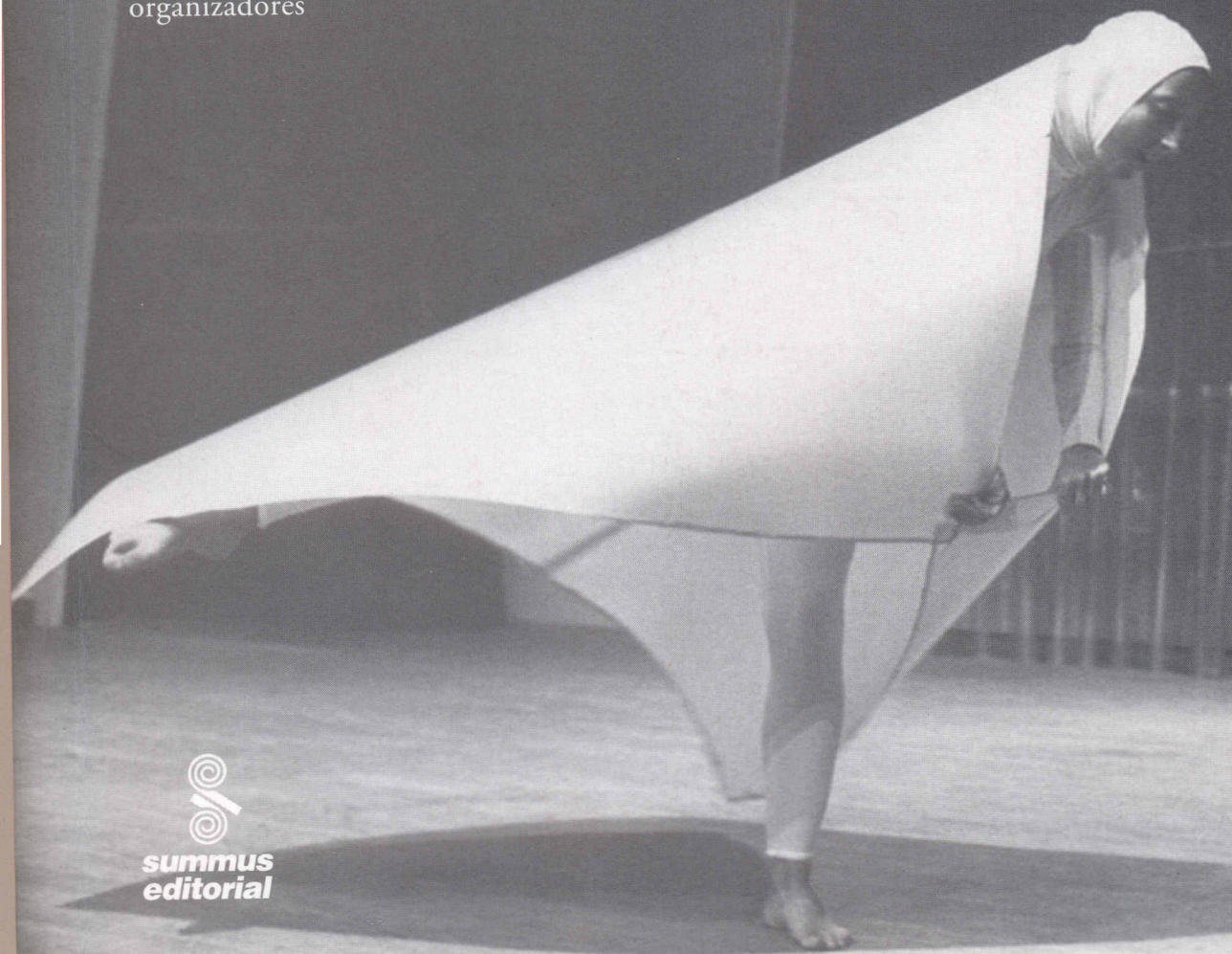


# REFLEXÕES SOBRE LABAN, O MESTRE DO MOVIMENTO

Maria Mommensohn  
& Paulo Petrella  
organizadores



**summus  
editorial**



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento / Maria Mommensohn & Paulo Petrella, organizadores. – São Paulo : Summus, 2006.

