

Durante quarenta anos de sua vida, Delsarte observou os gestos expressivos das pessoas em diferentes situações da vida e lugares – desde asilos até prisões –, o que lhe possibilitou concluir que “O gesto é mais que o discurso” (GARAUDY, 1980, 81). Sua busca foi pelo humano em si mesmo, como uma arte universal criada por cada ser humano a partir das condições de sua própria existência. Estes dados permitiram-lhe a catalogação de uma grande quantidade de gestos realizados por diferentes partes do corpo e suas mudanças emocionais. Criou-se, portanto, um método que conectava o movimento, a voz, a expressão e a emoção humana e relacionava essencialmente o teatro, a mímica e o canto. Delsarte devotou sua vida à descoberta de leis gerais e princípios de expressão.

A análise de Delsarte sobre a anatomia e a expressão humana fundamentou-se em dois princípios:

- O Princípio da Correspondência: estabelece uma relação entre corpo e alma que transpõe o dualismo ocidental, através da conexão dentro e fora (interno/externo), na qual, para Delsarte, “A toda manifestação do corpo corresponde uma manifestação interior do espírito” (GARAUDY, 1980, 82).
- O Princípio de Trindade: engloba os três princípios do Ser Humano: a vida, o espírito, a alma que formam uma unidade, sendo definida como “a unidade de três coisas das quais para cada uma é essencial as outras duas, cada co-existência no tempo, co-penetração no espaço, e cooperatividade no movimento” (PARTSCH-BERGSOHN, 1994, 13).

Delsarte, partindo do Princípio de Trindade, divide o corpo em três partes: cabeça (centro do intelectual), tronco (correspondente ao emocional e a moral) e pernas (como parte menos expressiva associada ao físico ou animal). Essas três partes subdividem-se em outras três como, por exemplo, na cabeça: a testa como parte espiritual, os olhos como emocional e a boca como voluntária. O mesmo ocorre com tronco e pernas. Estas três partes, resultantes da

subdivisão das três anteriores, dividem-se em mais três, resultando em uma extensa relação de movimento e partes do corpo.

Levando em consideração de onde partia o gesto e para onde se dirigia, Delsarte estabeleceu três formas de movimento:

- oposição: quando duas partes do corpo se movem ao mesmo tempo e opostamente. Esta oposição dá ao movimento sua expressividade máxima, já que a tensão das energias faz com que todo o corpo participe da ação;

- paralelismo: é o movimento de duas partes do corpo ao mesmo tempo e na mesma direção que, segundo Delsarte, indica fraqueza, como um gesto de submissão;

- sucessão: são movimentos que percorrem todo o corpo (músculos, ossos, articulações). Podem partir tanto da periferia até chegar ao centro do corpo ou seguir a via contrária. Segundo Garaudy (1980, 84)

A sucessão fundamental é a que, partindo do centro do tronco, põe em movimento o ombro, depois o braço, o cotovelo, o antebraço, o pulso, a mão e os dedos, sendo que o impulso central mobiliza o corpo inteiro por ondas sucessivas rigorosamente dirigidas e controladas.

Além de um estudo anatômico do corpo e seu movimento, Delsarte também analisou o corpo em suas posições expressivas: ataque, veemência, exaltação, submissão, humildade, desalento, cólera, desespero e surpresa (AZEVEDO, 2004, 55). Sendo assim, Delsarte estabeleceu a relação de cada movimento corporal a uma emoção específica.



Figura 1: Seqüência de Exercícios de François Delsarte⁵

Como pontos principais de relação com a Dança Moderna (que tem como fundadores Rudolf von Laban e Mary Wigman), destacam-se na teoria de Delsarte a ênfase do tronco como centro da expressão, o movimento de sucessão que parte do tronco e percorre todo o corpo, a dialética do movimento que ao mesmo tempo opõe-se e têm implicações mútuas - cada um resulta do anterior e sua intensidade está na relação com o outro, o conhecimento do peso do corpo e seu contato com o chão.

Delsarte não criou uma teoria especificamente para o ator-dançarino, mas seus estudos foram inovadores na época por pensar o movimento em sua relação interior e exterior, distanciando-se de movimentos mecanicistas. Seus estudos foram de encontro ao pensamento que originou a Dança Moderna, a fim de romper com movimentos mecânicos e pré-estabelecidos. Seus princípios de movimento direcionavam-se a uma relação de rompimento com dualismos.

⁵ Figura disponível em <www.musikinesis.com/Delsarte.htm>. Acesso em: 10 ago. 2006.

A partir destes mesmos princípios, as teorias de Delsarte influenciaram estudos do corpo e do movimento. Entre estes estudos podemos citar as teorias de **Emile Jacques-Dalcroze**, que nasceu em 6 de julho de 1865, em Viena, Áustria e faleceu em 1 de julho de 1950, em Genebra, Suíça. Pedagogo e pianista, aos 27 anos tornou-se professor de música do Conservatório de Genebra. Em Paris, Dalcroze foi aluno de François Delsarte, sendo muito influenciado por seus métodos e tendo inovado na área de estudos do corpo cênico.



Figura 2: Emile Jacques-Dalcroze⁶

Guiado pela teoria de Delsarte, desenvolveu um método e teoria para aperfeiçoar a percepção rítmica de seus estudantes através da tradução do som em ação física conhecida como “Eurritmia” (*Eurhythmics*). Para ele, o corpo era “o ponto de passagem obrigatório entre pensamento e música: o pensamento só pode captar o ritmo se ele for ditado pelo movimento” (BOURCIER, 2001, 291).

Dalcroze criou uma educação psicomotora com base no ritmo e no movimento como “desenvolvimento do sentido musical em todo o ser – sensibilidade, inteligência, corpo –, que fornece uma ordem interior que, por sua vez, comanda o equilíbrio psíquico” (BOURCIER, 2001, 292). Ao analisar o movimento em função do ritmo, Dalcroze encontrou relações entre

⁶ Figura disponível em <www.dalcroze.fr/Dalcroze_France_Emile%20Jaques_Dalcroze.htm>. Acesso em: 10 ago. 2006.

tensão e relaxamento, contração e expansão (oposições, assim como na teoria de Delsarte, e fundamentais nos estudos de Laban).

A princípio, seu método foi apenas funcional, projetado para ajudar músicos a desenvolverem uma melhor memória motora. No decorrer dos estudos, Dalcroze percebeu que seus benefícios estavam além de seu objetivo original. Embora pretendesse conseguir o preciso funcionamento do sensorial, centralizar o movimento e ajudar estudantes a desenvolverem uma melhor percepção de ritmo, seu método também melhorou a coordenação entre as diferentes zonas do corpo (referentes às três zonas de divisão do corpo humano criadas por Delsarte: cabeça, tronco e membros inferiores).

Para Dalcroze, a caminhada humana era a base de toda atividade rítmica. Em suas aulas, utilizava-se do andar como método de percepção rítmica. Através do andar, Dalcroze acreditava ser possível conectar as zonas corporais e, assim, trabalhar o ritmo corporal em sua totalidade. Seu treinamento rítmico corporal buscava despertar a sensibilidade harmônica entre corpo e alma, homem e natureza, indivíduo e sociedade, novamente direcionando a possibilidade do diálogo entre supostas oposições.

