

RUDOLF LABAN, A COREOLOGIA E OS ESTUDOS COREOLÓGICOS

Julio Mota¹

RESUMO: Este trabalho visa examinar como a necessidade de Laban conhecer as leis que regem o movimento humano o levou ao desenvolvimento de um método científico de estudo a que ele chamou de Coreologia. E de como a necessidade de aplicar o método coreológico, de maneira específica à Dança, conduziu ao surgimento de uma área específica de estudos, denominada Estudos Coreológicos. Este processo é aqui analisado através de um breve resumo biográfico de Laban. Essa biografia mostra como as informações e experiências, acumuladas por Laban ao longo de sua vida, associadas ao fascínio que ele sentia pelo movimento humano e a sua necessidade de entender as leis que o regem, foram determinantes no desenvolvimento da sua proposta de Coreologia. O método empregado para levantamento dessas informações foi o de uma extensa e profunda pesquisa bibliográfica. O resultado desta pesquisa mostrou que, além do legado de um sistema de estudo teórico do movimento em geral e na dança, em especial, o trabalho de Laban tem uma importância muito grande no processo de desconstrução do logocentrismo nas Artes Cênicas, não só por ter criado a Dança da Expressão e fundado as bases da Dança-Teatro, mas também por lançar as bases do Teatro Físico, ao propor o pensar e o agir em termos de movimento, ao invés de palavras.

Palavras-chave: Laban. Coreologia. Estudos Coreológicos. Desconstrução. Logocentrismo.

ABSTRACT: This work aims to exam how Laban's necessity of knowing the laws that rule human movement led him to the development of a scientific method of study called by him Choreology. And how the necessity of applying that method specifically to Dance gave birth to a specific area of study denominated Choreological Studies. That process is analyzed here through a short biographical sketch. That biographical sketch shows how much information and living experience accumulated by Laban during his lifetime were determinant in the development of his proposal of Choreology. The method used here to survey data was a comprehensive bibliographic research. The research outcomes showed that beyond leaving a system to study movement both in general and specifically – as it is the case of Choreological Studies – the work of Laban has a far reaching effect; it plays an important role in the process of deconstruction of the logocentrism in Performing Arts. It happened not only because he created the Dance of Expression, or laid down the foundation of Dance-Theatre, which are a blow against the western tradition of drama and dance, but also because he fostered the arising of Physical Theatre by proposing people to think and act based on movement instead of words.

Keywords: Laban. Choreology. Choreological Studies. Deconstruction. Logocentrism.

¹ Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA, Bacharel e Licenciado em Dança pela FAP - Faculdade de Artes do Paraná; bailarino e coreógrafo do Centro Cultural Teatro Guaíra e professor da PUC-PR. Foi professor visitante da Hong Kong Academy of Performing Arts e Artista/Pesquisador Visitante no Laban Centre London.



RÉSUMÉ: Ce document vise à examiner comment la nécessité de Laban connaître les lois qui régissent le mouvement humain conduit à l'élaboration d'une méthode scientifique d'étude qu'il a appelé Choreologie. Et comme la nécessité d'appliquer la méthode choreologique spécifiquement à la danse a conduit à l'émergence d'un champ d'étude particulier appelé Études Choreologiques. Ce processus est analysé ici avec une brève biographie de Laban. Cette biographie montre comment les informations et les expériences accumulées par Laban tout au long de sa vie, associée à la fascination qu'il éprouvait pour le mouvement humain et son besoin de comprendre les lois qui les régissent ont joué un rôle dans le développement de son propose du Choreologie. La méthode utilisée pour recueillir de tels renseignements était une recherche documentaire approfondie et complète. Le résultat de cette recherche a montré que, outre l'héritage d'un système d'étude théorique du mouvement en général, et du la danse en particulier, le travail de Laban a une grande importance dans le processus de déconstruction du logocentrisme dans les arts de la scène, spécialement le théâtre et la danse, non seulement pour avoir créé la Danse du Expression et d'établir les fondements de la Danse-Théâtre, mais aussi de jeter les bases du Théâtre Physique, en proposant la pensée et d'agir en termes de mouvement plutôt que des mots.

Mots clefs: Laban. Choreologie. Études Choreologiques. Déconstruction. Logocentrisme.

1 Rudolf Laban: uma breve biografia

O objetivo deste texto é mostrar que Laban, através dos seus estudos e da sua produção teórico-prática, foi um dos grandes responsáveis pelo processo de desconstrução da cena logocêntrica – o principal nome por parte da dança – e grande responsável pelo engendramento do Teatro Físico, não só como gênero teatral, mas como espécie (ou estilo) particular, exemplificado no trabalho do DV8 *Physical Theatre*.

Rudolf Jean Baptiste Attila Laban de Varalja nasceu em 1879, na cidade de Poszony (também denominada Pressburg), na época parte da Hungria, e atualmente a cidade de Bratislava, capital da República da Eslováquia. Morreu em 1958, em Weybridge, Surrey, na Inglaterra.

Laban era o filho mais velho de um alto oficial e governador militar da Bósnia Herzegovina, que esperava que seu filho seguisse igualmente sua carreira militar. Mas, de acordo com as informações de alguns autores (HOGDSON; PRESTON-DUNLOP, 1990; NEWLOVE, 1993; BERGHAUS, 1997; PRESTON-DUNLOP, 1998), acerca de dados biográficos da vida Laban, este sempre cultivou uma extrema curiosidade pelo movimento e suas múltiplas manifestações; muitas das quais ele mesmo viria a experimentar ao longo de sua vida.

Quando criança, embora tivesse uma infância um tanto quanto solitária, Laban costumava passar suas férias escolares em visita a seus pais, em um forte próximo a Mostar (capital não oficial da Herzegovina). Época essa cheia de excitantes aventuras e descobertas, que viriam mais tarde influenciar os desdobramentos que a sua vida teve, tanto no campo teórico quanto no da prática artística.

De acordo com seus dados biográficos, Laban desde cedo soube admirar a riqueza e a variedade de manifestações do movimento. Seu interesse era variado e praticamente tudo era motivo de sua observação. Mesmo fatos corriqueiros, tais como a maneira como os camponeses locais cuidavam de seus trabalhos, ou a forma como as mulheres camponesas carregavam seus fardos, tão pesados, sobre suas cabeças, e, ainda assim, continuavam a andar com tanta graciosidade e leveza.

Esses fatos, apesar da aparente simplicidade e banalidade, eram vistos por Laban com tanto interesse quanto aqueles fatos que apresentavam visivelmente um grau maior de elaboração, como, por exemplo, as manobras que a cavalaria, do exército, sob o comando de seu pai, executava como estratégias de combate; os movimentos executados nas danças dos dervixes (típicos daquela região); ou ainda, simples fatos como os movimentos de uma cabra montês, o voo de uma águia ou o serpentear de uma cobra.