Vários autores.  
Bibliografia.  
ISBN 85-323-0742-6

1. Corpo humano 2. Dança 3. Dança – Estudo e ensino  
4. Dança terapêutica 5. Laban, Rudolf, 1879-1958 – Crítica e interpretação 6. Movimento (Representação teatral) I. Mommensohn, Maria. II. Petrella, Paulo.

06-4239

CDD-701.8

Índices para catálogo sistemático:

1. Corpo: Movimento: Artes 701.8  
2. Movimento corporal: Artes 701.8



Compre em lugar de fotocopiar.  
Cada real que você dá por um livro recompensa seus autores  
e os convida a produzir mais sobre o tema;  
incentiva seus editores a encomendar, traduzir e publicar  
outras obras sobre o assunto;  
e paga aos livreiros por estocar e levar até você livros  
para a sua informação e o seu entretenimento.  
Cada real que você dá pela fotocópia não-autorizada de um livro  
financia um crime  
e ajuda a matar a produção intelectual.

---

## O CORPO E O MEME LABAN: UMA TRAJETÓRIA EVOLUTIVA

*Helena Katz*

Rudolf Laban viveu como um estudante boêmio em Paris, recebendo mesada da família, de 1900 a 1907. Pensava em seguir arquitetura, por isso entrou para a *École des Beaux-Arts*. Em 1899, estudou por três meses com o escultor Herman Obrist, do Arts and Crafts, uma espécie de professor informal de Kandinsky que o encorajava a seguir os dois tipos de interesse; à época desenhava ilustrações figurativas e tentava pintar óleos abstratos.

Por necessidade pictórica, voltou-se para os estudos da postura e do comportamento do corpo humano. Foi pesquisar manuscritos de notação de dança e chegou à *Körperkultur* que o governo alemão se empenhava em divulgar por meio de mecanismos variados, inclusive competições.

Baseando-se nos métodos de Mensendieck e Bode, Laban entendeu que havia uma “cultura física do corpo” e que a prática de exercícios físicos promovia o bem-estar. Ou seja, desde esse início, é o corpo do bem-estar que se apresenta, o corpo do cidadão comum. Uma imagem tão poderosa que se tornaria o vírus produtor da sua dedicação a um corpo coletivo, operando contaminações por toda a sua vida.

Da arquitetura para o corpo. De todos os interesses sempre para este. Laban centralizaria tudo de si no corpo – nesse corpo. Os sinais pipocam por toda a sua trajetória. Desde o começo, quando ainda trabalhava como caricaturista, já atuava em duas vertentes: tanto no papel, desenhando para revistas, ilustrando livros, como colocando o seu próprio corpo em cena, em cabarés, ou

coreografando para o carnaval (Fasching). Tinha começado em 1910-1911 e, dois anos depois, já era famoso pelas suas produções *avant-garde* e satíricas.

Na época da Art Nouveau (“Secessão”), de 1912 a 1914, em Viena, os desenhos de Laban sintonizavam com as linhas alongadas de Klimt e com o erotismo de Egon Schiele, apesar de ele jamais ter feito parte do movimento.

O cabaré de modelo parisiense, introduzido em Berlim pelo Barão Erns von Wolzogen, foi um abrigo perfeito para sua passagem das artes gráficas para o corpo. Onde mais as suas afinidades com a sátira e com o grotesco poderiam sintonizar-se senão num local onde artistas e amadores se reuniam para, por exemplo, declamar poesias, cantar canções e realizar *performances*?

Os cabarés já lhe eram familiares. Nos tempos parisienses, tinha sido vizinho deles como habitante do Boulevard Montparnasse. Sua familiaridade com esta forma de mídia moderna resistiu a transplantes geográficos. Em Munique, Laban também foi vizinho do Schwabing, o quarteirão boêmio. Mais tarde, resíduos dessas experiências reapareceriam no seu trabalho coreográfico [como em *Nacht* (“Noite”), de 1927, ou em *Grünen Clowns* (“Palhaços verdes”), de 1928].

Laban só se afastaria das artes gráficas no período que vive em Munique, de 1910 a 1914, quando passa a focar com prioridade a dança. A partir de 1912, habita em dois lugares: os invernos em Munique e os verões em Monte Verità, Ascona, na Suíça, que foi onde soube da Primeira Guerra, no fim do verão de 1914. Em Munique, a princípio, vivia como artista gráfico, publicando ilustrações satíricas na revista *Jugend* e ilustrando livros.