Em 1910, Dalcroze, considerado um expoente da arte educação, tornou-se diretor do recém-criado Instituto Educacional para Música e Ritmo (*Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus*) em Hellerau, próximo a Dresden. O objetivo da escola preparatória de artes foi criar uma relação com o ensino de “artes e artesanatos” (“*Arts and Crafts*”) na Alemanha, atraindo estudantes de toda a parte da Europa para estudar com Dalcroze e seus colaboradores. Neste mesmo período, Laban esteve em contato com este tipo de ensino através de seu professor, o escultor Hermann Obrist.

Dentre os estudantes que se formaram nas escolas de Dalcroze podemos destacar Marie Rambert (que mais tarde colaborou com Vaslav Nijinsky, principalmente na coreografia para *Le Sacre du Printemps*), Michio Ito, Mary Wigman (que difundiu o método de Dalcroze na Alemanha) e Hanya Holm (por seu intermédio, os princípios ficaram conhecidos nos Estados Unidos).

Dalcroze estava ciente de que o Instituto havia sido projetado para demonstrar a eficácia da reforma de idéias até então praticadas. Dessa forma, ele partiu de um currículo

rigoroso baseado na bem-sucedida estrutura da escola de Genebra. Seus grupos eram formados por cantores e dançarinos. Estes apresentaram no verão de 1912 a dança dramática *Echo of Narzissus* no *Festspielhaus (Festival Hall)*. O auge de sua carreira foi com *Orpheus*, que atraiu a elite artística européia para a cidade de Hellerau.

Na primavera de 1913, Diaghilev e Nijinsky foram para Hellerau. Lá conheceram o trabalho de Dalcroze e ficaram impressionados com seu coro rítmico de movimentos. Neste mesmo ano, o método de Dalcroze fez grande sucesso na Europa, onde foi fundada a *London School of Dalcroze Eurythmics*.

Na primavera do ano seguinte, 500 estudantes inscreveram-se em Hellerau e filiais das *Dalcroze Schools*. Contudo, alguns estudantes disseram que o método de Dalcroze utilizava predominantemente as extremidades do corpo sem o completo conhecimento das qualidades expressivas próprias do corpo humano. Também alguns jovens aspirantes a dançarinos sentiram que lá foi muito pequena a oportunidade para exploração do movimento individual então, eles resolveram unir-se a Laban em sua escola de verão no Monte Verità, em seu segundo ano de funcionamento. Outros estudantes queixaram-se que a atmosfera predominante na escola de Dalcroze era similar a um convento devido a uma disciplina severa de treinamento para precisão rítmica.

Na primavera de 1914, Dalcroze foi para Genebra organizar um de seus festivais, quando o início da Primeira Guerra Mundial pôs fim ao seu Instituto em Hellerau, para o qual Dalcroze não retornou. Além deste fato, a morte de um dos fundadores, Wolf Dohrn, e a opinião política de Dalcroze a respeito da Alemanha foram fatores que contribuíram para o declínio e fechamento do instituto, que se tornou um hospital.

Em 1919, ex-alunos de Dalcroze reabriram a “*School of Applied Rhythm*” na mesma região do instituto de Hellerau e, em 1925, foi transferida para o Castelo Laxenburg, na Áustria, próximo à Viena.

1.2 RUDOLF VON LABAN – UM VISIONÁRIO DO SÉCULO XX

Rudolf Jean-Baptiste Attila Laban de Váralja (Lábán Rezső János Attila) nasceu em 15 de dezembro de 1879. Sua cidade natal foi chamada Pozsony, Pressburg, Prešporok atualmente cidade da Bratislava, Eslováquia. Faleceu dia 1 de julho de 1958, em Weybridge, Surrey, Inglaterra. Considerado visionário, filósofo, artista e pesquisador (BRADLEY, 2006, 21), ficou conhecido na Alemanha por Rudolf von Laban e nos Estados Unidos por Rudolf Laban. Foi arquiteto, artista plástico, coreógrafo, dançarino e educador. Dedicou sua vida à sistematização e conhecimento da linguagem da dança em seus diversos aspectos – criação, notação, apreciação e educação –, sendo o pioneiro na utilização do termo dança-teatro. Já no início do século XX, Laban foi considerado uma personalidade universal na arte da dança e pai da dança moderna.

Laban era filho de um governador militar do Exército Austro-húngaro. Logo que seu pai tornou-se governador da Bósnia, uma província próxima da fronteira com a Turquia, Rudolf fazia visitas a ele, em suas férias em “aventuras” na fronteira do país. Em sua juventude, Laban observava muçulmanos em seus rituais religiosos diários, tornando-se consciente das diferenças entre nacionalidades e costumes sociais. Em sua autobiografia, *A Life for Dance* (1975), Laban descreveu como ele experienciou o poder mágico da dança nas cerimônias e exercícios dos *dervishes* e suas danças giratórias. Fundamentou seu trabalho no multiculturalismo incluindo diferenças. Esta experiência, além de muitas outras, constituiu uma das mais importantes memórias da sua juventude, influenciando fortemente seu conceito de dança e representando influências importantes e significantes em sua carreira posterior.

Seu interesse pelo teatro foi estimulado por seu tio, o ator alemão Adolph Mylius. Pertencente a uma família de artistas – escultor, dançarino, ator, pintor –, conheceu a arte muito cedo. Desde sua juventude, esteve em contato com a arte em sua cidade natal. Laban cresceu na Bratislava e freqüentou a escola em Viena. Dançou em várias ocasiões sociais durante sua juventude; dançar foi verdadeiramente a mais agradável forma de socialização para ele. Do seu círculo de amigos faziam parte artistas de ópera, teatro e música (VOJTEK, 2006, 193-196).



Figura 3: Rudolf von Laban⁷

Para agradar seu pai, entre 1899 e 1900, Rudolf cumpriu seu treinamento militar, mas o único ponto principal, para ele, deste ano de serviço foi o festival de cadetes que ele organizou como um evento de dança, com homens de diferentes nacionalidades dançando juntos em seus costumes nacionais. Assim que foi liberado do serviço militar, em 1900, Laban partiu para Paris, contrariando a vontade de seu pai e envolvendo-se com desenho e pintura, arquitetura, encenação e dança.

Na virada do século, Paris vibrou com idéias artísticas inovadoras. Neste contexto, Laban fez aula de balé entre 1902-1903 e familiarizou-se com os princípios de movimento expressivo de Delsarte, através de seu pupilo Monsieur Morel. Laban ficou fascinado com este primeiro encontro com uma abordagem teórica para expressividade humana e especialmente pela definição de trindade de Delsarte. Laban, mais tarde, desenvolveu esta idéia de trindade, modificando-a para “*Tanz – Ton - Wort*” (Dança, Tom, Palavra) e acrescentando, ainda, um quarto termo: “*Plastik*” (Artes Plásticas). Estruturou, assim, um processo baseado na inter-relação artística que trabalhava a expressividade corporal completa: gesto (abstrato, realista, cotidiano, funcional etc.), canto, fala e imagens. Desta forma, nasceu a dança-teatro em estreita relação com a *performance art*.

