

Coreologia: habitações poéticas da obra labaniana

Choreosophy: poetic dwellings of labanian work

*Marcilio de Souza Vieira*¹

Resumo

Trata-se de aproximações do pensamento labaniano com a filosofia. Coreosofia pode ser entendida como a ontologia do pensamento sobre o movimento humano sob a ótica de Laban. Dessa forma, a Coreosofia se ancora no Mundo do Silêncio, na Ação e Recuperação e na Cultura Festiva. Tais conceitos não são sistematizados na obra de Laban, mas encontram-se diluídos em seus escritos.

Palavras-chave: Coreosofia; Mundo do Silêncio; Ação e Recuperação; Cultura Festiva

Abstract

These approximate the labanian thought with the philosophy. Coreosophy can be understood as the ontology of thinking about human movement from Laban's point of view. In this way, Coreosophy is anchored in the World of Silence, Action and Recovery and Festive Culture. Such concepts are not systematized in Laban's work, but are diluted in his writings.

Keywords: Coreosophy; World of Silence; Action and Recovery; Festive Culture

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Prof. Dr. Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Atua: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGArc) e Pós-Graduação em Ensino de Artes (PROFARTES) da UFRN; e nos Grupos de Pesquisa CIRANDAR (DEART-UFRN) e ESTESIA (DEF-UFRN). marciliov26@hotmail.com

Uma vida para a dança

A obra labaniana é atravessada por três grandes campos, a saber: o estudo dos Esforços, do Espaço, do Corpo e da Forma² no que veio a se chamar de **Sistema de Análise do Movimento**, a **Labanotation** responsável pela grafia do movimento e a **Coreosofia** compreendida nas inter-relações com os dois outros domínios labaniano.

A Coreosofia labaniana bebeu na fonte da antroposofia de Steiner (2006) em particular na sua eurritmia que está “[...] baseada no conceito de antigos arquitetos gregos e romanos que acreditavam num antropomorfismo da arquitetura, ou seja, as belas proporções espaciais da arquitetura devem estar baseadas nas proporções harmoniosas do corpo humano”. (Almeida, 2013, p. 75)

Assim, relações místicas, expressivas e vitais entre o espaço e o homem se estabelecem, tornando visível o espaço harmonioso através do corpo em movimento e deste modo contornava simultaneamente visíveis a alma humana, logo a eurritmia segundo Steiner (2006). Para Steiner apud Almeida (2013) a alma poderia ser entendida, se tornar visível através do gesto corporal, mas o vocabulário da alma era expresso pelo som da fala e da música que no corpo poderiam ser traçados correspondentes espaciais.

Almeida (2013) lembra que Steiner esteve próximo da teosofia e foi um dos fundadores da Antroposofia; Laban também comungou com ideais próximos como a teosofia e a maçonaria para suas experiências com a Coreosofia.

As experiências acumuladas por Rudolf Laban (1879-1958) 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 Sistema de Análise do Movimento, bem como de suas experiências em grafar tal movimento humano e o atravessamento da Coreosofia em seu sistema.

Para dar conta de uma ontologia na obra labaniana encontra-se em seu vasto pensamento sobre o movimento humano três conceitos caros ao seu sistema, a saber: o Mundo do Silêncio, a Ação e Recuperação e a Cultura Festiva.

Tais conceitos não são sistematizados em suas obras, mas encontram-se diluídos em seus escritos.

Almeida (2013) chama atenção para esses três conceitos considerando-os uma Coreosofia labaniana. Convém ressaltar que tais conceitos estão imbricados na trajetória de Laban e suas relações com a dança cotidiana da existência, com a ontologia refletida nos escritos de Nietzsche, Marx, Merleau-Ponty, dentre outros pensadores, na filosofia monadológica de Leibniz, na antroposofia de Steiner, numa ontologia do trabalho a partir do Movimento *Arts and Crafts*³, na diversidade gética como experiência, na sua vivência no *Monte Verità* em que se expressava um novo corpo, um novo fazer dança e outro sentido para as atividades cotidianas, bem como numa pluralidade do corpo e da diversidade do gesto.

