

TOURINHO, Lígia. **O protagonismo das mulheres no campo labaniano**. Rio de Janeiro: UFRJ. Departamento de Arte Corporal da UFRJ; Professora.

RESUMO: Este texto tem como objetivo dar visibilidade e notoriedade às mulheres colaboradoras e/ou responsáveis pela organização, difusão e continuidade das pesquisas e obra de Rudolf Laban durante seu desenvolvimento e através dos tempos. Rudolf Laban, um dos mais importantes nomes da dança e dos estudos sobre o movimento do século XX, é um artista de relevância indiscutível para as Artes. Sua principal biografia foi escrita por Valerie Preston Dunlop. Como define Karen Bradley (2009), Laban foi um idealista, um gênio, um homem sedutor e de muitas mulheres, um brincalhão, um provocador, às vezes um pouco *naive*... Um homem sem planos, mas com um propósito: Uma vida para dança, como escrito em sua lápide, no *Weybridge Cemetery*, no Reino Unido. A vida para ele era uma longa improvisação. Produziu muitas obras coreográficas, dirigiu grupos de teatro e de ópera, organizou festivais e congressos, deu muitas aulas e produziu investigações artísticas e textos. Defensor do movimento como linguagem, sempre iniciava suas pesquisas em parceria e deixava que parte de suas ideias fossem desenvolvidas por essas pessoas, em sua grande maioria, mulheres. Laban não se definia como dono de sua propriedade intelectual, as ideias passavam por ele e as grandes escolas labanianas existentes hoje no mundo, não foram estruturadas por ele, mas por artistas, na maioria mulheres, que com ele se encontraram e adotaram sua abordagem de criação e pesquisa em arte como eixo para suas pesquisas pessoais. Ao analisarmos sua biografia, identificamos gerações de mulheres que contribuíram com sua obra e/ou que vêm difundindo e expandindo os estudos Labanianos. Numa primeira fase de seu legado destacamos a presença de Laura Oesterreich, Maya Lederer, Suzanne Perrottet, Betty Baaron Samao e Mary Wigman, com quem partilhou estudos sobre o movimento espontâneo, os impulsos de improvisação, a teoria musical e nas estruturas básicas do design. O resultado foram os “Movement Choirs” ou “Dança Coral” e indagações sobre a possibilidade da Dança existir sem a música. No final de sua vida, a bailarina Lisa Ullmann organizou seus escritos e foi sua parceira na fundação de uma escola. Não poderíamos deixar de destacar a obra de Irmgard Bartenieff e, no Brasil, a de Maria Duschenes e Regina Miranda. Os resultados deste artigo tomam como base as obras de Preston-Dunlop (1998), Bradley (2009) e Moore (2014) e as pesquisas cartográficas sobre a expansão do campo labaniano no Brasil de Melina Scialom (2017) e Ana Bevilacqua (difundida em comunicação oral em congressos da área).

PALAVRAS-CHAVE: Rudolf Laban. Sistema Laban/Bartenieff. Análise de movimento. Campo labaniano. Memória da dança.

ABSTRACT: This article aims to give visibility and notoriety to women’s collaboration, organization, diffusion and continuation on Rudolf Laban’s work through the ages. Rudolf Laban, one of the most important names in Dance and movement studies of the 20th century, an artist of indisputable relevance for the Arts. His main biography was written by Valerie Preston Dunlop. As Karen

Bradley (2009) defines, Laban was an idealist, a genius, a seductive man and of many women, a prankster, a provocateur, sometimes a little naive ... A man without plans, but with a purpose: A life for dance, as written on his headstone, at Weybridge Cemetery, UK. Life for him was a long improvisation. He produced many choreographies, directed theater and opera groups, organized festivals and congresses. He was also a teacher and has produced artistic investigations and texts. Defending movement as a language, he always started his research in partnership and let part of his ideas to be developed by these people, mostly women. Laban did not define himself as the owner of his intellectual property, ideas had passed through him. The Laban schools were not structured by him, but by artists, mostly women, who met him and adopted his approach to support their personal research. Analyzing his biography, it is possible to identify generations of women who contributed to his work and / or who have been disseminating and expanding Laban studies. During his life, we highlight the presence of Laura Oesterreich, Maya Lederer, Suzanne Perrottet, Betty Baaron Samao and Mary Wigman, with whom he shared studies on spontaneous movement, improvisation impulses, musical theory and the basic structures of design. The result was "Movement Choirs" and questions about the possibility of dance without music. At the end of his life, he met the dancer Lisa Ullmann, who organized his writings and was his partner founding a school. It is also important to highlight the work of Irmgard Bartenieff and, in Brazil, Maria Duschenes and Regina Miranda. The results of this article are based on the works of Preston-Dunlop (1998), Bradley (2009) and Moore (2014). The works of Melina Scialom (2017) and Ana Bevilacqua were used to analyze the expansion of the Laban field in Brazil.

KEYWORDS: Rudolf Laban. Bartenieff fundamentals. Laban movement analysis. Laban's legacy. Dance memory.

Rudolf Laban foi um artista de relevância indiscutível para as Artes da Cena da primeira metade do século XX. Difícil definir em poucas palavras a complexidade de sua vida e a relevância de seu legado para o século XXI. Bradley (2009) descreve: dançarino, coreógrafo, um idealista, um gênio, um grande manipulador, um homem sedutor e de muitas mulheres, um brincalhão, um provocador, às vezes um pouco *naive*... Um homem sem planos, mas com um propósito: Uma vida para dança - como o título de sua autobiografia, presente em sua lápide, no *Weybridge Cemetery*, no Reino Unido. A vida para ele era uma longa improvisação. Descrevia-se como uma salamandra: olhos ligados em tudo, rápido, avançando sempre.