⁷ Figura disponível em: <film.virtual-history.com/cigcard.php?seriesid=44>. Acesso em: 11 ago. 2006.

1.2.1 Laban e as Interartes

Entre 1900 e 1910, Laban foi um viajante, simultaneamente tentando seguir seus interesses artísticos e desfrutar a vida. Viveu em Paris como um boêmio estudante de arte entre 1900 e 1907. Estudou arquitetura na “*École des Beaux-Arts*”, onde experimentou pinturas abstratas à óleo e também ilustrações figurativas. Mas, já em 1899, Munique o atraiu por sua vitalidade artística e também por seu estilo boêmio, que alcançava seu clímax anualmente, em fevereiro, quando o “*Shrovetide*”⁸ era celebrado com festividades elaboradas. Laban passou quase três meses lá, estudando com o escultor Hermann Obrist do Movimento “*Arts and Crafts*”, que foi professor informal de Kandinsky⁹, durante os anos de 1899-1900. Ainda neste período, participou da decoração do cenário de cabarés em Paris e Berlim, trabalhando como um caricaturista gráfico e no palco. Nesta época ainda não havia devotado sua vida à dança.

Laban ficou conhecido como *designer* e organizador de paradas de carnaval e roupas de baile, com atividades espetaculares de dança. Mas voltou-se para os estudos da postura e comportamento humano como necessidade de sua carreira de pintor. A pesquisa de manuscritos de notação em dança levou-o à *Körperkultur*¹⁰, método utilizado por Mensendieck e Bode. Este momento pode ser marcado como uma fase de transição de Laban das artes gráficas para a arte do corpo, especialmente através da *performance art* que começava a florescer. Era nos cabarés que Laban tinha a liberdade de expor seu lado satírico e grotesco. Por volta de 1910-1911 já era conhecido por suas produções *avant-garde*. Chegou a participar das primeiras manifestações Dadá, em Zurique, e sua presença nestes eventos é comentada em publicações de H. Ball, H. Richter e W. Verkauf (FERNANDES, 2006d, 45).

Em 1916, na cidade de Zurique, um grupo de artistas e escritores reuniram-se e criaram o Cabaré Voltaire. Eles tinham como objetivo fazer deste lugar o ponto de encontro da “arte de vanguarda” (GOLDBERG, 2006, 50). O Cabaré Voltaire foi um importante ponto

⁸ Referente aos três dias de carnaval que precedem a quarta-feira de cinzas.

⁹ Vassily Kandinsky nasceu em 1866, Moscou, Rússia e morreu em 1944, Paris, França. Foi um dos primeiros criadores da pura abstração moderna. Estudou música, piano e violoncelo. Kandinsky formou-se em direito e economia política na Universidade de Moscou. Aos trinta anos iniciou seus estudos artísticos. Em suas obras é possível observar a geometrização de figuras, o colorido e as referências místicas.

¹⁰ *Körperkultur*, cultura física que se disseminou como um movimento para a promoção do bem-estar através da prática de exercícios físicos incentivado pelo governo alemão e divulgado por meio de competições. Vide PRESTON-DUNLOP, 1994, 115 e 153.

de encontro de grandes artistas e de experimentações artísticas. Segundo Cohen (2004, 42): “Artistas de peso, das mais diversas artes, que vão germinar as idéias das próximas décadas se confrontam no *cabaret*: Kandinsky, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Rudolf von Laban, Jean Harp, Blaise Cendrars”. Laban foi um dos artistas que passaram a freqüentar e apresentar seus trabalhos no Cabaré Voltaire e também na Galeria Dada, aberta em 1917, que, segundo Hugo Ball era uma “continuação da idéia do cabaré do ano passado” (GOLDBERG, 2006, 55).

Hugo Ball, um dos criadores do Cabaré Voltaire e da Galeria Dadá, foi fortemente influenciado pelos trabalhos de Kandinsky, tendo usado suas pinturas como personagens em performances. Do mesmo modo, na experimentação *Hibridus Corpus* desta pesquisa de mestrado, realizada em uma Galeria na exposição de pinturas, alguns quadros inspiraram parte da experimentação, realizada no espaço da exposição. Os principais meios de expressão utilizados por Kandinsky foram as formas em si, as cores das formas, a iluminação – a cor como intensificação da pintura, a criação de cada imagem, associada à música e, quando necessário, sua desmontagem (GOLDBERG, 2006, 101).

Laban, assim como Kandinsky, teve interesse nos estudos de Rudolf Steiner e Madame Blavatsky. Provavelmente, Laban teve contato com a teoria de Steiner em 1906, em Paris, enquanto Kandinsky, em 1908, em Berlim. No entanto, nenhum dos dois se tornou membro da Sociedade Teosófica de Blavatsky nem da Antroposofia de Rudolf Steiner. A influência de Steiner sobre o trabalho de Kandinsky deu-se pela sua visão no poder do mundo espiritual. No entanto, Laban criticou Steiner por estabelecer uma relação equivocada entre movimento e espiritualidade, apontando seus exercícios como esotéricos (PRESTON-DUNLOP, 1994, 116). A visão de Laban era de uma base espiritual para uma ampla revolução do movimento que tocaria os seres humanos comuns. Seu objetivo era romper com padrões autômatos e possibilitar a todos a experiência do movimento do corpo no espaço dinâmico.

Kandinsky tinha a intenção de descobrir a essência espiritual do mundo utilizando-se de sua arte pura ou absoluta, a qual não visava representar objetos ou idéias, mas a espiritualidade por meio da experiência pessoal do artista. Este foi um dos fatores que tornou Laban fascinado pelas teorias e pinturas abstratas de Kandinsky. Isto é observável na teoria e

prática de Laban, que “pretendia libertar a dança do vínculo representacional e descobrir suas leis internas e estruturas harmônicas” (BERGHAUS, 1997, 93).

Na obra de Kandinsky abaixo, como em outras, é possível fazer a relação das formas geométricas de sua pintura com a notação criada por Laban para análise do movimento.