² Na obra labaniana as categorias Corpo e Forma foram despontadas por Laban, mas estes estudos foram aprofundados pelos seus discípulos: Corpo, desenvolvido por Bartenieff; Forma, por Warren Lamb; Esforço ou expressividade, por Laban e F. C. Lawrence.

³ Para este movimento artístico, o artesanato é um dispositivo coletivo do cotidiano capaz não somente de produzir corpos e vida de modo mais intensivo, como também fator fundamental de transformação da subjetividade e do coletivo. O artesanato cria uma potência expressiva do fazer humano, possibilitando a experiência estética a todos, independentemente de sua aproximação às escolas e grupos ligados à grande arte. Seria no cotidiano, através do fazer artesanal, coletivo, não hierarquizado e solidário que o corpo se produz, constituindo uma nova sociedade (Almeida, 2013, p.62-63).

Laban para dar conta dessa ontologia afirmava que há na dança um Mundo do Silêncio, uma Cultura Festiva e para que ela ocorra plenamente se faz necessário uma Ação e Recuperação do movimento.

Entende-se a Coreosofia como um campo multidisciplinar que dialoga com a antropologia, a sociologia, a música, a anatomia, a ergonomia, a educação, dentre outros campos do conhecimento humano. Há neste autor um grande sistema conceitual para pensar a existência humana constituída por seus gestos cotidianos. Ao pensar a Coreosofia Laban instituía um pensamento/ação de uma filosofia, uma ontologia para o corpo e o movimento.

Dança cotidiana da existência

O Mundo do Silêncio tema caro na obra labaniana, trata das memórias motoras e experiências corporais vivenciadas cotidianamente pelo indivíduo. Almeida (2013) dirá que em Laban há uma memória do gesto como intensidade, como força e não como forma e que em seu silêncio e esquecimento produz a potência do improvisado na criação da dança. Laban entendia que no Mundo do Silêncio o homem era capaz de criar toda sua realidade géstica.

O mundo do Silêncio é um conceito complexo que envolve vários estudos interligados de Laban para compreendê-lo e que veremos mais adiante. Mas podemos afirmar que o Mundo do Silêncio seria um lugar hipotético que permitiria o homem ser capaz de produzir inúmeras variações e criações gestuais. Assim, para Laban o gesto humano não é apenas uma ação muscular, mas é um lugar de invenção e deriva e que se constitui no tempo em cada cultura. Por Mundo do Silêncio entende-se ainda, como pré-gesto, energias puras; é a alma humana em sua visão materialista, logo essa alma é efeito dos fazeres e gestos cotidianos e não uma entidade metafísica, logo, a natureza do gesto seria uma natureza de forças, de potências puras (Laban, 1978).

Para o supracitado autor o Mundo do silêncio situa-se no entre, no quiasma, no pré-gesto, na qual as forças puras habitam e são provenientes dos fazeres cotidianos significativos. “[...] esse mundo demasiado profundo para poder ser expresso, o mundo silencioso das ações simbólicas, que se revela claramente no ballet, é uma resposta a uma necessidade interior do homem” (Laban, 1978, p.156).

Assim, quando um gesto é realizado, agregamos estas forças, e é devido à liberdade das forças no Mundo do Silêncio que podemos criar, através das múltiplas combinações de forças, a infinita variedade de gestos (Almeida, 2013).

Os gestos enfatizam, descrevem, completam; às vezes traem o conteúdo de um discurso oral. Os gestos fazem parte dos meios usados para o ser humano se comunicar; contribuem para dar forma e codificar as relações sociais entre os indivíduos e entre os grupos. Schmitt (2006) afirma serem os gestos constituintes de uma realidade social e que dependem da história social. São o meio pelo qual o corpo estabelece relações simbólicas enquanto apreensão individual, interpessoal e de movimento.

Ação e Recuperação são conceitos caros na pesquisa labaniana. Estas ações são como pontifica Laban (2011) encadeamentos das atividades cotidianas. A prudência

labaniana seria entender as regras de encadeamento de uma ação após a outra, sendo cada nova ação a recuperação daquela vivida anteriormente (Bartenieff, 2002; Laban, 2011; Almeida, 2013).