Para discutir o protagonismo das mulheres no campo labaniano, destaco três livros que apresentam sua biografia e obra, de autoria de mulheres: "Rudolf Laban: An Extraordinary Life", de Valery Preston-Dunlop

(1998), por ser considerada a maior pesquisa biográfica e historiográfica feita sobre Laban; “Rudolf Laban”, de Karen Bradley (2009); e “Meaning in Motion: Introducing Laban Movement Analysis”, de Carol-Lynne Moore (2014). São livros de notória relevância entre os estudiosos do campo e de autoras internacionalmente reconhecidas.

O livro de Preston-Dunlop (1998) é o mais completo e a autora teve a oportunidade de conviver com Laban em sua juventude. Na obra de Bradley (2009) é possível encontrar uma narrativa resumida das informações contidas na biografia de Preston-Dunlop (1998), ainda assim com mais detalhes da vida de Laban que em Moore (2014), que é esquemática e apresenta uma cartografia de artistas que estudaram e trabalharam com Laban e gerações de pesquisadores que se formaram com seus alunos e contribuíram para o desenvolvimento do campo, após sua morte.

Rudolf Laban: vida e obra

Laban nasceu 1879, na Bratislava, antigo império Austro-Húngaro. Único homem e filho mais velho de três. Seu pai era militar e sua mãe sempre viajava para acompanhá-lo. Passava muito tempo sem os pais e com seus avós, nas montanhas da Bratislava, onde pôde ver a cidade sob outra perspectiva. Lá desenvolveu parte de suas ideias sobre as relações entre natureza e metrópole, indivíduo e sociedade, motivando a produção de escritos e muitas de suas danças.

O início de sua adolescência foi repleto de viagens pelo leste e oeste Europeu. As diferentes geografias, histórias, ideologias, práticas sagradas e folclore inspiraram suas reflexões e imaginação. Em Istambul encontrou com as danças Sufis e Derviches, conheceu aspectos do catolicismo ortodoxo Russo, da Grécia ortodoxa, dos princípios turcos e dos conceitos islâmicos. Entrou em contato com o misticismo e atravessou as fronteiras entre as realidades cotidianas e os sonhos, o que lhe garantiu uma sensibilidade holística e o lançou em uma pesquisa acerca do *mundo do silêncio*¹ e de uma simbologia alegórica.

¹ Termo utilizado por Laban para se referir aos aspectos intangíveis da existência.

No final de sua adolescência sua família morou em Budapeste e Laban era um grande frequentador dos lugares mais sofisticados da cidade. Em 1899 entra para o treinamento militar do Exército Austro-húngaro em Wiener Neustadt, próximo a Viena. Seu treinamento incluía equitação, dança social ou o que chamamos de dança de salão, manobras militares, esgrima, francês, alemão e dogmas nacionalistas. Após um ano e meio de estudo largou o exército. Seu pai não ficou feliz com a decisão, mas ofereceu suporte financeiro e cartas de apresentação para ele e sua noiva, Martha Fricke, que já era pintora.

Sua capacidade de observação e percepção visual, o lançaram primeiro no mundo das Artes Visuais. Iniciou sua carreira como desenhista e pintor. Seus primeiros estudos estavam direcionados a encontrar movimento na imagem parada. Também exercitou a atividade de pintor de cenários para teatro.

Laban foi para Munique e lá encontrou o embrião do que mais tarde se tornaria a arte expressionista. A *Art Nouveau* estava em ascendência, valorizando as formas orgânicas, a natureza, o trabalho artesanal e uma forte relação com o simbolismo. Foi influenciado por Hermann Obrist, escultor alemão integrante do movimento Art Nouveau, interessado no moderno e no abstrato. Observando registros das obras de Obrist, podemos identificar aproximações com os pensamentos de Laban.

A arte em Munique nesse período transitava entre o romantismo e o expressionismo. Laban foi influenciado por esse contexto, sua criação transitava entre a narrativa e a abstração, a fisicalidade e a expressão. Vivia em um período em que a Arte, a ciência, a psicologia e as teorias sociais estavam todas convergindo. Estava em um processo de entendimento sobre qual era sua perspectiva dentro dessas influências. Sua busca era por uma arte performática capaz de permitir que o indivíduo falasse de suas próprias questões e de contribuir para discussões sobre a condição humana.

Iniciou sua carreira como diretor de cenário. Começou com uma pequena peça de carnaval e então teve a ideia de iniciar um grupo de dança improvisado, depois o grupo começou a trabalhar de forma um pouco mais

formalizada. Suas primeiras questões estavam ligadas às relações entre a natureza individual em contraponto à coletiva. Suas leituras nesse período eram sobre filosofia e escolhas humanas, Marx and Engels, Freud e anarquistas como Michael Bakunin. Também amava o circo, o grotesco e o místico.

Em 1900 muda-se com Martha para Paris. Tentou entrar em vários estúdios e escolas de Arte, porém, segundo Bradley (2009), seu nome não consta em nenhuma delas, somente é possível encontrar o de Martha. Frequentava os cafés e salões parisienses. Martha morre em 1907 e deixa Laban com 2 filhos. As crianças ficaram com a mãe dela. Os três anos seguintes de sua vida foram nebulosos e marcados por grande pessimismo. Passou parte desse tempo na Itália e em Zurich, talvez em um sanatório. Possivelmente se afastou da sociedade sem deixar nenhum rastro. Em sua obra, “Uma Vida para a Dança” (*A Life for Dance*, 1975), podemos encontrar escritos e reflexões que revelam esse pessimismo.