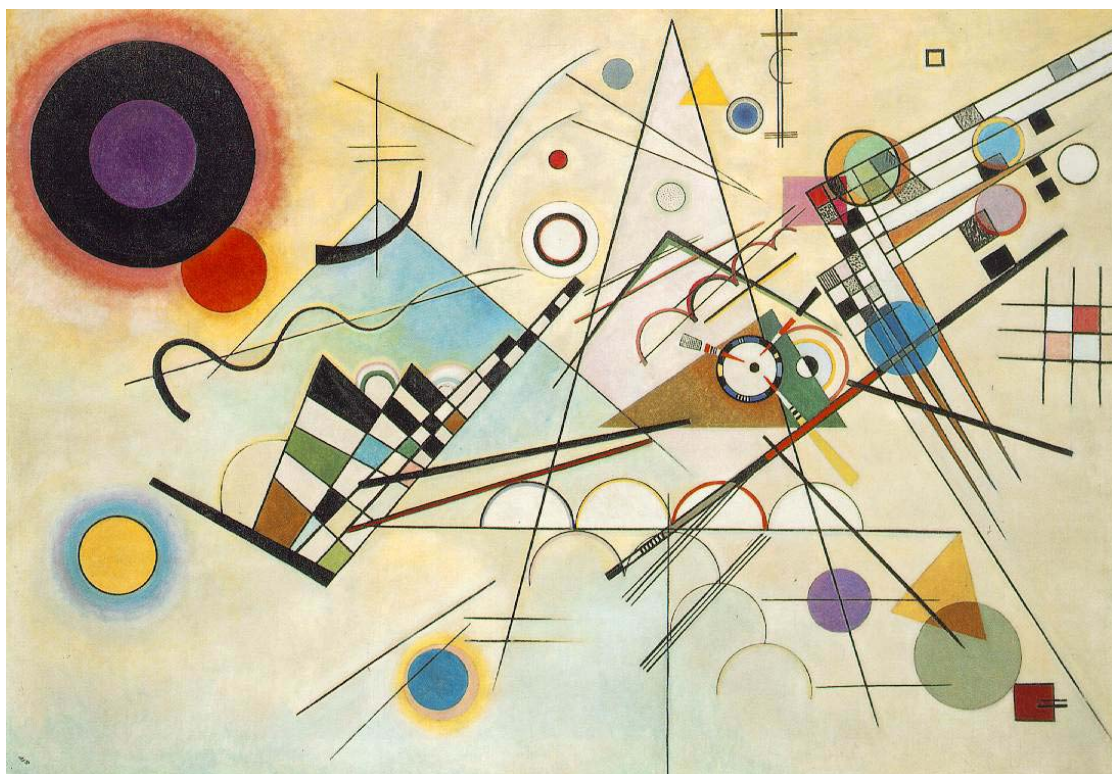


Figura 4: Kandinsky - *Composition VIII*, 1923¹¹

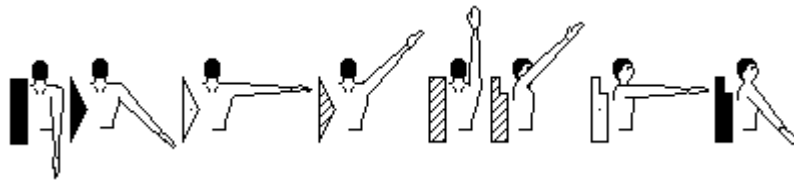
¹¹ Figura disponível em: <www.ibiblio.org/wm/paint/auth/kandinsky/>. Acesso em: 14 set. 2006.

Sistema de Notação de Laban



Figura 5: Laban mostrando o seu Sistema de Notação¹²

Braço Direito



Perna Direita

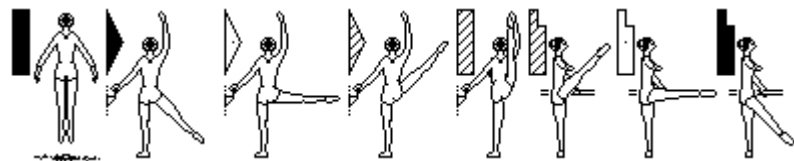


Figura 6: Símbolos de Notação e suas respectivas ações¹³

Como pode ser observado nas figuras acima, é possível estabelecer relações entre os símbolos de notação de Rudolf von Laban e as pinturas de Vassily Kandinsky. Ambos apresentavam em seus trabalhos figuras geométricas utilizadas harmoniosamente. As

¹² Figura disponível em: <http://notation.free.fr/lablan/contexte/bio1_1.html>. Acesso em: 24 dez. 2006.

¹³ Figura disponível em: <<http://user.uni-frankfurt.de/~griesbec/LABANE.HTML>>. Acesso em: 24 dez. 2006.

composições abstratas de Kandinsky estão presentes nos símbolos da escrita da dança de Laban.

O sistema de Coreologia, que procurava estabelecer leis e princípios do impulso interior desenvolvido por Laban nos anos de 1912-1914, é um exemplo desta busca pela arte do movimento que se concentrava “no corpo e alma do dançarino, e na necessidade interior do artista de expressar os princípios objetivos subjacentes à experiência espiritual subjetiva” (BERGHAUS, 1997, 93). A Coreologia de Laban relaciona-se com a Composição do pintor Kandinsky e a Harmonia para o músico Schoenberg¹⁴. Os três tiveram em comum a busca pela expressão em si, longe de pré-determinismos com ênfase no que é próprio do ser humano. Segundo Ann Hutchinson¹⁵ (uma das fundadoras do *Dance Notation Bureau* e autora do livro *Labanotation*, de dança escrita, publicado em 1954), “a *Labanotation* serve à arte da dança tanto quanto a notação da música serve à arte da música”, sendo a *Labanotation* um método de notação simbólica do movimento (vide capítulo II, p. 73).

Assim como Laban, Schoenberg frequentou e trabalhou em cabarés de Viena, Paris e Berlim, o que influenciou seus trabalhos, como *Pierrot Lunaire* (1914). Schoenberg criou um sistema de jogo tonal sem uma âncora natural, desenvolvendo novas formas de composição, rompendo com o sistema utilizado nos últimos três séculos. Seu sistema foi classificado como atonal, preferencialmente chamado por ele de pluritonal. Este sistema foi baseado em um sistema matemático de proporções de vibrações a fim de haver a sobreposição dos harmônicos por meio das relações intervalares de oitavas, quintas, quartas, terças etc. Em seu sistema de doze tons cromáticos, nenhum deles poderia ser mais enfatizado que outro e nenhum deveria ser repetido antes que todos os doze tivessem sido ouvidos. Laban enfatizou o ritmo interno do corpo em seu trabalho, ligando os movimentos com a geometria espacial, assim como a linha de experimentos de Kandinsky.

Semelhante ao sistema atonal de Schoenberg, Laban, ao estudar o movimento no espaço, buscava uma nova forma de harmonia, num equilíbrio dinâmico coerente com o mundo moderno. Um exemplo é a execução das Escalas A e B através do corpo em

¹⁴ Arnold Schoenberg nasceu na Áustria, Viena, em 1874 e morreu em Los Angeles, Califórnia, em 1951. Ele não teve uma educação formal em música e sua intenção de ser compositor desenvolveu-se gradualmente. Schoenberg foi compositor de música erudita, além de pintor e teórico musical, e criador do dodecafonismo, um dos mais revolucionários e influentes estilos de composição do século XX.