Mas esses estímulos não se restringiam a meros indícios visuais, típicos de um simples expectador, eles também eram vivenciados em uma série de atividades físicas, que incluíam corridas, cavalgadas no lombo de cavalos, patinação, entre outras. Se-

gundo nos informa Jean Newlove², numa das vezes em que patinava sozinho, Laban foi perseguido por lobos, escapando por pouco da morte.

Esse interesse permaneceu por toda a sua vida e propiciou o desenvolvimento de um agudo senso de observação e análise que, por sua vez, foi extremamente importante para o aprofundamento de seus estudos sobre o movimento. O desenvolvimento desses estudos produziu desdobramentos teóricos e práticos variados. Esses podiam ser apresentados, sob formas simples e variadas: um livro, um artigo, uma palestra, um workshop; ou ainda, sob formas muito mais elaboradas, tais como a criação de um sistema de notação de movimentos, conhecido como *Kinetographie* (Cinetografia) ou *Labanotation* (Labanotação); a criação e o desenvolvimento – juntamente com F. C. Lawrence – de um método de análise e avaliação do emprego do esforço na realização do movimento, conhecido como *Effort*; ou a criação de coreografias para dança, teatro e ópera.

O quadro sinótico a seguir – organizado de forma cronológica³ – dá uma perspectiva da vida de Laban, assim como das muitas e diferentes atividades por ele empreendidas. Além de contextualizá-lo historicamente, o referido quadro ajuda a esclarecer a complexidade do trabalho e, de certa forma, da própria personalidade de Laban. É importante destacar que a utilização do termo complexidade aqui não é gratuita ou inconsciente. Ao contrário, visa mostrar que o conceito de complexidade (utilizado neste trabalho) ajuda a entender a natureza e os desdobramentos do legado teórico-prático deixado por Laban.

² NEWLOVE, J. *Laban for actors and dancers – putting Laban's movement theory into practice: a step-by-step guide*. London: Nick Hern Books, 2001.

³ Este quadro é uma compilação feita a partir de dois outros quadros, elaborados por HOGDSON, J.; PRESTON-DUNLOP, V. *Rudolf Laban: an introduction to his work & influence*. Plymouth: Northcote House, 1990; e, por BERGHAUS, Günter. *O Expressionismo no Teatro: Interpretação, Cenografia e Dança*. Tradução de Antonio Mercado. *O Percevejo*, Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro: UNI-RIO, ano V, n. 5, p. 89-96, 1997.

QUADRO BIOGRÁFICO DE RUDOLF LABAN

1879 – Nascimento de Rudolf Laban em Bratislava (também conhecida como Pozsony e Pressburg).

1891 – Laban viaja com seu pai aos Bálcãs, onde irá aprender danças folclóricas do Leste Europeu e entrar em contato com as danças religiosas dos sufis.

1899 - 1900 – Laban cursa a academia militar de Viena.

1900 - 1907 – Período em que Laban viveu em Paris, lugar onde foi estudar pintura. Laban estudou na Escola de Belas Artes de Paris. Mas, além dos estudos de pintura, Laban trabalhou como cenógrafo em teatro e como ilustrador para várias editoras. Durante este período em Paris, Laban casa-se com Martha Fricke. Ainda durante este período, Laban vai entrar em contato com o sistema de gestos de **François Delsarte**; encontra a filosofia Rosacruz; começa suas experiências com formas de movimento, especialmente improvisação de grupo.

1907 – Laban retorna à Alemanha, onde falece sua primeira esposa, Martha Fricke.

1910 – Laban casa-se com Maja Lederer e se muda para Munique. Em Munique, Laban abandona o estilo impressionista e passa a se dedicar à prática do expressionismo. Estuda velhos sistemas de notação e a obra de **Jean-Georges Noverre**. Conhece **Jacques Dalcroze**, e os métodos *Körperkultur* (cultura corporal); além disso, através de seu amigo **Hermann Obrist**, Laban entra em contato com o mundo espiritual de **Vassily Kandinsky** e de **Rudolph Steiner** e **Marie Steiner**. Laban vem a conhecer a versão de **Euritmia**, cultivada pelo casal Steiner e contrapô-la à sua própria e à de Dalcroze.

1912 – Laban decide relegar a um segundo plano seus outros interesses e se focar no estudo da dança e do movimento; começa a realizar seus experimentos para libertar a dança do jugo da música. E decide fundar sua própria companhia, com a qual realiza seu primeiro trabalho formal de dança, intitulado *A Terra* (a primeira parte apenas).

1913 – Laban abre sua própria escola de dança. Aí Laban faz experimentos em novas estruturas para composição musical; um sistema primitivo



de notação; separação da dança da mímica e do drama. Ele tem, entre seus alunos, Alexander Sakaroy, **Mary Wigman** e **Suzanne Perrottet** (ex-alunas de **Dalcroze**). É ainda neste mesmo ano que Laban inaugura sua ‘primeira escola de verão’, na colônia de artistas de **Monte Verità**, perto do lago Maggiore, na Suíça. Nessa ocasião, houve a organização de espetáculos ao ar livre, festival de massas e celebrações que duravam a noite inteira. Nesses espetáculos, era patente a influência de diferentes doutrinas místicas e escolas filosóficas, tais como a dos sufis, rosacruz, Teosofia, e conceitos pitagóricos relacionados à dança das esferas.

1914 – Laban e Wigman dão aulas, demonstrações e realizam as primeiras performances públicas de Dança Livre em Munique. No dia 11 de fevereiro, Wigman debuta junto ao público, com as peças: Lento e Dança da Feiticeira; em 29 de abril, Wigman apresenta sete danças sem música. Ainda neste ano acontece a ‘segunda escola de verão’, em Monte Verità, e um espetáculo no Werkbund-Ausstellung, em Colônia, Alemanha.

1915 - 1919 – Laban vive, na sua escola em Hombrechtikon, próximo a Zurique, Suíça. Período em que entra em contato com os artistas e a estética do movimento **Dadaísta** (1916). Em 24 de outubro de 1917, **Theodor Reuss** (grande líder de ordens místicas) entregou uma patente a Laban, para operar uma Loja de Grau III° da O.T.O., em Zurique. Essa Loja era chamada *Libertas et Fraternitas*. Em 3 de novembro de 1917, Laban tornou-se Grande Mestre da Grande Loja Anacional Verità Mystica. Mais tarde, naquele mês, ele fechou a Verità Mystica e transferiu seu centro de operações para Zurique. Ainda em 1917, se intensifica o relacionamento entre os alunos de Laban, que, estimulados por ele, passam a se apresentar regularmente na Galeria Dada.