Segundo Bradley (2009), Laban retornou à vida em sociedade no verão de 1913 (nesse momento deveria ter entre 33 e 34 anos), após ter conhecido sua segunda esposa, Maya Lederer, uma cantora. Mudaram-se para Munique em 1910, onde ele encontrou um ambiente cultural efervescente e libertário. Munich nesse período era uma “café-society” com cabarés, teatros de marionete, bailes e soirées. Lá deparou-se com “The Blaue Reiter group” que era um grupo composto por artistas como Kandinsky, Klee, Franz Marc, dentre outros, que promovia uma abordagem mais espiritual e expressiva à arte abstrata. Também estava lá, no mesmo período Arnold Schoenberg, lançando questões sobre harmonia, harmônico e harmonioso. Esse contexto influenciou significativamente o pensamento labaniano. Era um berço perfeito para artistas e suas performances questionarem os ricos e a burguesia, a rigidez de pensamento, o conceito legitimado de sucesso, a hipocrisia e complacência. Produziam revistas, jornais, pinturas, esquetes teatrais, performances, música atonal dentre outras ações de vanguarda.

Outras personalidades que influenciaram Laban nesse período foram Bess Mensendieck², Rudolf Bode³ e Dalcroze⁴. Laban foi sugestionado por uma cultura corporal que integrava os aspectos físicos, espirituais e expressivos. Estudou também Noverre e os sistemas de notação existentes até então. A partir dessas referências começou a organizar suas próprias idéias e investigações artísticas.

Em 1913 foi convidado para abrir uma escola de verão para as Artes *Monte Verità* em Ascona. Ele tinha acabado de abandonar seus estudos no campo das Artes Visuais para se tornar um artista da dança/ do movimento.

A idéia inicial dos fundadores consistiu em estabelecer uma comunidade baseada em valores da vida que estavam além do alcance da sociedade no final do século XIX, época em que o progresso científico e tecnológico estava em processo de mudança nos aspectos sociais, econômicos, políticos e no cenário ideológico de toda a Europa. Alimentação saudável, vida ao ar livre, nudismo, como terapia higienista, amor livre e emancipação da mulher. (...) o Monte Verità logo se tornou um laboratório único para a criação e desenvolvimento de outras disciplinas e atividades.⁵

O grupo de Laban era formado por bailarinos como Kathe Wulff (também artista visual), Sophie Tauber (pintora casada com o artista dadaísta Jean Arp), Laura Oesterreich, Maya Lederer, Suzanne Perrottet, Betty Baaron Samao, etc. Ascona foi o solo fértil para desenvolver um método de criação baseado no movimento espontâneo, nos impulsos de improvisação, na teoria

² Médica que dedicou seu estudo ao corpo em movimento, Sua sua preocupação particular era a melhoria da postura e da estrutura **corporal?** das mulheres do seu tempo. Construiu o Sistema Mensendieck, uma abordagem de ginástica focada na auto-percepção corporal postural e em movimento. Combinou as ideias e reivindicações das feministas com o seu sistema. "Pense-se", era o lema de seu ensino.

³ Fundador da Ginástica Moderna. Contribuiu com valiosas inovações a partir do movimento ondulante do corpo e de sua expressividade.

⁴ Músico. Criador de um sistema da Eurytmia, que estuda todos os elementos da música através do movimento, é um meio para se atingir a plena musicalidade. Parte dos pressupostos básicos a seguir: Todos os elementos da música podem ser experimentados (vivenciados) através do movimento. Todo som musical começa com um movimento - portanto o corpo, que faz os sons, é o primeiro instrumento musical a ser treinado. Há um gesto para cada som, e um som para cada gesto. Cada um dos elementos musicais - acentuação, fraseado, dinâmica, pulso, andamento, métrica - pode ser estudado através do movimento.

⁵ Tradução da autora: "The founders' initial idea consisted in setting up a community based on values of life that were beyond the reach of the society of the late nineteenth century, a time when scientific and technological progress was in the process of changing the social, economic, political and ideological scene throughout Europe. Healthy eating, outdoor living, nudism as a hygienist therapy, free love and the emancipation of women. (...) Monte Verità soon became a unique laboratory for the creation and development of other disciplines and activities". Fonte: <<http://www.montevertita.org/museo/content.cfm?id=65>>. Acesso em novembro de 2011.

musical e nas estruturas básicas do design. O resultado disso foram os “Movement Choirs” ou “Dança Coral”.

