosa no Brasil é *Esperando Godot*, publicada em 1952.

Sigmund Freud (1856-1939)

Neurologista austríaco, fundador da psicanálise, conhecido por suas teorias sobre o inconsciente e sobre os mecanismos de defesa da repressão, além do trabalho que desenvolveu para interpretação dos sonhos.

Simoni Forti (1935)

Coreógrafa da chamada dança pós-moderna norte-americana, se tornou conhecida pela utilização dos movimentos básicos do cotidiano e da improvisação em seus trabalhos.

Steve Paxton (1939)

Dançarino e coreógrafo norte-americano, ficou conhecido por desenvolver a *Contact Improvisation*, que explora as relações entre os corpos através de leis físicas como a gravidade e a inércia.

Trisha Brown (1936)

Dançarina e coreógrafa norte-americana, foi uma das fundadoras da Judson Dance Theater, que abrigou a vanguarda da dança durante a década de 1960. Seu estilo se desenvolveu a partir de movimentos cuidadosamente construídos e repetitivos até seu atual virtuosismo fluido.

Yvonne Rainer (1934)

Bailarina e coreógrafa norte-americana. Foi uma das organizadoras da Judson Dance Theater. No início de sua carreira, fascinou-se com a idéia de utilizar intérpretes para suas danças que não fossem bailarinos, mesclando especialistas e leigos. Conferia às suas danças o máximo de abstração, excluindo qualquer enredo psicológico, social ou sentimental.

Walter Benjamin (1892-1940)

Ensaísta, filósofo, crítico literário e sociólogo alemão, associado à chamada Escola de Frankfurt. Seu ensaio intitulado *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica* (1936) está entre seus trabalhos mais conhecidos e influentes.

Richard Wagner (1813-1883)

Maestro, compositor, diretor teatral e ensaísta alemão. Ficou conhecido por suas óperas (que ele mais tarde chamou de dramas musicais). Wagner promoveu muitos avanços na linguagem musical, tais como o cromatismo extremo e a rápida mudança dos centros tonais, o que muito influenciou no desenvolvimento da posterior música erudita européia.

Rudolf Bode (1881-1971)

Compositor e pedagogo alemão, desenvolveu exercícios “corretivos” que estivessem de acordo com um ritmo “natural” do homem. Sua Ginástica Expressiva foi inspirada no sistema expressivo de educação do gesto desenvolvido por François Delsarte.

Ruth St. Dennis (1879-1968)

Pioneira da dança moderna norte-americana. Seus trabalhos tinham relação com a espiritualidade e o misticismo exótico. Da escola que fundou com seu marido, a *Denishawn School*, saíram figuras importantíssimas como Doris Humphrey e Martha Graham.