1920 – Laban publica sua obra *Das Welt der Tänzer* (O mundo do dançarino). Funda o *Tanzbühne* Laban, em Stuttgart, e organiza uma fazenda de dança, em Bad Cannstadt.

1921 – Laban torna-se *maître* de balé do *Nationaltheater*, de Mannheim.

1922 – Laban transfere sua companhia: o *Tanzbühne* Laban, de Stuttgart para o Lago Ponitz, em Holstein. Nessa altura, a companhia contava com 50 dançarinos.

1923 – Instala sua escola central em Hamburgo.

1924 – Funda o *Kammertanzbühne* Laban, em Hamburgo.

1926 – Funda o Instituto Coreográfico Laban, em Würzburg.

1927 – Ajuda a organizar o Primeiro Congresso de Dançarinos, em Magdeburg.

1928 – Publica seu sistema de Cinetografia (*Kinetographie* ou *Labanotation*, como é conhecido em alemão e inglês).

1929 – Laban conta 28 escolas, suas credenciadas. O Instituto Coreográfico e a Escola Central fundem-se ao Departamento de Dança da Escola Folkwang, em Essen.

1930 - 1931 – Laban é coreógrafo do Festival Wagner de Bayreuth, período em que **Toscanini** era o maestro. Nesse mesmo período, Laban foi nomeado Diretor de Movimento e Dança no Teatro Estatal Prussiano, posto que ocupou até 1934.

1934 – Nesse ano, Laban recebeu a responsabilidade de ser encarregado da dança em toda a Alemanha. Esse fato deu-lhe a oportunidade de pôr em prática muitas de suas ideias acerca da conquista de um reconhecimento definitivo para a dança como arte de primeiro escalão. É nesse ano que Jooss, antevendo o desenrolar dos eventos políticos e o crescimento do antisemitismo na Alemanha, decide emigrar para a Inglaterra, com sua companhia e metade dos estudantes da *Folkwangschule*. Laban apoia a decisão de Jooss, mas permanece na Alemanha e ainda cria o Festival de Dança de Berlim, que teve outra edição em 1935.

1935 – Laban publica sua autobiografia, intitulada “Uma Vida para a Dança” (*Ein Leben für den Tanz*).

1936 – Laban continua seus preparativos para os eventos de dança previstos para acontecerem em conexão com os Jogos Olímpicos. Na véspera da abertura, Goebels assiste o ensaio geral e veta a apresentação, por considerá-la incompatível com os ideais nazistas. Posteriormente, Laban é entrevistado pela polícia, em seguida é declarado ‘oficialmente’ demissionário do seu posto de diretor do *Meisterwerkstätten* para depois ser declarado ‘não oficialmente’ preso em prisão domiciliar; tendo ainda seu sistema de notação proibido de ser usado, seu nome retirado das escolas e seus livros proibidos.

1937 – Laban foge da Alemanha para Paris, onde chega doente e sem dinheiro.

1938 – Emigra para a Inglaterra, onde vai encontrar e residir com seus ex-alunos e colaboradores: Kurt Jooss e Sigurd Leeder, em Dartington Hall, local onde começa a escrever seu livro sobre **Corêutica** (que será publicado postumamente, por Lisa Ullman, em 1966).

1941 – Laban é nomeado consultor da Paton & Lawrence Co., para métodos de estudo do trabalho na indústria.

1942 – Laban transfere-se para Manchester, onde funda o Estúdio Arte do Movimento. Laban, em associação com **F. C. Lawrence**, lança o método de Ritmo Industrial, que servirá de base para os estudos sobre Esforço (*Effort*).

1947 – Laban e Lawrence publicam o livro **Effort**, resultado da pesquisa e do trabalho que ambos haviam desenvolvido ao longo dos últimos cinco anos.

1948 – Publicação do livro Dança Educativa Moderna.

1950 – Publicação do livro Domínio do Movimento.

1953 – Muda-se para Adlestone, Surrey, e estabelece o Centro Laban de Arte do Movimento (atual *Laban Centre London*).

1958 – Morre no dia primeiro de julho, em Weybridge, Surrey.

Como afirmado anteriormente, o quadro acima não busca esgotar as informações sobre a vida e a obra de Laban, mas tão somente prover certo número de referências que permitam traçar um retrato dos muitos interesses, envolvimento (com pessoas, ideias, crenças e práticas – sejam essas intelectuais, físicas ou estéticas), bem como dos eventos históricos que influíram nos desdobramentos e no desenvolvimento do estudo e da prática da arte do movimento, que era como Laban preferia se referir a seu campo de estudo, afirmando que a dança era uma das formas de manifestação dessa arte maior.

Dentre os fatos acima mencionados, alguns são merecedores aqui de um maior destaque, são eles: o contato com teorias e o sistema de **Delsarte** (adquirido através do treinamento com um dos ex-discípulos do mestre francês), e com as técnicas de **Eurritmia** de **Dalcroze** – considerado o responsável pela cunhagem do termo (que, naquela

época, era de uso específico em arquitetura) –, e a variante Eurrítmica de **Steiner**.

Do ponto de vista místico/filosófico é de se destacar os vários engajamentos de Laban, ao longo de sua vida, que certamente influenciaram o seu pensamento e suas realizações. Laban esteve associado ao movimento **Rosacruz**, à **Teosofia**, à **Antroposofia** e à **Maçonaria**. De cada uma dessas experiências, Laban extraiu conceitos e exemplos que ele buscou aplicar a seu sistema de análise e treinamento do movimento como meio de expressão. Embasado nessas experiências, Laban desenvolveu métodos que visavam à exploração e ao desenvolvimento das potencialidades inerentes ao movimento, para diversas finalidades, como, por exemplo, educacionais, artísticas, terapêuticas, místicas, comunitárias.

Do ponto de vista estético, é importante salientar que Laban foi contemporâneo da maioria dos movimentos que compuseram as assim chamadas ‘vanguardas históricas’, que marcaram o início do século XX. Esses movimentos foram responsáveis por uma verdadeira revolução nos modos de percepção e de entendimento (sensível e inteligível), até então existentes na relação entre espectador e obra de arte. Mas, apesar de ter sido contemporâneo desse momento revolucionário, é importante destacar que Laban esteve especificamente engajado em três movimentos estéticos diferentes: **Impressionismo** (durante o tempo de estudo e residência em Paris); **Expressionismo** (nas duas vezes que retorna à Alemanha); e **Dadaísmo** (na época de sua residência na Suíça).