Nessa época o mundo era preso por uma vaga inquietação e ao mesmo tempo induzido pelo desejo de submergir-se em uma diversão sem limites. Em ambas atitudes mentais faltavam a dignidade e o desfrute inocente da habilidade física e do dom natural implícito da forma humana em seus mais simples movimentos. O descobrimento e a prática deste ideal assumido em um estado congregacional de movimento dinâmico e vital se tornou a base de nossas primeiras obras corais em movimento. (...) Só estávamos comprometidos com experimentar entre nós mesmos, de uma maneira solidária, o ascendente vigor das forças físicas-espirituais-emocionais que a dança reúne. Por que? Porque nos sentíamos atraídos por elas, nos beneficiávamos delas e nos inspirávamos nelas. (...) A nossa dança era decididamente comunitária, mas não profissional nem social no sentido clássico. As pessoas não se integravam ao nosso grupo com a intenção de se converter em bailarinos profissionais. Desfrutavam da dança cênica – como espectadores – e aprenderam a apreciar melhor desde que tinham começado a explorar o movimento. Então escutou-se uma voz que dizia: “Na realidade somos um coro em movimento”. Esta designação foi aprovada por unanimidade. Não imaginávamos que este termo recentemente cunhado iria se espalhar tão amplamente em tão pouco tempo. (...) Porém o objetivo primordial do coro em movimento deve ser sempre a experiência compartilhada de alegria de movimento. Na realidade a expressão “alegria do movimento” não descreve por completo a ideia fundamental, que é em grande parte uma experiência interna, e, sobretudo, a intensificação do desejo de comunhão. Como em todas as manifestações de arte comum, seus efeitos, suas origens e seus objetivos não podem ser descritas com em palavras. (...) Certamente é errônea a opinião que às vezes se expressa com o sentido de que a preparação física e o exercício ginástico deveriam ser o objetivo primordial (LABAN, 2001, p. 136 e 137)⁶.

⁶ Tradução da autora: “En esa época El mundo se haballaba preso de una vaga inquietud, y AL mismo tiempo Del deseo inducido de sumergirse em uma diversión sin limites. En ambas actitudes mentales faltaban la dignidad y El disfrute inocente de la habilidad física y El donaire natural implícito em la forma humana y en sus movimientos más simples. El descubrimiento y la práctica de este ideal asumido en un estado congregacional de movimiento dinâmico y vital se convirtió en la base de nuestras primeras obras corales em movimiento. (...) Solo estábamos comprometidos con experimentar entre nosotros mismos, de una manera solidaria, El ascendente vigor de las fuerzas físicas-espirituales-emocionales que em lá danza se reúnen. ?Porque? Porque nos sentíamos atraídos por ellas, nos beneficiábamos de ellas y nos inspirábamos em ellas. (...) Decididamente la nuestra era danza comunitária, pero no profesional ni social em El sentido clasico. La gente se integraba a nuestro grupo no lo hacía con la intención de convertirse en bailarín profesional. Disfrutában de la danza escénica – como espectadores – y habían aprendido a apreciarla mejor desde que habían empezado a moverse ellos mismos. Entonces se escuchó una voz que decía: `Em El realidad somos un coro em movimiento’. Esta designación fue aprobada pro unanimidad. No imaginábamos que este término de nuevo cuño se difundiria tan ampliamente en tan poco tiempo. (...) Pero el objetivo primordial del coro em movimiento debe ser siempre la experiencia compartida de la alegría Del movimiento. En realidad la expresión `alegria del movimiento’ no describe por completo la Idea fundamental, que es em gran medida una experiencia interna, y, sobre todo, na intensificación Del deseo de comunión. Como em todas las manifestaciones de arte comunal, sus efectos, sus Orígenes y sus objetivos no pueden describirse com palabras. (...)”

Mary Wigman, com seus extraordinários dotes para apoderar-se de algumas das forças da natureza e incorporá-las a suas danças, chegou a Ascona desiludida com o método de Dalcroze e passou a integrar o grupo de Laban. Tinha como plano clarificar a tríade de conceitos: DANÇA, SOM, VOCABULÁRIO⁷.

Porém, o contexto mundial era outro, bem diverso do propósito de Ascona. O mundo estava em plena Revolução industrial - o ser humano sendo formatado para a produção. O cientificismo e o empirismo tomavam conta da academia e o mundo estava dividido entre o funcional e o expressivo.

Começa a 1ª guerra mundial (1914 a 1917) e Wigman e Laban tentam manter-se em Ascona precariamente até outubro, quando o forte inverno os obriga a retornar à civilização. Laban segue viajando entre Munich, Zurich e ocasionalmente em alguns verões retorna a Ascona. Nesse período troca muitas cartas com Perrottet sobre notação e sobre análise de movimento e se pergunta em uma dessas cartas: “E se tirássemos a música da dança?” Wigman deixou Hellerau e Dalcroze com a mesma questão. Trabalharam essa questão: uma dança livre da música.

Num determinado momento Laban pede a Wigman para ir a Zurich assumir suas aulas, pois estava doente. Muitos desses episódios eram relacionados a problemas intestinais e depressão. Geralmente pedia aos alunos que assumissem suas aulas. Nesse período desenvolveram um currículo para a formação de dançarinos e criaram as bases da Corêutica (Harmonia Espacial) e Euckinética (Teoria dos Esforços). Desenvolveram essas teorias com o intuito de esclarecer as diferenças entre técnica e estilo e como desejo de desconstruir o paradigma de passos de dança. Juntos inauguraram uma nova forma de pensar a dança, baseada na expressão da mãe natureza e da natureza humana a partir dos seguintes fundamentos do movimento: Transformação, Mudança e Adaptação. Nesse período Laban começa a escrever o livro “Uma vida para a Dança”.

Ciertamente és errônea la opinión que a veces se expresa em El sentido de que la preparación física y El ejercicio gimnástico deberían ser El objetivo primordial”.