Esteve interessado por Rudolf Steiner e Madame Blavatsky. Todavia, nunca se tornou membro da Sociedade Teosófica de Blavatsky nem da Antroposofia de Steiner.

Provavelmente, ouviu a respeito de Steiner em Paris, em 1906. Laban se interessava em descobrir uma base espiritual para o homem comum, mas discordava de Steiner, especialmente no seu entendimento a respeito do modo como movimento e espiritualidade se relacionavam. Em *Die Welt des Tänzers* (“O mundo dos dançarinos”), escreveu que Steiner tinha entendido errado essa conexão e classificou como esotéricos os exercícios de euritmia desenvolvidos por Marie Steiner. Apontava que lhes faltava, primordialmente, uma concepção adequada do corpo no espaço.

Uma vez interessado em arquitetura, sempre preocupado com espaço. É isso que a carreira de Laban parece transmitir. E não apenas a dele, mas a de

Paul Virillio também, o qual, desde que se interessou pela medida arquitetônica do espaço como algo diferente do plano que corta uma fachada, passou a entender espaço como movimento, qualidade de um volume. E que um espaço que não meça tempo se torna, no mínimo, um padrão truculento.

Por isso, a dança, na qual espaço e tempo se ligam como modos de realizar um no outro, forçosamente acabaria por atrair Virillio e se transformar na arte eleita por Laban. Para Virillio, a arquitetura está recheada de geografias e carente de coreografias. O arquiteto não dispõe de instrumentos para qualificar volumes, apenas para medir superfícies. Daí seu interesse pelo método de notação de Laban.

Por que Laban? A questão da geografia também foi priorizada por este. Para ele, o corpo é uma partitura obediente a um princípio ordenador: o esforço – aquilo que promove o deslocamento do peso. Esse deslocamento organiza uma cartografia interior que quase se torna uma geografia. Quando Laban cita a “forma do esforço”, está referindo-se à construção do espaço pelo deslocamento de peso.

Somos seres submetidos à ação da gravidade. Aqui, neste mundo, tudo cai. Quando se anda, se cai de um pé para o outro, afirma Virillio. A perspectiva renascentista? Também depende da gravidade, pois nossa visão perspectiva do horizonte depende do fato de que nosso olhar recaia sobre o horizonte. Noções de alto e baixo não existem sem a noção de peso – novamente, a ação da gravidade.

Virillio se interessa em trazer a noção de peso para a percepção para que a velocidade deixe de ser representada por linhas que se encontram no infinito, uma vez que este não passa de um hábito geométrico adquirido no Quatrocentos. Ao salientar que nos falta compreender a trajetória como “trajetividade” e “trajetiva”, empresta-nos a sua terminologia da relação objeto–objetividade–objetivo, elaborando uma reflexão que sintoniza com outra – a qual tomaremos como central, para o entendimento de Laban.

\*\*\*

Estávamos discorrendo sobre Laban, sobre o momento de sua passagem das artes gráficas para a dança, e chegamos a Paul Virillio, ao seu entendimento do peso como uma espécie de “droga da gravidade” e à sua reflexão sobre trajetória–trajetividade–trajetiva. O que dá suporte à associação entre ambos é o entendimento de que as idéias são *memes*.

O conceito de *meme* vem de Richard Dawkins, biólogo evolucionista da Universidade de Oxford, mais precisamente do seu livro *O gene egoísta*, publicado em 1976. Um *meme* é como um vírus. Pode, portanto, nos infectar. Assim como genes se propagam de um corpo a outro por intermédio de espermas ou ovos, *memes* pulam de um cérebro para outro. Nós hospedamos e reproduzimos esses “parasitas informacionais” mediante toda a nossa produção cultural: artes, religiões, artefatos, tecnologias, tudo.

Para entender como algo que está dentro de um corpo se conecta com algo que está fora dele, vale rever a relação entre genes e artefatos. Segundo Dawkins, não apenas o corpo de um organismo, mas também os artefatos que este organismo constrói ou usa resultam de um acordo que acontece entre seus genes e o ambiente.

Dawkins demonstrou a inadequação de discutir a evolução dos pássaros sem pesquisar também como são os seus ninhos ou apresentar descrições de castores sem considerar também prioritárias as suas barragens, visto que um dado se vincula indissociavelmente ao outro para fins de sobrevivência. É da combinação do pássaro com o ninho ou do castor com a barragem que cada uma destas espécies se tornou competitiva e assegurou condições para a sua sobrevivência.