Embora o mundo dos espetáculos – notadamente o teatro e a dança – tenha sido um tema recorrente aos artistas impressionistas – vide Degas e a sua série de quadros sobre dança, e Rodin, com suas esculturas de bailarinas – o Impressionismo em si foi um movimento que se restringiu basicamente aos universos pictórico (Monet, Renoir, Manet, Degas, Rodin), musical (Debussy, Ravel, Respighi) e literário (Proust, Conrad, Fialho de Almeida, Raul Pompéia), mas não teatral ou de dança. E, apesar da sua enorme importância na preparação do cenário estético para as profundas mudanças que estavam por vir – a revolução provocada pelo movimento modernista e as ditas vanguardas históricas –, o Impressionismo mesmo não teve



uma influência específica, direta, nos modos de representação do teatro ou da dança.

Entretanto, os outros dois movimentos a que Laban esteve ligado tiveram influência direta e marcante nos modos de representação cênica. Tanto o Expressionismo quanto o Dadaísmo foram movimentos que corporificaram seus ideais estéticos e filosóficos através da criação de modos específicos de expressão, tanto no teatro quanto na dança. A repercussão desses modos de atuação pode ser sentida até hoje, através dos desdobramentos e influências que esses movimentos desencadearam.

As muitas experiências da vida de Laban foram intensas e variadas – por vezes repletas de momentos dramáticos. Essa variedade de experiências, por sua vez, permitiu que Laban construísse um legado igualmente variado, com produções, tanto no campo teórico quanto no campo prático. Contudo, apesar de um legado variado, o foco de toda a sua produção manteve-se inalterado e fiel ao objetivo que ele havia determinado, em 1912, ou seja, o estudo da dança e do movimento, de forma metódica, erudita.

O propósito de Laban era “estabelecer uma cultura na qual a dança, através de um estudo sério (acadêmico), como uma prática teoreticamente sólida, pudesse desenvolver-se paralela e combinadamente com a criação de trabalhos de dança teatro”.⁴ A esse estudo metódico, acadêmico, da dança (e por extensão de toda a arte do movimento), Laban deu o nome de **Coreologia**. De sorte que uma série de princípios coreológicos foi sendo elaborada, ao longo do tempo, e são esses princípios que subjazem igualmente tanto na teoria quanto prática de Laban.

É interessante destacar que a expressão artista/pesquisador era usada por Laban, não só para definir sua própria atividade, mas também a de todos aqueles que com ele trabalhavam. Para Laban, teoria e prática eram inter-relacionadas e, portanto, sua interação contínua. Como consequência dessa interação, as produções de Laban, independente da forma que tomassem, isto é, produção intelectual

ou artística, estavam sempre em sintonia com os princípios comuns que lhes serviram de base.

Através de sua pesquisa, Laban identificou uma série de propriedades básicas inerentes ao movimento. A identificação dessas propriedades permitiu a elaboração de proposições que possibilitaram estabelecer princípios básicos de entendimento e de aplicação do movimento. Dentre os princípios básicos subjacentes à teoria e à prática de Laban estão:

1. O movimento é universal;
2. O movimento está em todas as coisas vivas; movimento é igual à vida;
3. A qualidade da vida está diretamente relacionada à sofisticação do movimento;
4. A intenção, a variedade e a complexidade são características do movimento que fornecem as informações sobre a qualidade geral da vida;
5. O corpo humano é uma unidade de aspecto tríplice, isto é, uma trindade composta por corpo, mente e espírito; que são interdependentes e relacionados ao movimento;
6. O movimento é sempre usado para duas finalidades distintas, tais como: a) o alcance (ou realização) de valores tangíveis, em todos os tipos de trabalho; b) para abordar os valores intangíveis, como por exemplo, na prece e na adoração;
7. O ser humano move-se para satisfazer um desejo, uma necessidade, que tanto pode ser: a) uma necessidade básica – p. ex.: ir de um lugar a outro (locomoção); b) uma necessidade maior – p. ex.: extravasar energia e aliviar tensões; ou c) uma necessidade sutil – p. ex.: a necessidade de expressar a própria singularidade;
8. O movimento pode ser também motivado por necessidades sociais, ou seja, o desejo de integrar-se com outros indivíduos, de maneira a desenvolver um senso de comunidade e comunhão;
9. O movimento tanto é consciente quanto inconsciente.

A partir desses princípios básicos, Laban chegou à conclusão de que era possível conhecer a fi-

⁴ PRESTON-DUNLOP, V.; SANCHEZ COLBERG, A. *Dance and the performative: a choreological perspective – Laban and beyond*. London: Verve, 2002. p. 1.

nalidade de um certo movimento, se respondidas quatro questões: o que se move? Onde se move? Quando se move? Como se move? As respostas a estas questões formariam a resposta à questão maior: por que se move? Assim, mediante o entendimento do movimento (e de suas funções), Laban deduziu que seria possível entender o que motiva as pessoas a se moverem.

Esta dedução aparece claramente, quando Laban diz que “o homem se move visando satisfazer uma necessidade. Com sua movimentação, tem por objetivo atingir algo que lhe é valioso”.⁵ Portanto, se sempre que um indivíduo se move, ele o faz para satisfazer uma necessidade, logo é possível conhecer a atitude deste indivíduo em relação ao seu objeto, pela análise do seu movimento.

Entretanto, ainda segundo Laban, a análise do movimento, pura e simplesmente, não é suficiente, em termos dramáticos, para dar ao espectador um quadro convincentemente satisfatório dos objetivos, tangíveis e intangíveis, que motivaram a ação praticada pelo performer. Haveria ainda a necessidade de criação de um contexto sobre o qual a ação se apoie para a construção de seu significado. Um bom exemplo disso é dado pelo próprio Laban, ao analisar a ação de Eva colhendo a maçã.⁶

De acordo com Hodgson e Preston-Dunlop, Laban resumiria este raciocínio da seguinte maneira: “A fonte de onde a perfeição e o domínio total do movimento devem fluir reside no entendimento daquela parte da vida interna do homem aonde movimento e ação se originam”.⁷

Embora o movimento seja universal e esteja em todas as coisas, a perspectiva de Laban centrou-se exclusivamente no movimento humano e, por conseguinte, no corpo, seu agente realizador. É a partir do corpo, e de seus movimentos, que somos capazes de nos relacionarmos com o mundo que nos cerca, e dessa forma obter o seu entendimento.