⁷ Tanz (dança, baile), Ton (som, timbre, tom, nota, acento tônico) e Wort (palavra, termo, vocabulário)

Estava cada vez mais focado nos conceitos de natureza, comunidade, moral, ambiente, na contramão das ideologias firmadas na I Guerra Mundial. Em março de 1915 vivia em uma fazenda com Maya, Suzi e Wigman e as duas primeiras estavam grávidas dele. Após a I Guerra o trabalho de Laban foi acolhido em uma escola de dança em Stuttgart. Estava interessado em revolucionar a dança e em transformar o artificialismo em algo mais real e orgânico, conectado ao cotidiano. Kurt Jooss⁸ foi estudar com ele nesse período. Sua abordagem não era a partir de procedimentos e nem sistemáticas, era inspiradora, baseada em um processo que conectava o ser humano às suas próprias resoluções e mitologias. E ele se transformou em um grande contador dessas histórias e narrativas através da Dança Teatro.

Deslumbrado pela visão interior, tive a intenção de criar personagens tangíveis a partir das forças atuantes no interior dos homens. O conflito entre o inconsciente do indivíduo e o das massas converteu-se no conteúdo das minhas novas obras de dança. As pulsões desses personagens, que irradiavam energia e se apagavam depois, me ofuscavam como os fogos noturnos. O espetáculo das regiões obscuras das forças internas do jogo de energias que estruturam nossas vidas com tanta **potência** era para mim tão vigoroso quanto a representação da natureza externa⁹. (LABAN, 2001, p. 84)

Em 1919 Laban fica novamente doente. Nesse período começa uma nova relação com a bailarina russa Dussia Bereska. Ele não tinha terminado seu casamento com Maya e tanto ela quanto Susy e Wigman eram muito compreensivas com Laban e suas relações amorosas paralelas, porém, a partir desse episódio, Wigman segue sua carreira solo.

⁸ Kurt Jooss foi Bailarino e Coreógrafo Alemão. Estudou Dança com Rudolf Laban, tornando-se assistente e depois coreógrafo. Notabilizou-se na Dança Moderna por introduzir elementos Teatrais e das Arte Visuais na Dança. Abriu sua Companhia "Die Neue Tanzbühne" em 1924, associando-se ao músico e compositor Fritz A. Cohen, com quem passou a criar uma expressão dramática da Dança junto a Música, compondo uma unidade. Em 1925, junto a Sigurd Leeder, abriu no escola de Dança, a "Westfälische Akademie für Bewegung Sprache und Musik". Em 1926, foi para Paris estudar ballet clássico e no ano seguinte criou a peça "Dance of Death". Utilizava seus enredos para posicionar-se politicamente. Em 1932 criou sua coreografia mais importante "The Green Table" (A Mesa Verde), uma declaração anti-guerra.

⁹ Tradução da autora: "Deslumbrado por la visión interior, intente crear personajes tangibles a partir de las fuerzas actuantes em el interior del hombre. El conflicto entre el inconsciente del individuo y el de las massas llegó a convertirse en el contenido de mis nuevas obras dancísticas. Las pulsaciones de estos personajes, que irradiaban energía y se apagaban después, me ofuscaban como los fuegos fátuos noturnales. El espectáculo de las regiones oscuras de las fuerzas internas del juego de energias que estructuran nuestras vidas con tal potencia era para mi tan vigoroso como la representación de la naturaleza externa".

Nos anos 20 Laban desenvolveu duas abordagens de criação: A primeira delas consistia em atuar com grupos de Dança-Teatro. Seus temas em Dança- Teatro eram míticos e místicos, relacionados às suas questões espirituais. O primeiro grupo foi fundado em 1920, “Tanzbühne Laban”, junto com Dussia e o segundo grupo foi o “Chamber dance group”. A segunda abordagem a que se dedicou foi a “Dança Coral”, um estilo popular, improvisacional e participativo de movimento em coro.

Em 1921 tornou-se o *Ballet Master* do “The national Theater of Mannheim” onde criou uma série de obras. Para isso precisou de bailarinos e bailarinas? que acompanhassem suas ideias e começou a treinar seu elenco de forma mais metodológica. A partir de 1923 e começou desenvolver escolas e programas de formação na Alemanha, Suíça, Sérvia, Itália e Áustria.

Em 1923 cria o “Central School of Hamburg” e o “Departamento de Movimento Coral”. Para isso levou seus jovens estudantes. O programa da escola continha a Corêutica e a Eukinética. O módulo de Dança Coral ocorria nas noites e finais de semana e o módulo de formação de grupo de câmara acontecia durante o dia. Sua produção artística no período entre 1923 e 27 foi muito intensa.

O grupo de Dança Coral era amador e explorava os estados humanos, a espiritualidade e o papel da psique em relação às forças que agiam em 1920. Os adultos faziam aulas que exploravam expansão e recolhimento, consciência individual e em grupo, respiração, histórias, Espaço (Corêutica) e Expressividade (Eukinética).

O grupo de câmara viajava realizando as obras de Laban, inclusive “The Green Clowns”, obra emblemática que criticava o avanço industrial e já apontava o espírito entre guerras e a anunciação da II Grande Guerra. Joss dançou “The Green Clowns”, assim como Laban também o fez.

Em 1926 Laban machuca seriamente as costas e pára de dançar. A partir de 1927 seu trabalho começa a ficar sombrio e também aprofunda sua dedicação sobre notação da dança.

Para um bailarino, perder sua mobilidade equivale a perda da visão para um pintor ou do ouvido para um músico. Foi então, mais que

nunca, que o valor da notação de dança se fez evidente para mim e comecei a me dedicar com atenção redobrada a consolidar e anotar minhas obras¹⁰ (LABAN, 2001, p. 158).