¹⁵ Disponível em: <www.whc.net/bhsdance/html/labnotation.html>. Acesso em: 24 dez. 2006.

movimento através dos doze pontos do Icosaedro. Nestas escalas, a realização do movimento no plano vertical, que deriva da somatória das dimensões vertical e horizontal, requer que o próximo movimento ocorra no plano sagital enquanto “dimensão faltante”. Posteriormente no plano sagital, somatória das dimensões sagital e vertical, exige que o próximo movimento aconteça na horizontal; já o plano horizontal, dimensões horizontal e sagital, leva o próximo ponto ao plano vertical, voltando, assim, ao início dos três planos vertical-sagital-horizontal (VSH). Através desta seqüência orgânica – organizada conforme a necessidade do corpo de se recuperar na dimensão faltante –, o dançarino desenha os doze pontos do Icosaedro em percursos e balanços não-lineares, desviando constantemente do eixo e alternando entre quase-queda e recuperação em percursos transversos.

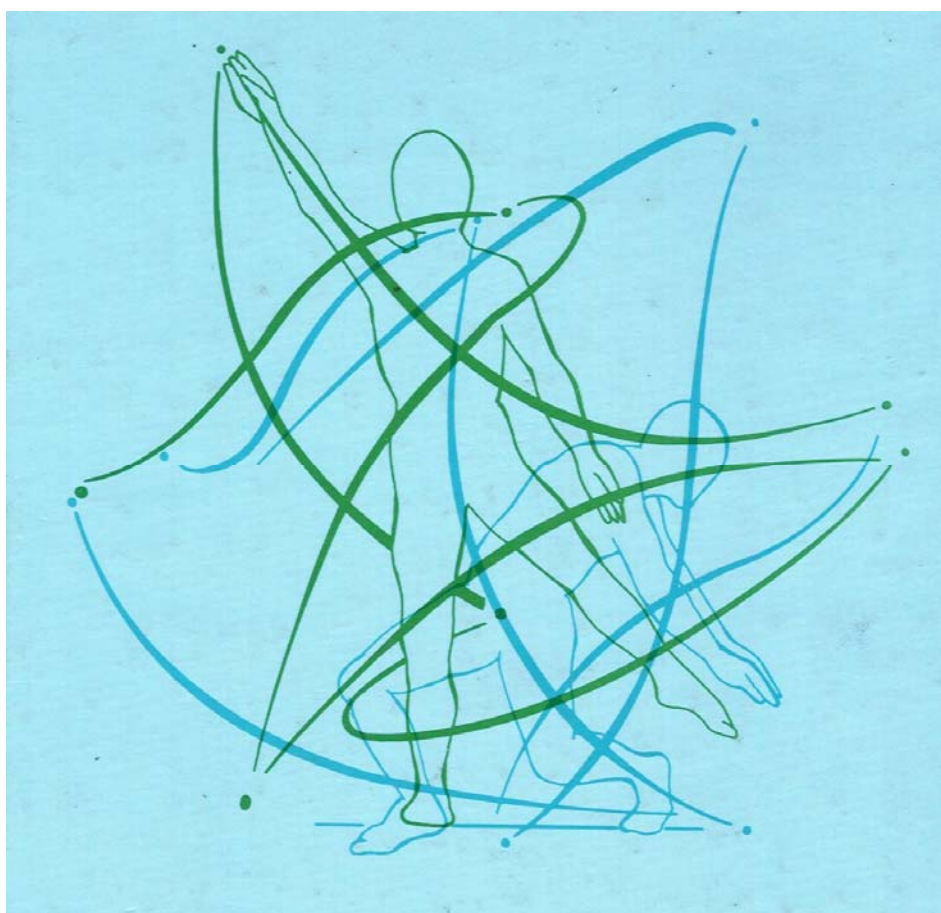


Figura 7: Corpo em Movimento na Escala A Direita do Icosaedro¹⁶

¹⁶ Figura extraída do Livro de Irmgard Bartenieff, 1980 (capa).

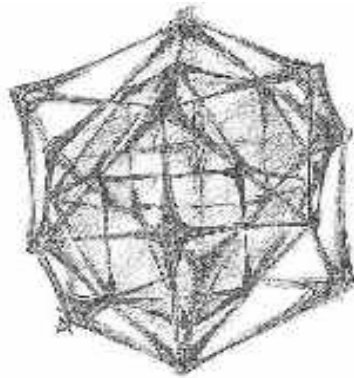


Figura 8: Icosaedro – representação dos pontos no espaço¹⁷

Diferente de Schoenberg, Laban não instrumentalizou métodos idiossincráticos para suas próprias necessidades de composição. Ele voltou-se para formas de movimento do comportamento cotidiano, que foi, por dez anos, seu objeto de estudo procurando descobrir um princípio de organização espacial chamada “ordem coreológica”. Laban observou que os padrões de comportamento refletem formas espaciais de diagonais e diametrais, fraseados em curvas e formas angulares. Chegou, assim, ao estudo do espaço representado por formas cristalinas como o Icosaedro, o Cubo, o Octaedro, o Tetraedro e o Dodecaedro.

Laban desenvolveu o conceito de Harmonia Espacial, no qual relaciona a arquitetura do corpo com a arquitetura do espaço através de complexas leis de correspondência. Ele procurou realizar a interação das ciências com as artes, enfocando o corpo tridimensional no espaço dinâmico: “Pensar o corpo humano em termos de arquitetura tridimensional (comprimento, largura e profundidade do corpo, Eixo Vertical, Horizontal e Sagital) é uma questão fundamental para relacionar dinamicamente o corpo em movimento no espaço” (SCHLICHER apud FERNANDES 2002, 160).

O corpo em movimento desenha linhas conectando pontos invisíveis no espaço, desenhando figuras geométricas, – as Formas Cristalinas citadas anteriormente. Estes percursos são organizados conforme leis harmônicas que ativam toda a cinesfera e trabalham o corpo como um todo integrado por sua organização em estruturas de espelho:

¹⁷ Figura disponível em: <www.uni-leipzig.de/~tal/lab31.jpg>. Acesso em: 26 jun. 2006.

Os balanços de Laban eram baseados de forma harmônica. Cada escala é contrabalançada no espaço e no corpo, por inversão ou transposição de opostos harmônicos de simetria perfeita. Estes promovem o uso equilibrado do corpo: abrindo à frente [com foco direto e tempo desacelerado] é combinado com fechando para trás [com foco direto e tempo acelerado], ascendendo fechado [com peso leve e foco direto] é combinado com descendendo aberto [com peso forte e foco indireto], virando para a direita com virando para a esquerda, pulos no ar com quedas (PRESTON-DUNLOP apud FERNANDES 2003, 66-7).