A perspectiva proposta explica de outra maneira o corpo – não somente o humano, mas também todo corpo vivo –, o qual passa a ser entendido da perspectiva da vida, dos tipos de vida que existem no mundo. O ovo passa a ser tratado como aquilo que usa a galinha e o ninho para poder fazer outro ovo. Ou seja, a possibilidade de aquele tipo de vida poder prosseguir está relacionada com aquele tipo de corpo (da galinha) e ao seu entorno (o ninho). Por isso, o ninho passa a ser apresentado como uma extensão evolutiva do ovo. A grande novidade desta formulação reside na vinculação atada entre evolução humana e evolução tecnológica. Nós coevoluímos com nossos artefatos. Genes que não conseguem produzir artefatos que atendam a essa realidade não sobrevivem.

Porque nós nada mais somos que um modo de nossos genes expressarem seu compromisso de fazer mais genes. Todo gene está, basicamente, envolvido consigo mesmo. O gene é a expressão de um código particularmente elegante de manipular o mundo para seus fins reprodutivos. Trata-se, portanto, de um ser “egoísta”, ao qual se pode perguntar: qual a razão do seu comportamento? Por que se comportam de maneira diferente quando em grupo? Por que cooperam? Como competem? Por ter feito estas e não outras perguntas,

Dawkins, o etólogo do gene, concluiu que a evolução se baseia no fluxo das informações.

Ao propor essa espécie de etologia do gene, não apenas nos leva a olhar para a natureza, para a educação e para o comportamento dos genes, como também substitui o velho hábito de considerar os animais como unidades da evolução. A unidade da evolução deixa de ser um sujeito e passa a ser um traço característico, que se implementa em um corpo que lhe atende às necessidades e que, para lhes atender, desenvolve artefatos. Uma vez que genes e *memes* são replicadores, isto é, se reproduzem mediante diversos e distintos sistemas de códigos, nosso interesse se desloca destes sujeitos – genes e *memes* – para aquilo que lhes confere a singularidade de serem genes e *memes*, isto é, para a propriedade particular que lhes permite a reprodução.

Genes e *memes* efetuam modificações no próprio mundo para poderem propagar-se, tal como os vírus, sejam eles digitais ou orgânicos. A unidade da evolução deixa de ser o individual – o animal, ou mesmo o gene ou o *meme* – e passa a ser a possibilidade de ser replicado. *Memos* são vírus da mente. Estão para a herança cultural assim como os genes estão para a herança biológica. Idéias também competem, cooperam, mudam e se conservam. Quando se mergulha neste modelo de entendimento, a vida passa a ser compreendida como um processo de transferência de informação – e isso redesenha o nosso conhecimento do mundo, tornando natural identificar sintonias como as que Virillio e Laban ecoam. Ou as que Laban e Schoenberg replicam.

\*\*\*

Laban herdou do balé, como material básico, o octaedro com suas seis direções (alto/baixo, frente/trás, esquerda/direita). Esse material, emoldurado de passos e movimentos de braços, produziu formas determinadas. Seus passos são passagens através do espaço que, quase sempre, terminam em posições verticais ou que fazem destas o seu eixo.

No balé, é para a vertical que o movimento retorna e de onde parte. Verticalidade como a da nota dó da tonalidade. Movimentos coordenados de braços e pernas criam cordas no espaço, tensões harmônicas entre as posições de braços, pernas e cabeças. Movimentos consecutivos produzem “traços” ou desenhos de “formas melódicas” na cinesfera – termo labaniano que designa o volume de espaço que circunda cada corpo em movimento. A esta cinesfera

se pode fazer corresponder os registros centrais da altura em música (os outros registros se referem ao que acontece muito perto da pele e muito longe).

Para Laban, era preciso construir um modo de dançar que fosse capaz de conter todas as possibilidades do corpo. Só assim a dança realizaria aquilo que considerava a sua razão fundamental: a necessidade de falar dos tempos caóticos, apresentando o corpo do homem daqueles dias conturbados. No seu entendimento, o balé se mostrava inteiramente inadequado para essa função. Por isso, propôs uma releitura do corpo e da dança.