Nesse período acontece o I Congresso de Dança e Mostra de Teatro em Magdeburg. O congresso revelou tensões ideológicas dentro da dança. Os estudos de Laban se desenvolvem consideravelmente e ganham relevante complexidade. Em 1929 foi chamado para coreografar o Festival de Vienna. Faziam parte do grupo de Laban nessa época, Kurt Jooss, Herta Feig, Jen Keith, Edgard Frank and Albrecht Knust. “Laban dizia que (...) o trabalho do diretor era clarificar, humanizar e preservar o movimento de dança, dessa forma ela poderia ser replicada e continuar viva”¹¹ (BRADLEY, 2009, p.29).

Em 1932 estreia “A Mesa Verde” de Jooss. A obra é criada para um concurso e é um tremendo sucesso. “Uma Vida para a Dança”, livro biográfico de Laban, tem sua primeira publicação foi em 1935. A mulher de Jooss, Aino, e seu parceiro de trabalho, o compositor Fritz Cohen, eram judeus. Jooss percebe o crescimento do movimento alemão nazista e vai para o sul da Inglaterra, em Dartington Hall, propriedade do casal britânico Leonard e Dorothy, que eram ricos e idealistas. O lar era onde o milionário realizava seus experimentos de reconstrução rural (Leonard’s Word) e um refúgio de artistas, como Michael Chekhov, Rabinath Tagore?, Stravinsky, John Cage, entre outros. Jooss convida Laban para se juntar a eles, porém este permanece na Alemanha.

Em 1930 Laban assume O Berlin State Opera. Estava louco para propor um novo tipo de experiência aos bailarinos e *bailarinas* de Ballet, que estavam resistentes às novas ideias. Os escritos socialistas de Laban ficaram evidentes para a Alemanha nazista. Isso era amenizado à medida que ele era capaz de colaborar com a agenda nazista, porém isso não durou por muito tempo. Bradley (2009) apresenta a polêmica em torno das relações entre Laban e o nazismo a partir da hipótese de que Laban talvez fosse um pouco

¹⁰ Tradução da autora: “Para um bailarín perder su movilidad equicale a la perdida de la vista para um pintor o del oído para un músico. Fue entonces, más que nunca, que el valor de la notación, dancística se hizo evidente para mi y comencé a dedicarme con celo redoblado a consolidar y anotar mis obras”.

¹¹ Tradução da autora: “Laban went on to say that (...) The director’s job is to clarify, humanize and preserve dance movement so it can be replicated and still stay alive”.

naïve em relação ao futuro do governo de Hitler. Há algumas evidências de que ele colaborou com o Partido Nacional Alemão, entregando lista de estudantes judeus e banindo uma dançarina de observar seu trabalho em 1934.

Ele não se juntou aos nazistas de fato. Chegou a ser júri de um festival em que premiou um grupo alemão e ao mesmo tempo deu prêmio de participação aos demais grupos, essa foi uma tentativa de criar um discurso diverso do nazista, mas, ao mesmo tempo, foi convidado para coreografar os Jogos Olímpicos. Porém, quando Joseph Goebbels assistiu a um ensaio, proibiu a performance. A coreografia de Laban remetia a seus tempos de pesquisa em Ascona. Goebbels percebeu que a ideologia coreográfica divergia dos ideais nazistas.

Como afirma Bradley (2009), não se sabe ao certo as pressões que Laban passou e muito menos a compreensão que tinha sobre o destino da Alemanha, sabe-se apenas que depois desse episódio teve que deixar o país. Tentou permanecer, escreveu para Marie Lieschke, pedindo que o recomendasse aos oficiais alemães, garantindo sua permanência, porém seu exílio estava selado, mesmo se considerando um homem germânico - “Eu estive em muitos países e onde se falava alemão, me sentia em casa”¹² (LABAN 2001, p. 126).

Foi para Paris muito doente e sem dinheiro. Seu plano era ficar com Dussia, que dirigia uma escola de dança, porém ela estava bebendo demasiadamente. Vai para Dartington Hall em 1937 juntar-se a Jooss, estava doente e devastado. Lá conhece Lisa Ulmann, bailarina de Jooss, que se tornou sua parceira, nutriu sua saúde e visão artística. A guerra seguia avançando. Laban e Lisa conheceram Betty Meredith Jones, uma educadora física americana. Quando ela regressou aos USA, foi pioneira ao introduzir o trabalho de Laban na psiquiatria e no tratamento de pacientes com Parkinson.

Após a II Guerra Laban conhece Leonard a F C Lawrence, um consultor de negócios e começa a desenvolver sua análise de movimento em trabalhadores das fábricas com o intuito de aprimorar suas performances.

¹² Tradução da autora: “Yo había estado em vários países, y donde se hablaba alemán me sentia em casa”.

Nesse período observou padrões e afinidades de cada trabalhador em seu serviço. Chamaram essa abordagem de *lilt in labour* (melodia em trabalho de parto), que revolucionou a indústria e aprofundou a pesquisa sobre os Esforços.

Em 1946 Laban e Lisa abrem uma escola em Manchester, chamava-se “O Studio das Artes do Movimento”¹³, com fundos dos Elmhirsts. Passaram por essa escola: Valerie Preston-Dunlop, Geraldine Stephenson, Warren Lamb, Marion North, dentre outros. Nesse período Laban não dava muitas aulas por conta de sua idade e saúde. Morre em 1958.