Considerando as ideias acima, Laban afirmava que o movimento tinha três Rs (relativos às iniciais das palavras inglesas: *Research*, *Recreation*, *Rehabilita-*

tion) relativos à manifestação de atividades específicas.

1. *Research* (pesquisa) – é através do estudo que uma análise e um entendimento mais profundos podem ser adquiridos;
2. *Recreation* (recreação) – que se apresenta subdividida em três modalidades:
 - a. Esporte – modalidade fortemente relacionada às questões de potencial, conquista e competição;
 - b. Jogo – modalidade que apresenta a tendência de abandono da realidade, através da atividade lúdica, quer seja individual ou grupal.
 - c. Performance – modalidade que apresenta a recriação do espírito humano, em atividades de dança (pura ou de cunho dramático);
3. *Rehabilitation* (reabilitação) – é a atividade responsável pelo restauo do equilíbrio perdido e pela recuperação da harmonia ameaçada diariamente pelas tensões e estresses associados à complexidade da vida atual. A Reabilitação é responsável pela restauração da condição de relacionamento entre indivíduo e seu meio, pois, como o movimento é o agente mediador dessa relação, qualquer desequilíbrio deste compromete a relação. São essas as maneiras pelas quais, segundo Laban, o movimento apreende e aprende o mundo.

Laban considerava que todos os seres humanos necessitam de equilíbrio em seus movimentos, mas como esse equilíbrio é dinâmico e está constantemente ameaçado, ele acreditava que também era necessário aprender a usar conscientemente os fatores de movimento (espaço, tempo, peso e fluxo), para assim lidar com os desequilíbrios, fosse de forma profilática ou mesmo terapêutica.

Além dessa preocupação, Laban também enfocava a necessidade de se aprender a administrar o emprego do esforço na realização dos movimentos, visto que sempre existe uma certa dose de tensão na execução de qualquer movimento. Por isso mesmo, ele afirmava que só a quantidade certa de tensão, exigida para a realização do movimento, deveria ser empregada; qualquer excesso, ou qualquer insuficiência, é um desperdício que provoca desequilíbrio.

⁵ LABAN, R. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978. p. 19.

⁶ Idem, p. 19-23.

⁷ HODGSON; PRESTON-DUNLOP, 2002, p. 18.



Como forma de compensar tais desequilíbrios, Laban afirmava que “a harmonia com o mundo exterior e consigo próprio vem através do uso de contrastes e oposições”.⁸ Esses contrastes e oposições tanto podem ser entre movimentos quanto entre as qualidades apresentadas por esses movimentos, como, por exemplo, o movimento de recolher, se contrapondo ao de espalhar (ou vice-versa); ou a execução de um movimento que dê ênfase, por exemplo, ao fator peso – o que neste caso inclui as gradações de qualidade compreendidas entre o peso ‘forte’ e o peso ‘leve’.

Os conceitos e princípios elaborados e utilizados por Laban são o resultado de sínteses pessoais, realizadas a partir de um conhecimento adquirido ao longo de anos de estudos e experimentações as mais diversas. Ao se fazer uma análise desse acervo de conhecimentos, torna-se algumas vezes mais fácil identificar onde um determinado conceito ou princípio foi ‘pinçado’ para ser retrabalhado ou desenvolvido. Mas, outras vezes, essa origem não é clara e, portanto, não se pode afirmar com certeza a sua fonte. Contudo, o mais importante aqui é verificar que estas informações, apreendidas e desenvolvidas por Laban, foram sistematizadas por ele, de maneira única, tornando possível o surgimento de uma abordagem objetiva, científica, do estudo do movimento humano a que Laban denominou de Coreologia.

2 A Coreologia e os Estudos Coreológicos

O termo Coreologia já recebeu várias definições, mas, em geral, ele tem sido usado para definir o estudo acadêmico (no sentido de erudito, sistemático, metodológico) da dança. De acordo com Vera Maletic, este termo foi inicialmente apresentado por Rudolf Laban, no currículo do seu Instituto Coreográfico, em Würzburg, Alemanha, em 1926. Ainda segundo Maletic, Laban afirmara na época que a Coreologia é a “teoria das leis dos eventos de dança manifestadas numa síntese de experiência espaço temporal [que] lida com a lógica e a ordem do equilíbrio da dança”.⁹ Ou ainda como:

a lógica ou ciência dos círculos, que poderia ser entendida como um puro estudo geométrico, mas que na realidade é muito mais do que isso. É uma espécie de gramática e síntese da linguagem do movimento lidando não só com a forma exterior do movimento, mas também com seu conteúdo mental e emocional. Isto foi baseado na convicção de que movimento e emoção, forma e conteúdo, corpo e mente, são unidades inseparáveis.¹⁰

Laban, durante o transcurso de sua vida, e a medida que seus estudos progrediam e seu pensamento se modificava, deu várias versões diferentes à definição de seus conceitos, dentre os quais o de Coreologia. Como consequência disso, o comparativo entre alguns dos seus textos às vezes apresenta certa contradição quanto à definição de uma hierarquia referente aos seus conceitos e categorias de estudo. No entanto, isto não chega a ser um risco à coerência ou à consistência de seu pensamento e sistema. Assim, apesar das diferentes versões cunhadas por Laban, o que é essencial é o propósito que ele sempre manteve de se entender a Coreologia como um estudo científico, não só da dança, mas também de todas as outras artes do movimento.

Embora Laban possa ser considerado o criador da Coreologia, os fatos mostram que não. Pois, como informa Nicoletta Mislner, o termo já era conhecido e utilizado pelos russos, no Laboratório Coreológico de Moscou, desde 1923, ou seja, bem antes de 1926, data em que Laban fez uso público do termo pela primeira vez.

Neste laboratório, a documentação existente – que compreende o período entre os anos de 1923 e 1928 – define a Coreologia como “o estudo teórico-prático da arte do movimento”.¹¹ Esse estudo utilizava experimentos em ritmos e plasticidade, pesquisando meios de registro de movimento através do uso do cinema, da fotografia, de grafismos,

Rudolf Laban's movement and dance concepts. Berlim: Mouton de Gruyter, 1987. p. 10.

¹⁰ LABAN, R. *The language of movement – A guidebook to Choreutics.* Boston: Plays, Inc., 1974. p. viii.

¹¹ PRESTON-DUNLOP, V. *Dance words.* London; New York: Harwood Academic, 1995. p. 580.

⁸ HODGSON; PRESTON-DUNLOP, op. cit., p. 18.