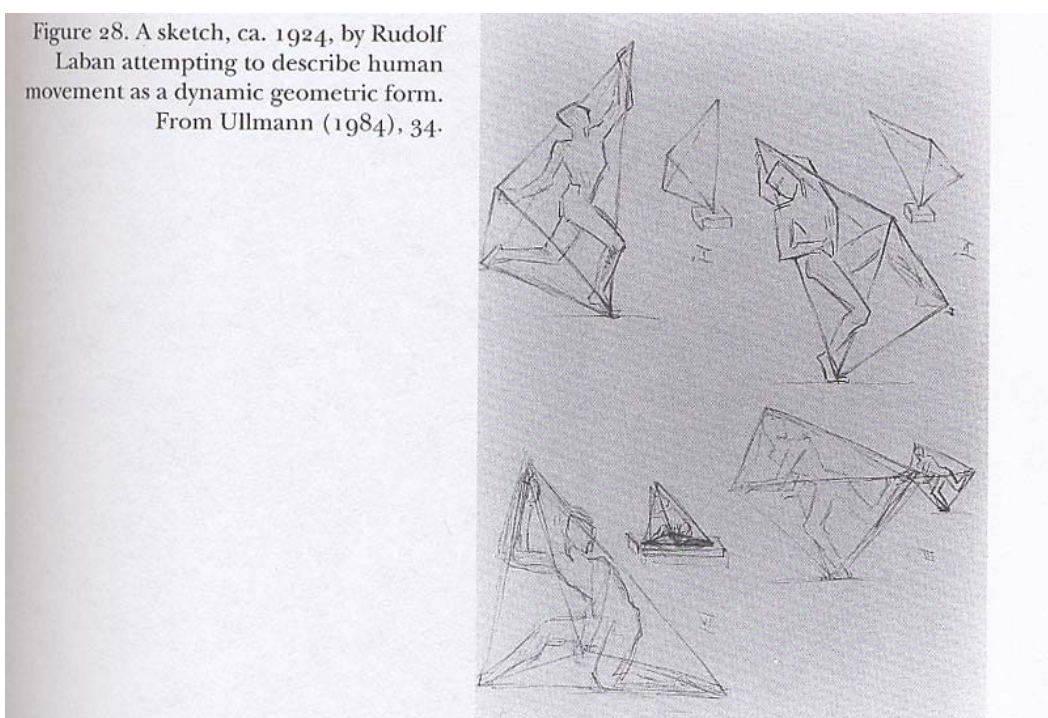


Figura 9: Movimento Humano como forma geométrica dinâmica – Rudolf von Laban¹⁸

Laban e Schoenberg foram contemporâneos que procuraram formas inovadoras do sistema harmônico de seus ambientes. Eles compartilharam a necessidade de mudança, contudo Schoenberg procurou romper com tradições em busca de 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, sendo esta uma expansão que refletiu a liberdade filosófica do século XX.

¹⁸Figura disponível em:
<www.stanford.edu/group/berlin/data2/CLEAN/pathways/modern_dance/images/1origins/jsong-page1_1.jpg>.
Acesso em: 26 jun. 2006.

No período de 1910-1914, seu foco saiu das artes gráficas para a dança, considerando-se um teórico-prático em dança. Resíduos desta época boêmia podem ser observados em seus trabalhos coreográficos, como em *Nacht* (Noite), de 1927 ou em *Grünen Clowns* (Palhaços Verdes), de 1928.

1.2.2 A Dança Livre no Monte Verità

A história da Colônia Monte Verità tem início em 1899, a partir do encontro entre Henri Oedenkoven, rico herdeiro de um industrial suíço de Anversa, e Ida Hoffmann, professora de música em um instituto russo de Cetinje, antiga capital de Montenegro (uma das atuais Repúblicas em que se dividiu a antiga Iugoslávia). Eles idealizaram fundar uma colônia baseada em um estilo de vida natural e libertário. Saíram, então, em busca de um lugar ideal.

Em novembro de 1900, Henri Oedenkoven e Ida Hoffmann, com o auxílio dos amigos Lotte Hattemer, os irmãos Arthur e Karl Gräser e Jenny Hoffmann (irmã de Ida), fundaram a Colônia Vegetariana e Naturista no famoso Monte Verità (A Montanha da Verdade), no Lago Maggiore, em Ascona, na Suíça. O local já se chamava Monte Verità quando eles o habitaram, assim, deram o próprio nome do local à sua Colônia. Este local também era conhecido como Ticino ou a porção italiana da Suíça, cuja língua comum era o italiano, sendo a própria palavra Verità o correspondente italiano para “Verdade”. O Monte Verità foi, antes mesmo da fundação da Colônia, assim chamado devido à idéia de que as grandes verdades se revelam nos topos dos montes (como por exemplo, o Monte Sinai)¹⁹.

A partir de 1912, no Monte Verità, Laban passou a explorar a dança como uma forma de arte. Ele começou a dar aulas de “Dança Livre” sem nenhuma ilustração musical ou estória contada, mas que nascia do ritmo interno do movimento corporal que encontrava sua realização no espaço e transições dinâmicas. Assim como Delsarte dizia que o gesto representava mais que palavras, Laban considerava o movimento como o principal meio de

¹⁹ Disponível em: <<http://www.vegetarianismo.com.br/historia/ida-hoffmann.html>>. Acesso em 25 out. 2006.

expressão do ser humano, “que abrange o tangível e o intangível das necessidades do homem, função esta não concretizável pela palavra” (BONFITTO, 50, 2003).

Trabalhando com grupos amadores, Laban usou o ritmo do corpo mais do que o musical como ímpeto para o movimento, desenvolvendo, também, a partir deste princípio, suas concepções de dança. Em 1912, Laban fundou sua *Laban School* em Munique, sendo que seu método foi influenciado pelos estudos de euritmia de Dalcroze. Contudo, não foi tão sistemático como este. O movimento não necessariamente requeria o acompanhamento da música, mas poderia ser apresentado com o acompanhamento do som da percussão, da linguagem ou do silêncio. A influência de Delsarte também estava presente em seu método; Laban se utiliza de divisões do corpo para sua análise de movimento, o que significa que há uma relação direta entre suas “subdivisões básicas necessárias à observação de ações corporais” (LABAN, 1978, 57) e a divisão corporal de Delsarte, partindo do Princípio de Trindade, que divide o corpo em três partes: cabeça, tronco e membros inferiores. No entanto, Laban reorganizou esta divisão em cabeça, tronco parte superior (centro de leveza), tronco parte inferior (centro de gravidade) .

Em seu estúdio para dança e artes dramáticas (*performing arts*) ele enfatizou insistentemente a necessidade dos estudantes entenderem dança como uma forma de arte independente.



Figura 10: Monte Verità – Ascona, Suíça²⁰

²⁰ Figura disponível em: <www.vegetarianismo.com.br/historia/ida-hoffmann.html>. Acesso em: 25 out. 2006.

Por causa da ampla fundamentação de estudos do movimento que Laban desenvolveu em Munique entre 1910 e 1912, os líderes do Monte Verità o escolheram como diretor de sua recentemente inaugurada “*School of all the Arts of Life*”. Em 1913, Laban estabeleceu o curso de verão no Monte Verità, Ascona, onde, assim como na *Laban School* em Munique, era baseado na *Tanz-Ton-Wort-Plastik* (Dança-Tom-Palavra-Artes Plásticas) desenvolvida por Laban a partir da idéia de trindade²¹ de Delsarte, tendo a improvisação como seu fundamental método de trabalho. Assim nasceu a “Nova Dança” neste centro criado para promover qualidade de vida às pessoas que sofriam de estresse e exaustão cultural, direcionada ao trabalho de dança livre.