O Campo Labaniano

A obra de Laban instituiu um legado sobre o estudo da arte do movimento e sua análise. Foi um artista com uma trajetória notável. Produziu muitas obras coreográficas, dirigiu grupos artísticos, organizou festivais e congressos, deu muitas aulas e produziu investigações artísticas e textos. Defendia o reconhecimento da dança e do movimento enquanto linguagem. Era um humanista e espiritualista. Sua obra, por relacionar aspectos da arte, do movimento, das emoções, da fisicalidade e do mundo intangível do silêncio, está nas bases do que se inaugura a partir da segunda metade do século XX como o campo da Educação Somática.

O propósito da vida, tal como concebo, é o cultivo da essência humana em oposição à robotização, é um chamado para salvar a humanidade de uma confusão terrível. As imagens de um festival do futuro, um conglomerado de vida em que todos os celebrantes estejam em comunhão de pensamento, sentimento e ação, é o de alcançar uma meta comum bem definida: a de enriquecer sua própria luz interior. Poderá tudo isso ser expresso por meio da dança? Unicamente se os participantes acreditarem que a dança é uma ética de vida, e somente quando forem capazes de permitir que esta experiência se infiltre em sua forma de vida, em seus impulsos até chegar a seus movimentos¹⁴ (LABAN, 2001, p.120).

O mesmo Laban, artista determinante para o início do século XX, difusor das artes do movimento como linguagem, de ações em prol da ideologia “Amor, Trabalho E Arte” e de uma relação humanista, holística e comunitária, tinha suas contradições. Em sua biografia existem alguns pontos

¹³ Ou em inglês, “The Art of Movement Studio”, como utiliza Bradley (2009).

¹⁴ Livre tradução da autora.

polêmicos que nos permitem acessar um homem diante do mundo, pressionado pelas tensões de seu tempo. O inacabado e por fazer, são pilares do pensamento Labaniano, de sua vida e obra, que é a transformação e desenvolvimento do ser. Suas ideias continuam em expansão e desdobramento.

O pensamento de Laban vem fortalecendo inúmeros campos do conhecimento, tão diversos quanto Antropologia, Comunicação, Artes Cênicas, Administração de Empresas e Estudos Políticos e Culturais, uma matéria prima teórica instigante e viva em seus desdobramentos. A Análise Laban de Movimento (Laban Movement Analysis – LMA), ou Sistema Laban, como o pensamento veio a ser conhecido no Brasil a partir de 1977, é inegavelmente uma via relevante e estimulante para a percepção do movimento como uma experiência vital para o ser humano, para reflexões sobre a natureza simbólico-linguística do movimento e para (re)apresentação/ (re)construção de memórias corporais e geografias sociais (MIRANDA, 2008, 12 e 13).

Nunca foi dono de sua propriedade intelectual, as ideias passavam por ele. As grandes escolas labanianas existentes hoje, certificadoras de suas ideias, não foram feitas por ele, mas por artistas que com ele se encontraram e adotaram sua abordagem de criação e pesquisa em arte como eixo para suas pesquisas pessoais. Era um homem defensor da democratização da arte e dos saberes. Dinheiro sempre foi um problema para Laban e seu trabalho nunca esteve à venda, como pode ser visto no trecho abaixo - carta em resposta a uma proposta de trabalho enviada por um hotel/spa americano que tinha como público alvo milionários interessados no desenvolvimento espiritual:

Não posso tomar a decisão de me alojar por uma temporada em seu hotel. Vocês se dedicam à investigação e nós também. Estamos conscientes de quais são os domínios da alma, mas não sabemos o que fazer com os seus tesouros e em minha opinião, os milionários sabem menos ainda. Nós, os artistas, e em especial os bailarinos, temos a missão de acender uma luz para o mundo interior, cada um a sua maneira. Porém nossas realizações não estão destinadas exclusivamente aos milionários. Nossas realizações pertencem a todo o mundo¹⁵ (LABAN, 2001, p. 119).

¹⁵ Tradução da autora: “No puedo tomar la decisión de alojarme por una temporada en su hotel. Ustedes se dedican a la investigación y nosotros también. Estamos conscientes de cuáles son los dominios del alma, pero no sabemos en realidad qué hacer con sus tesoros, y en mi opinión los millonarios saben menos que nadie. Nosotros los artistas, y en especial los

Laban esteve também interessado em uma perspectiva educativa e terapêutica com evidente afinidade às ideologias socialistas e humanistas. Ele acreditava em uma salvação social através da arte da dança. Segundo Bradley (2009), em 1920, chegou a dizer a Kurt Jooss que a dança se desenvolveria e resgataria a sociedade dissoluta.

“Mesmo que nenhuma de suas obras tenha sobrevivido a ponto de serem totalmente reproduzidas, sua abordagem coreográfica é precisamente como os artistas contemporâneos do século XXI trabalham suas danças”¹⁶ (BRADLEY, 2009, p. 79). Em sua obra “Uma Vida para a Dança”, Laban apresenta a ideia de que a dança possui três campos de atividade: Uma dança teatral, que pode aparecer tanto na ópera quanto em trabalhos de dança teatral independente. Uma dança festiva, como obras de poema-dança, seu caráter está determinado pela expressão visual que deve produzir e seu conteúdo de movimento geralmente revela a razão para a ocasião. E uma última, que denomina *Reigenwerk*, uma forma de dança como arte independente, relacionada com a sinfonia e oratórios, como uma celebração da arte da dança. Nessa categoria estão contidas as danças nacionais e todas as obras frutos da imaginação livre dos artistas da dança, que são distintas das danças com espírito histórico e dramático do teatro. A essência desse tipo de dança está nas pulsões interiores dos personagens sem uma preocupação com a narração e com os acontecimentos externos. Esses são alguns aspectos geradores da dança teatro e da dança como campo de pesquisa complexo e diverso.