⁹ MALETIC, Vera. *Body-space-expression – the development of*

da pintura e da escultura. Portanto, levando-se em conta a existência desta prova documental, é de se considerar que Laban não é o autor do termo, nem o precursor do seu emprego como método sistemático de estudo do movimento. Assim, apesar da não existência de evidências da sua presença em Moscou nesta época, é bem provável que Laban tenha tido acesso a informações acerca da existência e propósitos do laboratório moscovita e que, de certa forma, tenha decidido tomar em consideração estas informações, como base na criação e na formulação do currículo do seu Instituto.

Todavia, desconsiderando-se uma possível discussão sobre originalidade e propriedade intelectual – por julgar que esta não representa ser uma questão de substancial importância neste contexto – o fato é que Laban efetivamente desenvolveu e ampliou o conceito e a aplicação da Coreologia, localizando-a como uma das partes integrantes da Coreosofia, termo usado por ele para definir o campo mais abrangente de conhecimento das relações espirituais e filosóficas do movimento e da dança.

Para que se possa entender um pouco melhor a importância da influência que alguns aspectos espirituais e filosóficos tiveram no delineamento e desenvolvimento do conceito labaniano de Coreologia é necessário que se faça um resumo inventário histórico.

O conceito de Coreologia de Laban tomou por base, originalmente, os conceitos preexistentes na filosofia pitagórica. Para Laban, essa identificação com os princípios pitagóricos não fazia parte apenas do *zeitgeist* (espírito do tempo) da época, em que uma onda de interesse pela cultura grega influenciou o pensamento e o trabalho de seus precursores e contemporâneos, como por exemplo: Delsarte, Dalcroze ou Duncan.

Laban reconhecia a existência de uma estreita relação entre aqueles princípios e o seu próprio pensamento. Isto é, a convicção original do extraordinário papel desempenhado pelo círculo (*Chore*, em grego) na harmonia, na vida, e mesmo no todo da existência.

A figura geométrica do círculo parece ter sido usada por Laban como um símbolo representando o ideal de perfeição. Mas também uma representação geométrica do próprio movimento, neste caso, o do movimento produzido pelo corpo humano.

Este raciocínio, de associar círculo, movimento e corpo, se respalda na explicação dada por Hodgson e Dunlop sobre a escolha e o significado da palavra Coreologia:

chore diz respeito a dança, pois deriva da raiz grega (que tem muitas associações incluindo ‘pé’ e ‘canção’) e *logia*, uma ciência ou departamento do conhecimento. [...] Mesmo embora a palavra Coreologia esteja ligada a dança pela ideia de ‘pé’, Laban sabia que o centro da dança não são os passos, mas todo o corpo.¹²

O próprio Laban, no prefácio do seu livro sobre a “Linguagem do Movimento”, procura deixar mais clara essa relação com o movimento, quando nos informa que

o movimento é uma das linguagens do homem e como tal ele deve ser conscientemente dominado. Nós devemos tentar encontrar sua verdadeira estrutura e a ordem coreológica interior através da qual o movimento se torna penetrável, significativo e inteligível.¹³

Laban devotou praticamente sua vida inteira à tarefa de revelar esta ordem, de certa forma oculta, da dança e, à medida que sua exploração avançou, ele procurou definir ramos de estudo que viessem a contribuir para o processo de conhecimento e entendimento dessa ciência mais ampla da dança a que ele chamava Coreosofia. Esses campos ou ramos de conhecimento ficaram resumidos a três:

1. Coreografia – estudo da escrita do movimento e também do planejamento e da composição de um balé ou de uma dança;
2. Coreologia – estudo da gramática e da sintaxe da linguagem do movimento que lida não só com a forma exterior do movimento, mas também com seu conteúdo mental e emocional;
3. Corêutica – estudo prático das várias formas de movimento (mais ou menos) harmonizado.¹⁴

¹² HODGSON; PRESTON-DUNLOP, 1995, p. 20.

¹³ LABAN, 1974, p. viii.

¹⁴ Idem.



A pesquisa coreológica – como estudo ordenado dos elementos constitutivos da linguagem da dança – foi dividida em três:

1. Um método de notação simbólico, específico, que permitisse uma análise objetiva do movimento, visto que as palavras haviam provado ser inadequadas e limitadas para essa função. Laban originariamente chamou essa forma de notação de *Tanzschrift*; posteriormente, ele a denominou Cinetografia (*Kinetography*), e, a seguir, a Cinetografia também ficou conhecida como Labanotação (*Labanotation*);
2. O estudo da interação do corpo com o espaço. Inicialmente, Laban denominou este estudo pela palavra alemã: *Raumlehre*; contudo, à medida que suas pesquisas progrediram, ele alterou esta expressão para: Harmonia Espacial e, posteriormente, para Corêutica e *Shape*;
3. O estudo detalhado que realizou sobre as dinâmicas e ritmos no movimento a que inicialmente denominou *Rhythmiklehre* e, posteriormente, denominou de Eucinéutica ou *Effort*.

É importante frisar que o desenvolvimento das pesquisas empreendidas por Laban deve-se, em grande parte, à colaboração de várias pessoas que trabalharam com ele, em distintas épocas e lugares, e que, de alguma forma, deram suas próprias contribuições pessoais para o desenvolvimento dos conhecimentos teóricos e práticos que compõem o sistema. Segundo informações de Valerie Preston-Dunlop e de Jean Newlove¹⁵ (duas ex-alunas e assistentes de Laban na Inglaterra), Laban parecia não se opor a isso, muito pelo contrário, ele mesmo procurava estimular todos aqueles que considerava capazes de dar continuidade e/ou desenvolvimento a suas ideias e práticas a tomarem em suas mãos tal empreitada e seguirem.

Através do seu próprio trabalho, e de seus colaboradores, Laban sistematizou e definiu o campo de ação da Coreologia para a qual ele reivindicava

e defendia o status de prática acadêmica da dança, ou seja, o de um sistema de estudo provido de uma metodologia própria, minuciosa e coerentemente concebida.

Esse sistema permite analisar, registrar e comunicar dados teóricos e práticos, de maneira inteligível, confiável e de fácil interpretação, não só em termos quantitativos, mas também em termos qualitativos. Este sistema tem provado ser capaz de conjugar o exercício de uma prática teórica sólida, metodologicamente consistente, com o de uma prática artística, de recursos potencialmente inesgotáveis, para a criação de trabalhos de dança teatral; podendo ser igualmente aplicado a outras formas de arte do movimento, que não especificamente dança, como o Teatro Físico ou a mímica.