Em julho de 1913, ano em que *Le Sacre du Printemps* fez sua estréia, Laban trouxe seus estudantes de dança de Munique consigo para o Monte Verità, que oferecia facilidades para se tomar banho de sol, horticultura e uma vida ao ar livre somadas às atividades de movimento dirigidas por Laban. Foi lá que ele despetou seu conceito de “corpo rítmico”, que foi tão fundamental para a nova dança como a redefinição de ritmo de Stravinsky para a música contemporânea.

Durante os verões, nos anos de 1913 a 1917, no Monte Verità, Laban experimentou o movimento como terapia para pessoas cansadas do estilo de vida convencional. Sua mais famosa inovação durante este período foram os “coros de movimento” – dança coral –, que proporcionavam aos seus estudantes o contato com o convidativo verão do Monte Verità. Estes eram corais organizados de “Dança Livre”, na qual pessoas sem treinamento formal poderiam celebrar a felicidade de mover-se ao ar livre com um mínimo de roupa. Foi neste local que Laban colocou em prática sua crença de que os seres humanos são igualmente capazes de dançar e experimentar os dons terapêuticos do movimento. Ele ampliou, assim, os horizontes da dança, abordando linguagens com aplicações teóricas, sociais, coreográficas, educativas e terapêuticas. Nesta fase de sua vida, Laban foi o grande guru, cujos experimentos e improvisações objetivaram a liberação de seus alunos do confinamento da civilização moderna.

²¹ O Princípio de Trindade desenvolvido por Delsarte engloba os três princípios do Ser: a vida, o espírito e a alma, formando uma unidade. Vide Garaudy 1980, 82.



Figura 11: Improvisação no Monte Verità – Ascona, Suíça²²

Entre os frequentadores do Monte Verità, podemos citar Dalcroze, que esteve lá várias vezes enquanto ensinava no conservatório de Genebra, tomando banhos para tratar de sua saúde e também participando na vida intelectual dos artistas anarquistas da colônia. Ele também entrou em contato com a Teosofia e as religiões místicas ao participar do círculo no Monte Verità (PARTSCH-BERGSOHN 1994, 14). Devido ao grande sucesso, o Monte Verità recebeu também a visita da famosa bailarina Isadora Duncan.

Grandes dançarinos trabalharam com Laban em Munique e Ascona além de sua colaboradora e pupila Mary Wigman. São eles: Suzanne Perrottet, Gertrud Leistikow, Clothide van Derp, Alexander Sakharoff, Sophie Taeuber, Clair ter Val, as irmãs Falke, Laura Oesterreich e Katja Wulff.

Laban traduziu os ideais da escola de renovação física e espiritual em ação de dança e, neste processo, ele tornou-se o líder da “*New German Dance*”.

²² Figura disponível em: <www.itis.ethz.ch/mv/gallery/27.html>. Acesso em: 11 ago. 2006.

1.3 MARY WIGMAN: DISCÍPULA E COLABORADORA DE LABAN

A mais intensa pesquisa de movimentos de Laban se deu quando, em 1912, Wigman uniu-se a ele em Munique, ensinando e colaborando em seus estudos. Iniciava-se um importante momento histórico da dança na Alemanha. Discípula de Laban e colaboradora em seu estudo do movimento, **Mary Wigman** nasceu em Hannover, Alemanha, em 13 de novembro de 1886, como Karoline Sophie Marie Wiegmann (ela muda seu nome para Mary Wigman por sugestão de Laban), e faleceu em 18 de setembro de 1973 na, então, Berlim Ocidental. Filha de uma família de classe média que não via com bons olhos sua escolha pelas artes, com a idade de 6-7 anos estudou piano e voz, sendo considerada uma aluna talentosa. Foi mandada para um internato em Folkestone, Inglaterra e para Lausanne, Suíça, para estudar línguas. Ao retornar para Hannover, em 1908, assistiu, na casa *Hannover Opera*, o concerto das três irmãs Wiesenthals (Grete, Berthe, Else), contemporâneas de Isadora Duncan, que dançavam *Johann Strauss's Waltzes* em seu primeiro *tour* independente. Wigman ficou fascinada pela expressividade de suas mãos. Pela primeira vez em sua vida, ela percebeu que as mãos podiam tornar-se botões de flores e florescerem. Segundo Partsch-Bergsohn (1994, 17), foi esta experiência que a fez seguir os caminhos da dança, mais tarde considerada pioneira da dança moderna alemã que influenciou toda uma geração de dançarinos.

Em 1910 aos 23 anos, ainda como Marie Wiegmann, ouviu falar de Jacques Dalcroze. Então, foi estudar Eurritmia de 1910 à 1912 no, recentemente fundado, Instituto Dalcroze, em Hellerau. Ela se destacou nos estudos pela dedicação e percebeu que sua aproximação com Dalcroze não aconteceu com o objetivo de aprender música, mas para aprender a falar diretamente através de seu corpo, uma vez que a abordagem de Dalcroze focava-se no estudo do ritmo e no movimento.

O currículo da escola de Dalcroze preenchia o dia de Wigman com aulas de piano, voz e teoria musical. Os melhores momentos para Wigman foram quando Dalcroze sentava-se ao piano e, enquanto tocava, ela improvisava. Estes momentos aconteciam também em seu “quarto amarelo” – um grande estúdio de chão de madeira – onde, sozinha, sem música e pela noite adentro, realizava seus momentos de improvisação. Ocasionalmente, ela pousou para o

pintor Emil Nolde²³, especialmente para sua obra “*Candle Dancers*”, de 1912. Nolde ao observar Wigman improvisando percebeu sua afinidade com Laban, que também dançava sem música, dizendo a ela que deveria encontra-se com ele.

Ao terminar seu curso no Instituto Dalcroze, Wigman deixou Hellerau e partiu ao encontro de Laban, já que havia percebido que os estudos com Dalcroze de integração da música com o movimento não satisfaziam suas necessidades. Wigman compreendeu que não era o movimento que deveria seguir o ritmo da música, mas a dança como aquela que nascia dos movimentos da vida deveria ser guiada pelo ritmo do movimento interno. Neste momento Wigman descobriu em seus exercícios a independência entre música e ritmo. Foi a partir desta descoberta que ela buscou sua dança sem música, proveniente de seu próprio ritmo interno, partindo para um trabalho onde o movimento não mais se originava de um estímulo exterior, mas que viesse do seu impulso interno.

Para isso, Wigman dançava com os pés descalços e de olhos fechados. Sua dança nascia da emoção e necessidade interior do corpo do artista, não mais por movimentos codificados ou pré-estabelecidos por uma norma exterior. Assim, Wigman descobriu que a dança lhe dava a possibilidade de expressar-se artisticamente.



Figura 12: Wigman em “*Song of Fate*” (Canto da Morte) de 1935²⁴

²³ Emil Nolde (1867-1956) seu verdadeiro nome era Emil Hansen, foi um dos mais importantes pintores expressionistas alemães. Seus quadros chegavam a chocar o espectador devido à vivacidade das cores contrastantes umas com as outras a deformidade dos rostos retratados, a distorção das perspectivas e o excesso de tinta.