Não inventou um método idiossincrático, diferentemente de Schoenberg. Este criou um sistema sem âncora natural, baseado em proporções matemáticas de vibrações para que os harmônicos se sobrepussem por meio das relações intervalares de oitavas, quintas, quartas, terças etc. Esses intervalos deveriam obedecer a certas estratégias de comando de suas linhas tonais. Apesar de seu trabalho ter sido classificado como atonal, ele preferia apresentá-lo como pluritonal. 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, mas formas espaciais mais instáveis de diagonais e diametraais, frases em curvas e em formas angulares.

Juntou tudo em doze direções – um icosaedro –, e a cada direção do clássico uma outra se opõe, duplicando-a. A linha vertical, central no balé, se expande numa assertiva mais ampla, mais aberta no alto e embaixo, dando quatro extensões para os membros, junto com linhas que saem do umbigo para os ombros e quadris. Essa expansão dilata a quinta posição – o emblema supremo da questão da verticalidade/gravidade, de acordo com o entendimento do balé. Ao estabelecer um contraste para o fechamento da quinta posição, de base estreita e com braços suavemente arredondados e erguidos, fundamenta isso no quesito espaço – reincidências do arquiteto Laban.

Com essa estrutura, Laban pensava em aplicar outra teoria da harmonia à dança: a sua corêutica. Depois de anos de experimentação, descobriu como expandir o *port de bras* nas doze direções, usando a mecânica das séries to-



nais espaciais. Seus exercícios são seus *swings* e deles vêm os temas para outros estudos e para as suas danças.

Todas as escalas são contrabalanceadas, tanto no espaço como no corpo, por inversão e transposição de opostos harmônicos de perfeita simetria: abrir na frente/fechar atrás, virar para a direita/virar para a esquerda, saltar/cair. Laban não abandonou as seis direções; ele as incluiu como contrastes estáveis para as suas posições fora do equilíbrio, pois estava decidido a proporcionar experiências harmonicamente contrastantes aos seus alunos.

Como Schoenberg, Laban inovou no tratamento do sistema harmônico. Porém, à medida que o primeiro rompe com a tradição, este último a expande. Não alarga apenas a compreensão tradicional da harmonia do corpo humano, mas do próprio corpo humano. Afinal, seu objetivo focava o padrão comum, o que também reflete o pensamento do século XX.

Curiosamente, a escola de Laban, em Munique, se chamava Escola de Dança, Som, Palavra e Artes Plásticas. Esse sentido de busca da coexistência entre as formas artísticas tem eco, por exemplo, em Schoenberg e Kandinsky, que também se perguntavam se cada arte deveria permanecer isolada.

Para Laban, cabe ao dançarino expressar a voz interior e, na dança de conjunto, haveria algo a mais: a celebração, a comunhão, a comunidade. (Uma das primeiras atitudes de Laban, ao optar pela dança e abandonar as artes gráficas, foi criar uma campanha de pôsteres pela revolução na dança social, apresentada como uma nova forma de movimento artístico comunitário.)

Kandinsky afirmava que a linha é “a impressão da energia – o traço visível do invisível”. Laban sustenta o mesmo quando salienta que os gestos do dançarino são “formas traçadas no reino do silêncio”. O dançarino deveria entrar no plano espiritual – para ele, um reino de forças amedrontadoras – para que as formas e os ritmos mutantes se impregnassem do movimento.

Kandinsky descreve a sua teoria da harmonia das cores como seis vibrações relacionadas entre azul, verde, amarelo, laranja, vermelho e violeta, divididas em dois grupos: cores quentes e cores frias. Por sua vez, as qualidades dinâmicas do movimento do dançarino, para Laban, são seis: leveza e peso (esforço), cortado ou sustentado (tempo), focado ou difuso (espaço) – temporalidade, espacialidade e esforço. A estes, Laban adicionou outro fator: fluência, assim como Kandinsky acrescentou o branco (grávido de todas as possibilidades) e o preto (morte) às suas cores.

Ambos produziram teorias sobre as suas artes. Em 1926, Kandinsky pu-

blicou *Punkt und Linie zu Fläche* (“Ponto e linha para o plano”). Em 1928, Laban divulgou o resultado de vinte anos de busca de uma notação de movimento, a *Kinetographie* (hoje, Labanotation), e lançou a “ciência da dança” simultaneamente, a sua Coreologia, hoje chamada de Estudos Coreológicos. Nesse mesmo ano, um acidente encerrou sua carreira de intérprete.