Este processo de interação, entre teoria e prática, tem se dado de maneira correlacional, o que tem produzido resultados nos dois polos. Devido à natureza correlacional da interação, os resultados de ambos os polos se afetam e ou engendram mutuamente. Essa reciprocidade colaborativa retroalimenta o próprio sistema, enriquecendo-o, expandindo-o. Esse fato já havia sido percebido pelo próprio Laban, que se autodefinia como um artista/pesquisador, sendo sua produção artística e teórica um testemunho vivo das ideias que defendia.

Na elaboração do seu projeto de Coreologia, Laban não desconsiderou a valiosa contribuição de diversas outras áreas de conhecimento, tanto artísticas quanto científicas. Contudo, devido à singularidade do objeto e da sua proposta, ele preferiu centrar seu foco na busca de métodos específicos a serem aplicados à dança.

A partir desse desmembramento, prática e teoria se desenvolveram e se ramificaram. Algumas das ramificações práticas desenvolveram características próprias, como, por exemplo, a dança da expressão, a dança-teatro e o teatro físico, a dança moderna, a performance, a dança pós-moderna.

No caso dos estudos teóricos, a Coreologia se ramificou em Etnocoreologia – estudo da dança e suas particularidades étnicas; Arqueocoreologia – pesquisa e recuperação de danças perdidas; e os Estudos Coreológicos – voltados para o estudo acadêmico da dança enquanto manifestação artística de uma prática teatral. Os Estudos Coreológicos – como disciplina – são particularmente desenvol-

¹⁵ PRESTON-DUNLOP; NEWLOVE. *Entrevistas pessoais*. Material não publicado. Londres, 2005.

vidos, aplicados e ensinados no Laban Centre, em Londres.

Foi no Laban Centre que, em 1987, os Estudos Coreológicos foram debatidos pela primeira vez.¹⁶ Isto ocorreu na forma de um ensaio, escrito por Valerie Preston-Dunlop (ex-aluna de Laban), profunda conhecedora da biografia, dos estudos de Laban e uma das responsáveis pela transmissão de seu legado.

Este ensaio foi escrito com o objetivo de facilitar a mudança de uma área de estudos conhecida então como Estudos Avançados de Laban¹⁷, para Estudos Coreológicos. Mais do que uma simples mudança de nome, essa mudança fez-se necessária em função da abrangência que os estudos da dança haviam adquirido. Essa abrangência já havia extrapolado, há algum tempo, o âmbito da abordagem que era possibilitada, única e exclusivamente, pelos estudos empreendidos por Laban.

Esses estudos haviam tido desdobramentos, tais como a dança terapia e a dança educação, que não convinham ao âmbito específico da dança como arte cênica. Por isso, fez-se necessária uma reformulação e uma ampliação da área de estudo, visando incorporar as inovações tecnológicas e os novos recursos (técnicas e ferramentas conceituais e práticas), tais como: vídeo e softwares (que permitem a captação de imagens e/ou a manipulação do movimento, em ambiente virtual, como é o caso dos softwares: *Life Forms* e *Isadora*), que permitem a realização de uma abordagem mais científica ao estudo e à prática do movimento e da dança.

Estas novas ferramentas acabaram, não só por ampliar os recursos investigativos, de natureza teórica, sobre as práticas já existentes de dança teatral, mas também criaram os recursos que abriram um imenso campo de exploração da produção artística. Este campo ainda não está totalmente explorado e, portanto, os desdobramentos estéticos que ainda podem surgir daí são imprevisíveis.

A primeira tese de doutorado a usar o método coreológico, como ferramenta teórico-metodoló-

gica no estudo de uma prática de dança (neste caso a dança-teatro), foi realizada por Ana Sanchez-Colberg, em 1992. Desde então, uma série de dissertações e teses são produzidas, anualmente, no Laban Centre, utilizando o método coreológico como ferramenta teórico-metodológica principal.

O método coreológico investiga a dança (e também as outras artes do movimento, como a mímica e o Teatro Físico), como prática cênica, um evento de performance teatral. Para tanto, o método busca estudar os três elementos que constituem o espetáculo: ideia, médium¹⁸ e tratamento, a partir de uma perspectiva tríplice que considera igualmente os processos de criação, apresentação e apreciação (ou recepção).

Dentre os elementos constituintes do espetáculo, o elemento médium se subdivide em quatro outros elementos: performer¹⁹, movimento, som e espaço. Cada um desses elementos apresenta outras subdivisões, que funcionam como fios que se entrelaçam de diferentes maneiras, em inúmeras possibilidades, para construir a trama, ou texto, que dá nexos, coerência ao espetáculo.

Cada um dos elementos que compõe o médium movimento demanda uma perspectiva própria que permite apreciar e explorar criativamente as características e qualidades potenciais, inerentes à sua natureza. É a partir do conhecimento proveniente dessa apreciação crítica que se torna possível exercer o domínio do movimento a que se referia Laban. Neste caso, especificamente na cena da performance teatral.

¹⁶ PRESTON-DUNLOP, V.; SANCHEZ-COLBERG, A., 2002, p. 2.

¹⁷ No original *Advanced Laban Studies*. Verifica-se aqui o uso metonímico do sobrenome do autor pelo conjunto de sua obra.

¹⁸ A opção terminológica pelo uso da palavra *medium* ao invés de meio se dá como forma de destacar o papel coparticipativo que a ideia de *medium* tem, ao contrário da ideia de total passividade a que a palavra meio normalmente está associada, isto é, a de meio inerte. O *medium*, por força de sua própria natureza, participa ativamente da ação que medeia.

¹⁹ A opção pelo termo *performer*, ao invés dos termos ator e dançarino (ou bailarino) se dá em função do maior caráter interdisciplinar que este termo apresenta e que, portanto, não o circunscreve a campos de ação ou áreas de atuação específicas; possibilitando que ele seja igualmente usado, tanto no teatro quanto na dança, assim como no Teatro Físico.