Em Laban a Ação e Recuperação revelam a dualidade constitutiva do corpo. Para que se possa haver a recuperação de um gesto faz-se necessário que outro se inicie, haja.

Cada ação, cada gesto é uma ação, mas também uma recuperação de outra ação, geralmente a que antecede. A prudência labaniana seria entender as regras de encadeamento de uma ação após a outra, sendo cada nova ação a recuperação daquela vivida anteriormente (Almeida, 2013, p. 06).

A ação em Laban constitui-se de diversas mínimas outras ações complementares e divergentes capazes de dar suporte a ação primeira para que esta possa ser completada e recuperada posteriormente. O teórico da dança e artista do movimento, Laban (1978; 2011), vai dizer que nossas atitudes corporais, durante o movimento, são determinadas por duas forças principais de ação: uma que parte do centro do corpo e outra que parte da periferia deste circundando o espaço em que estas ações são irradiadas. Tais ações permitem que ao movimentar-se o indivíduo haja e recupere esse movimento em suas ações cotidianas.

Recorremos a Rengel (2003, p. 23) para uma melhor compreensão do conceito de ação em Laban. A autora argumenta que a ação “[...] é uma sequência de movimentos onde a atitude interna do agente resulta num esforço definido, o qual, por sua vez, imprime uma qualidade ao movimento”. Miranda (2008) ao revisitar o tema ação-recuperação percebe-os enquanto uma proposta de incorporação, um conceito encarnado.

Em Laban a ação se dá no movimento, na atitude, na combinação de ações básicas de movimento e na sua integração harmoniosa com as qualidades de Esforço. Ele disse que toda ação ou reação em termos de esforço é uma busca de valores, sendo o principal deles a manutenção ou o empreendimento do equilíbrio necessário a sobrevivência do indivíduo (Laban, 1978, 2011).

Logo Ação e Reação atuam nas formas e ritmos de nossos movimentos que geram ações práticas que dão lugar a reações de consequências desse movimento.

Cultura festiva e a vida artesanal

Por Cultura Festiva entende-se uma volta para a admiração de culturas não industrializadas que ritualizam o seu cotidiano (Laban, 1975), festiva é à base das danças da tradição brasileira a exemplo do Maracatu, do Coco de Roda, do Frevo, do Pastoril, das Congadas. Considera-se ainda para o conceito de Cultura Festiva o sentimento do trabalho, do religioso e do ócio que despertam na população, o sentido de “festa” que se amplia com as brincadeiras e, sobretudo, com a musicalidade e a dança, expressões nítidas e fortes no jeito de ser dos indivíduos. A festa obriga-se também a, simbolicamente, traduzir a evidência da diferença e da desigualdade. Ela enuncia a diversidade das identidades sociais, propõe hierarquias, sacraliza o poder e, na maioria dos casos, convoca homens e mulheres a se unirem no desejo de festejar.

Os homens não se entregam à festa⁴ apenas porque são naturalmente lúdicos. Por certo, razões simbólicas da vida social levaram o ser humano de todas as culturas a aprender a celebrar. A festa não é só contraponto da rotina laboriosa que mantém a sociedade viva e ordenada; ela estende para muito além do cotidiano a experiência da vida social. Tanto quanto lúdicos, somos festivos, e não há cultura que possa dispensar a festa (Duvignaud, 1983).

Convém compreender o conceito de Cultura Festiva num sentido atribuído a Laban. Para tal conceito não há a distinção e a dissociação entre utilidade, cotidiano, trabalho e arte. É no cotidiano, nos fazeres diários que a experiência estética deve ocorrer. Na Cultura Festiva, a dança não é encaixada no enredo como se fosse uma modalidade especial de entretenimento, ela é a extensão do cotidiano dessas pessoas, de culturas não industrializadas quando ao deixar o trabalho, fazem seus rituais de dança.