Uma de minhas principais preocupações consistia em encontrar novos conteúdos para obras de dança cênica. Além das obras de fantasia, contos de fadas e obras de movimento que criei, produzi novas versões de famosos ballets operísticos que se preocupavam com que a dança acessasse as profundezas do ser. Também tive várias oportunidades, em produções de óperas e operetas, de desenvolver a dança e o potencial de movimento que existe nestas formas de arte, até um nível que em minha opinião é essencial para a cena do futuro (LABAN, 2001. p. 151 e 152).

bailarines, tenemos la misión de encender una luz em El mundo interior, cada uno a su manera. pero nuestro logros no están destinados exclusivamente a lós millonarios. Nuestros logros pertenecen a todo El mundo”.

¹⁶ Tradução da autora: “Even though none of his works survive in any wholly repicable form, his approach to choreography is precisely how twenty-first century contemporary artists work with their dances”.

O protagonismo das mulheres no campo labaniano

Com base na revisão biográfica e bibliográfica apresentada, é possível constatar o protagonismo de parceiras mulheres durante o desenvolvimento da obra de Laban. Alguns estudos nos possibilitam observar a relevância das mulheres na difusão e continuidade de seu legado, após sua morte. O livro “Meaning in Motion: Introducing Laban Movement Analysis”, de Carol-Lynne Moore (2014), citado no início deste texto, é um exemplo.

Este livro é dividido em cinco partes. A primeira é dedicada a uma síntese biográfica e, além de um resumo da vida de Laban, apresenta uma síntese da biografia de Irmgard Bartenieff (1900 – 1981). Ela foi uma artista da dança, fisioterapeuta e uma das principais pioneiras da terapia da dança nos EUA. Foi aluna de Laban e uma das responsáveis por difundir sua Análise de Movimento pelos EUA. Criou uma abordagem própria, os Bartenieff Fundamentals, e é considerada uma das principais referências da Educação Somática no Mundo. Bradley e Moore foram suas alunas.

Moore finaliza seu capítulo biográfico com um item intitulado “quem é quem no legado de Laban”. Esta parte é dividida em quatro categorias: Dança; Negócios e Indústria; Teatro e Trabalho Atoral; e Terapia corporal (somática). Nela estão listadas 51 mulheres e 11 homens.

Ao observarmos o Campo Labaniano no Brasil, como apresentado no início do texto, reconhecemos duas mulheres icônicas nesta difusão: Maria Duschenes (1922 - 2014), que estudou diretamente com Laban; e Regina Miranda, que foi aluna de Bartenieff e sua assistente. As duas são responsáveis por formar gerações de pesquisadores em Laban no Brasil. Dois estudos brasileiros nos permitem refletir sobre essa hipótese.

No primeiro deles, Ana Bevilacqua, bailarina da Cia Regina Miranda e Atores Bailarinos e Analista do Movimento Laban/ Bartenieff (CMA), realizou uma cartografia das pessoas que pesquisam Laban/Bartenieff no Brasil. Este trabalho foi apresentado em alguns congressos do campo labaniano, porém ainda não publicado. A maioria das pessoas mapeadas é composta por mulheres.

Em outro estudo, presente no livro “Laban Plural: Arte do Movimento, Pesquisa e Genealogia da Práxis de Rudolf Von Laban no Brasil” de Melina Scialom (2017: p. 94), consta uma ilustração que representa a Árvore Genealógica Labaniana Brasileira, Nela estão presentes 56 mulheres e 8 homens.

Por muitas gerações a teorização sobre as práticas da dança e do movimento eram visibilizadas ao mundo através da obra e a autoria de grandes homens, que geralmente contavam com a contribuição de grandes mulheres. A partir do início do século XX começamos a perceber e constatar a flexibilização desta hegemonia. Em se tratando das teorias sobre o corpo em movimento, há uma alternância neste predomínio e, no que tange o ponto de encontro entre a Educação Somática e a Dança, verificamos o protagonismo evidente das mulheres.

Referências

- BRADLEY, K. **Rudolf Laban**. London and New York: Routledge, 2009.
- LABAN, R. **Una vida para la danza**. México: Ríos y raíces, 2001
- LABAN, R. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone Editora LTDA, 1990.
- LABAN, R. **Choreutics**. London: MacDonal and Evans, 1966.
- LABAN, R. **A life for dance: reminiscences**. London: MacDonal and Evans, 1975.
- LABAN, R. **A vision of dynamic space**. London and Philadelphia: The Falmer Press, 1984.
- LABAN, R. **O domínio do movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- MIRANDA, R. **Corpo-espaco: aspectos de uma geofilosofia do movimento**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- MOORE, C. **Meaning in motion: introducing laban movement analysis**. Colorado: MoveScape Center, 2014.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Rudolf Laban: an extraordinary life**. 2. ed. Hampshire: Dance Books, 2008.
- SCIALOM, Melina. **Laban plural: arte do movimento, pesquisa e genealogia da práxis de Rudolf Von Laban no Brasil**. São Paulo: Summus, 2017.