A perspectiva do performer inclui:

1. a Sensação e a Intensão²⁰ – aspectos relacionados a como o performer experiencia o que ele está fazendo;
2. o Sentimento e a Intensão – analisa e compara se o sentimento da dança é o mesmo que sentimento emocional;
3. a Experiência Fenomenal – que analisa o que é caracteristicamente fenomenal, ou seja, aquilo relativo à percepção fenomenológica na performance de dança;
4. a “Intensão” do Performer – avalia a importância do aspecto performativo para o trabalho cênico. Isto é, o que o performer faz com o material cinético que ele deve desempenhar (performar);
5. a Aparência do Performer – avalia o quanto a aparência do performer influencia ou tem importância na apreciação e na inferência de significado da performance;

A perspectiva do movimento inclui os seguintes aspectos:

6. os Fatores e os Vocabulários de Movimento – questionam o que seja movimento de dança e quais são os vocabulários por ela empregados;
7. o comportamento como Vocabulário Cinético – questiona se o entendimento do comportamento se constitui num recurso poético para criadores de movimento (coreógrafos, professores, diretores);
8. a Coordenação Corporal – estuda o primeiro dos componentes do movimento;
9. as Ações e Passos – este item busca fazer a distinção entre o que sejam ações e o que sejam passos, estudando as ações como o se-

- gundo dos componentes do movimento;
- 10.a Eucinéica – estuda as dinâmicas e ritmos que compõem o movimento de dança;
 - 11.o Ritmo – investiga a ação e o resultado que cada um dos ritmos (respiratório, orgânico, arbitrário, métrico) exerce sobre a organização rítmica do movimento, o que determina a escolha entre eles;
 - 12.as Qualidades Dinâmicas – especificam as ações qualitativas;
 - 13.os Ritmos, Dinâmicas e Significados – avaliam se ritmo e dinâmica são meros aspectos formais ou se eles transmitem significado;
 - 14.a Corêutica – investiga a relação do performer com o espaço, tanto no aspecto do espaço no corpo, quanto do corpo no espaço;
 - 15.os Mapas da Cinesfera – exploram os percursos primários e secundários na cinesfera;
 - 16.o Design de Movimento – avalia se o desenho produzido pelo movimento é meramente formal ou se ele simboliza algo mais;
 - 17.o ChU/Mm (UCMM) – avalia o que são formas reais e virtuais de movimento e como essas formas são criadas através das Unidades Corêuticas e suas Maneiras (ou Modos) de Manipulação – UCMM –, à disposição do performer;
 - 18.o Trabalho Conjunto – investiga quais as ferramentas que permitem explorar o movimento envolvendo dois ou mais performers;
 - 19.a Estruturação de Material Cinético – analisa se a estrutura em si é portadora ou não de significado;
 - 20.os Mecanismos e Formas de Manipulação – investigam quais são os mecanismos formais utilizados por coreógrafos e ou diretores, em dança e em outras formas de arte do movimento;

A perspectiva da conexão Movimento/Som:

- 21.o Som da Dança – estuda as possibilidades e as escolhas de elementos sonoros a serem utilizados nos trabalhos e as suas várias relações com o movimento;
- 22.A Conexão Movimento/Som – analisa as diversas maneiras como um performer pode

²⁰ Os homônimos *intenção* e *intensão* são apresentados aqui como formando um único e mesmo sentido, pois enquanto o primeiro está relacionado ao propósito, à finalidade do movimento, o segundo está relacionado ao esforço, à energia empregada na realização do movimento que vai dar consecução ao fim proposto. Como o ponto de vista principal aqui focado diz respeito à sensação física do movimento, como realização do propósito, optou-se pelo uso da forma *intensão*.

se relacionar com o som (música, ruídos) de um espetáculo;

A perspectiva da conexão Movimento/Espaço:

23.o Lugar da Performance – pesquisa as implicações que o espaço traz na produção e na realização da performance e de como estas implicações afetam a criação e a comunicação de significado;

24.a Transformação do Espaço – estuda como o espaço pode ser alterado intencionalmente para fins estéticos e poéticos relacionados ao movimento e à performance do espetáculo.

Os Estudos Coreológicos se ocupam basicamente de dois campos de investigação específicos. O primeiro deles é aquele que coloca a dança no campo da performance teatral, isto é, performance que opera dentro de uma moldura teatral, organizada pelos códigos teatrais, qualquer que seja o local em que esta aconteça. O segundo é aquele que lida com os conceitos relativos ao corpo, como incorporação e corporeidade.

No campo metodológico dos Estudos Coreológicos, a performance teatral é definida como um ato transacional que acontece dentro de uma determinada estrutura teatral – seja de que tipo for (palco italiano, arena, rua, *site-specific*) – e organizado por códigos teatrais, nos quais performers e espectadores se engajam num processo de expressão e comunicação.

A incorporação (ou encarnação) pode ser definida como o processo que dá forma tangível às ideias. Isso acontece basicamente através da materialização das Unidades Coreóticas e de suas Maneiras de Manipulação (UCMM ou ChU/Mm) – acima mencionadas – que permitem a criação de formas reais e virtuais no espaço. A corporeidade, por sua vez, pode ser definida como a condição de multiplicidade dos diversos aspectos que são inerentes ao corpo, tais como os aspectos biológicos, psíquicos, pessoais e sociais, entre outros.

O foco dos Estudos Coreológicos diz respeito à articulação das interconexões relacionadas à criação, à performance e à recepção, juntamente com os processos inter-relacionados ligados à impressão, à “intensão” e à interpretação. Estes estudos

não buscam reduzir significados, através de definições singulares de termos, mas estabelecer o diálogo comparativo que mostra como eles têm sido diferentemente usados por diversos artistas, em diferentes momentos.

Dessa forma, os Estudos Coreológicos buscam instaurar princípios de discussão criativa. Esses princípios procuram abrir o campo de estudo, ao invés de fechá-lo em definições redutivas, pois estas definições, ao tentarem aprisionar processos vivos e dinâmicos – como o das práticas cênicas espetaculares (dança, teatro, mímica) e seus muitos gêneros (dentre os quais está o Teatro Físico) – em rótulos facilmente identificáveis, acabam por provocar mais danos e desserviços à Arte do que qualquer bem imaginável.

REFERÊNCIAS

- BERGHAUS, Günther. O Expressionismo no Teatro: Interpretação, Cenografia e Dança. Tradução de Antonio Mercado. *O Percevejo*. Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro: UNI-RIO, ano V, n. 5, p. 89-96, 1997.
- HOGDSON, J.; PRESTON-DUNLOP, V. *Rudolf Laban: an introduction to his work & influence*. Plymouth: Northcote House, 1990.
- LABAN, R. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- _____. *The language of movement – A guidebook to Choreotics*. Boston: Plays, Inc., 1974.
- MALETIC, Vera. *Body-space-expression – The development of Rudolf Laban's movement and dance concepts*. Berlim: Mouton de Gruyter, 1987.
- NEWLOVE, J. *Laban for actors and dancers – Putting Laban's movement theory into practice: a step-by-step guide*. London: Nick Hern Books, 2001.
- PRESTON-DUNLOP, V. *Dance words*. London; New York: Harwood Academic, 1995.
- PRESTON-DUNLOP, V.; SANCHEZ COLBERG, A. *Dance and the performative: a choreological perspective – Laban and beyond*. London: Verve, 2002.
- PRESTON-DUNLOP, V.; NEWLOVE, J. *Entrevistas pessoais*. Material não publicado. Londres, 005.