Laban se apresentava como um artista/pesquisador que transitava da visão espiritual para a curiosidade analítica. Cuidou da pedagogia da sua arte especialmente com *Gymnastik und Tanz* (“Exercício e dança”, 1926) e, mais tarde, com *Modern educational dance* (“Educação moderna de dança”, 1948). Esses dois livros registram os rudimentos de uma técnica de dança e os conceitos de forma no corpo (corêutica) e ritmo no corpo (*eukinetics*). Laban promovia a “dança para todos” – a dança coral –, uma nova forma de arte para amadores.

Seus livros não oferecem leitura fácil, pois húngaro era sua primeira língua, alemão, a segunda, e francês, a terceira. Além disso, as línguas têm estrutura dual, o que não combinava com o seu desejo de conseguir expressar o movimento como uma unidade entre o espiritual, o mental e o físico. Seu pensamento se encontra ainda em inúmeros artigos que deixou e na sua autobiografia, de 1935, *Ein Leben für den Tanz* (“Uma vida para a dança”), na qual se descrevia como um artista espiritualizado, um crítico social e um visionário.

No período de 1922 a 1928, suas duas companhias, *Tanzbühne Laban* e *Kammertanzbühne Laban*, dançavam seus trabalhos. A aceitação era tanta que lhe permitiu abrir cerca de 25 escolas na Alemanha e outras tantas nos países vizinhos. Tornou-se o líder da Nova Dança Alemã, sendo Mary Wigman a sua mais destacada dançarina.

Depois, mudou-se para Berlim, e Schoenberg também. Em 1930, assumiu os dois postos locais de dança mais importantes: como coreógrafo do Festival de Bayreuth e como diretor de movimento do Berlin State Theater, que incluía também a *Unter den Linden Opera House*.

Seu trabalho multimídia mais conhecido é *Canção para o sol*, realizado em 1917, no Monte Verità. A platéia precisou subir três vezes ao monte porque a obra dependia da luz do sol ao entardecer, dos vagalumes e do som ao amanhecer. O movimento era improvisado e eles faziam sons e tocavam percussão. Laban realizou também alguns experimentos com voz. Em 1922, usou o som de um coro como acompanhamento no seu maior trabalho, *Faust Erlösung* (“A redenção de Fausto”) e, mais tarde, em *Grünen Clowns* (“Palha-

ços verdes”). Em 1928, usou sons emitidos pelos dançarinos enquanto estes se moviam, suas vozes, tosses e espirros.

Foi empregado pelo Ministério da Propaganda Nazista para promover a dança alemã, tanto no seu país como no exterior. Sua inocência durou até 1936, quando seu trabalho *Vom Tauwind und der neuen Freude* (“Vento do degelo e a nova felicidade”), uma dança coral para o festival dos Jogos Olímpicos de Berlim, lhe valeu uma prisão domiciliar. Além disso, seus livros foram queimados. Chegou a Paris no fim de 1937, de onde Kurt Jooss, um aluno, o resgatou e o levou para Dartington Hall, na Inglaterra. No exílio, Laban nunca mais coreografou. Em 1942, tornou-se consultor para questões de movimento para a indústria de Manchester.

Como seu sistema de notação surgiu tarde, suas danças viveram apenas na memória dos seus alunos. Graças a eles, pode-se verificar como o *meme* Laban já trazia as características que viriam identificar a dança expressionista alemã.

Se, como nos diz Dawkins, essa extravagância barroca a que chamamos de vida resulta da sobrevivência não-randômica de replicadores que variam randomicamente, e se os genes forem, de fato, transmissores de informação, torna-se mais simples entender como as matrizes de Laban, com ecos em Schoenberg e Kandinsky, se tornaram uma espécie evolutiva. Seus princípios de movimento, sua dança e seu sistema de notação inscreveram-se na história, na qual ocupam, até hoje, lugar de destaque.

Acreditar nisto significa evitar a mumificação. É esse Laban que deve ser exportado para se viajar pelos mares do pensamento.

## BIBLIOGRAFIA

- DAWKINS, Richard. *River out of Eden*. Nova York: Basic Books, 1995.
- PRESTON-DUNLOP, Valérie. Laban, Schoenberg, Kandinsky. In: *Traces of dance*. Paris: Editions Dis Voir, 1994.
- SCHRAGE, Michael. Revolutionary evolutionist. *Wired*, p. 120-124, 172-173, 185, July 1995.