²⁴ Figura disponível em: <www.fembio.org/women-from/hannover/mary-wigman.shtml>. Acesso 13 jun. 2006.

Wigman descobriu seu estilo para ensinar ao subir a íngreme colina no Monte Verità, na tarde de calor de um dia de verão, em 1913. Ela descreveu que seguiu o som de um tambor que a conduziu diretamente para uma clareira na floresta onde Laban dirigia um grupo de improvisação. No verão deste mesmo ano, Wigman ensinou no Monte Verità como assistente de Laban, sendo uma dedicada colaboradora em suas experiências. Ela estava disposta a descobrir a si mesma e ao mundo por meio da “dança livre”. Foi em 1913 que Wigman uniu-se a Laban em Ascona, permanecendo lá até 1917, sendo a segunda jovem dançarina a juntar-se a Laban. Antes de Wigman, a primeira aluna de Laban e também ex-estudante da escola de Dalcroze foi Suzanne Perrottet.

Um dos fatores no trabalho de Laban que agradou a Wigman foi que ele não a reprimiu quando optou por seguir sua intuição e se entregar apaixonadamente ao movimento sem tentar se controlar pela reação estética, desfrutando de completa liberdade. Antes mesmo de se encontrarem, Laban e Wigman partiam do mesmo princípio: o movimento corporal sem a utilização de um acompanhamento musical direcionando-se à natureza do ritmo corporal e sua percepção.

No Monte Verità, ambos iniciaram suas pesquisas a partir do movimento voltado para uma visão corporal interior que se exteriorizava no espaço. Assim, haveria uma conexão com o fluxo do qual nascia o ritmo (interno) do movimento corporal que realizavam no espaço. A partir desta idéia do corpo em movimento no espaço, surgiu o conceito de Cinesfera, no qual Wigman colaborou com Laban em sua formulação. De forma que todo movimento partia da libertação da técnica tradicional que limitava o movimento, voltando-se para o encontro de outras referências próprias do ser humano. Assim, Wigman, que era dançarina, entregou-se à improvisação que a possibilitou libertar-se e intensificar a expressiva extensão de seus movimentos (MANNING 1993, 56).

No verão de 1913, Laban e Wigman retornaram à Ascona para a segunda sessão de ensino. Quando em julho de 1914 a primeira Guerra Mundial eclodiu, houve a redução do círculo de alunos de verão, que evitou a apresentação do espetáculo “*Der Sieg des Opfers*”. Laban e Wigman permaneceram no distante Monte Verità como em um exílio para fazer sua mais intensa pesquisa de movimento enquanto a Primeira Guerra Mundial continuava. A escola de Laban em Munique foi abandonada, reabrindo em Zurique. A experiência musical e pedagógica de Suzanne Perrottet permitiu à Laban tempo para trabalhar com Wigman a teoria

e prática da linguagem do movimento. Perrottet dirigiu a escola em Zurique seguindo conceitos de Laban até o fim do período pós-guerra. Tanto a *Laban School* em Munique quanto a escola de verão do Monte Verità tornaram-se casas de Laban e Wigman durante os anos de guerra.

Após intensiva pesquisa com Wigman entre 1913-1914, em duas temporadas da escola de verão em Ascona, Laban abriu, em março de 1915, uma “*Schule der Bewegungskunst*” (Escola de Arte do Movimento), em Zurique. Nesta escola, Laban desenvolveu as “Escalas Laban”, seqüências de movimento baseadas na relação espacial paralela à relação harmônica na música, que dava aos alunos um fraseado durante o mover-se através do espaço. Iniciou, assim, sua fundamentação para definição de espaço de seu recente sistema de notação.

De 1913 à 1917, Wigman e Laban dividiram suas investigações de movimento entre Zurique e o Monte Verità. Juntos desenvolveram arduamente suas investigações de movimento, estabelecendo princípios da dança cênica expressionista. A princípio, Laban exercia a função de teórico e coreógrafo enquanto Wigman empenhava-se como dançarina. Trabalhavam com ritmos “naturais do corpo, que podiam ser acompanhados por melodias cantadas e instrumentos de percussão – mas nestes casos a música era subserviente ao movimento, e não vice-versa” (BERGHAUS, 1997, 95).

Segundo Partsch-Bergsohn (1994, 18), em seus diários de 1913-1917, Wigman revela sua gratidão à Laban por proporcionar-lhe o encontro com suas raízes e o aprofundamento de sua consciência corporal, o que se estabeleceu como uma troca entre eles. Contudo, Laban também se enriqueceu com suas seqüências de movimento com vivacidade.

No livro *The Mary Wigman Book*²⁵ (1984, 34-5), Wigman descreve como eram suas danças com Laban: “Nós dançávamos sem música, no ritmo da poesia e, algumas vezes, Laban nos fazia mudar palavras, frases, pequenos poemas, tínhamos nós mesmos que inventar”. Ainda segundo Wigman, Laban tinha uma extraordinária qualidade de deixar os alunos livres artisticamente, capacitando-os a descobrirem suas próprias potencialidades e desenvolverem sua própria técnica e estilo individual de dança. Laban tinha seu sistema bem

²⁵ Publicado originalmente em 1973 e organizado por Walter Sorell.

estruturado em movimentos orgânicos naturais do corpo humano e princípios de tensão e relaxamento, assim como os princípios utilizados por Delsarte e Dalcroze.

O objetivo tanto de Laban quanto de Wigman era possibilitar a cada dançarino trazer à dança seu modo pessoal de movimento, transformando uma forma abstrata em uma forma orgânica. Enquanto Laban desenvolvia vários projetos, ao mesmo tempo, Wigman escolheu seguir o objetivo que a levou até Laban: saber como dançar.

O método de Wigman partia do conhecimento interior de cada pessoa sem uma técnica anteriormente determinada; a ênfase estava no processo de conhecimento interior. O dançarino, ao olhar-se interiormente, de certa forma anula sua visão exterior e busca em si a percepção do movimento. Launay²⁶ chama este fenômeno de corporeidade cega, “cujo espaço não pode ser desenhado por posições codificadas pela técnica tradicional. A dançarina fecha os olhos para obter acesso a outro tempo e espaço, um tempo espaço imaginado” (GREBLER, 2006, 61) próprio de cada indivíduo. A princípio, as referências espaciais exteriores são esquecidas, sendo outros sentidos estimulados. Conecta-se, assim, com um tempo-espaço de cada ser humano que não necessariamente é o tempo-espaço cronometrado ou estabelecido por fatores externos, mas aquele relativo a seu próprio processo, seu próprio ritmo.

Segundo Manning (1993, 56), no Monte Verità, Wigman tornou-se o instrumento para a pesquisa de movimento de Laban. Durante este período, ele estruturou seu sistema de notação e teoria de harmonia espacial. A improvisação foi estruturada baseada na manipulação do espacial, temporal e dimensões dinâmicas de movimento.

²⁶ LAUNAY, Isabelle. À la recherche d'une danse moderne. Rudolf Laban – Mary Wigman. Paris: Chiron, 1996.