Em Laban (1975) é possível perceber a Cultura Festiva já nas suas primeiras experiências com a dança: em sua juventude ele observava a dança devirxes e seu poder mágico nos rituais e cerimônias dessa manifestação artística. Esta experiência além de muitas outras, constituiu uma das mais importantes memórias de sua juventude influenciando fortemente seu conceito de dança e posteriores influências na sua carreira artística.

Em seus escritos, principalmente em *A Life for Dance* (Laban, 1975) ele recupera essa Cultura Festiva quando relembra de sua infância e comenta das danças camponesas, das procissões religiosas, das cerimônias de corte e outras manifestações similares que haviam permanecido relativamente vivas em seu país. Elas não estavam somente vivas, mas como também era parte integrante da vida social. Dirá que, quando se cresce assim circundado por pessoas para quem a sensação de vigor, de alegria, de solenidade e de profundidade, mas também o tempo livre, são uma parte importante da vida não se pode deixar de ficar impressionado com a riqueza de semelhantes acontecimentos.

A partir das experiências de sua infância às margens do Danúbio, Laban passa a confrontar o modo de vida urbano e moderno “[...] com uma era de ouro do movimento, encarnado em uma cultura festiva e artesanal” (Lunay, 1999, p. 78).

Sobre o movimento nessa Cultura Festiva, ele próprio, nesses tempos e locais felizes se acompanhava de muitos cantos e de alegria. Todo mundo se orgulhava bem de se deslocar durante o trabalho, de fazer os movimentos adequados com um ritmo definido. Havia uma enorme variedade de movimentos no trabalho. Para alguém sensível a esse tipo de beleza, era impossível de se esquecer a enorme importância do movimento na vida.

Possivelmente a dança coral, as experiências no *Monte Verità* e os ideais do Movimento *Arts and Crafts* sejam o que mais se aproximam da Cultura Festiva em Laban.

Talvez as experiências de Laban no *Monte Verità* tenham sido profícuas para o desenvolvimento de sua Coreosofia principalmente no que diz respeito à Cultura Festiva.

⁴ A pesquisa utilizou-se também do conceito de festa de Duvignaud (1983). A festa, para esse autor, faz parte da vida coletiva, implicando questionamentos, exaltação da vida. O homem é um homem festivo, colocando nessa caracterização identitária essencial o cultivo dos folguedos, das aspirações visionárias e da capacidade de fantasiar.

Nesta colônia ele passou a desenvolver a chamada Dança Livre sem nenhuma ilustração musical ou história contada, mas que nascia no ritmo interno do movimento corporal.

O *Monte Verità* localiza-se em Ascona Itália, ficou famoso pelas comunidades artísticas e intelectuais que lá se hospedaram no início do século XX. Neste monte Laban ficou conhecido por suas primeiras experiências de dança livre, subjetiva e expressiva que mais tarde se chamou *Ausdruckstanz* Alemã.

Chama-se atenção imagens de dançarinos posando nu inclusive Laban no *Monte Verità* em 1914. Paternostro (2011) atribui crédito da nudez arrojada somente a artistas, quando na realidade se tratava de uma prática anterior advinda de uma política liberal do corpo livre na Alemanha, que foi marcada pela presença do professor Adolf Koch (1896-1979), conhecido principalmente por seu trabalho comunitário com crianças do bairro operário *Kreutzberg* em Berlim, que viviam em condições sociais precárias. A autora citada pontifica que Koch defendia a nudez física como símbolo de uma nova sociedade.

Ainda sobre as ideias do Monte Verità Paternostro (2011) dirá que:

O movimento promulgava principalmente uma desaceleração da vida, propondo a volta ao campo, revalorizando o trabalho manual e procurando uma salvação espiritual (Heilsuche). Uma procura de espiritualidade diferente, distanciando-se das práticas das igrejas.

A nova vida que os fundadores do Monte Verità almejavam implicava uma série de metas, como a libertação de normas estabelecidas e um modo saudável de vida mais próximo da natureza, sem violência e sem dominação, praticando também o vegetarianismo. A concretização dessas ideias, no Monte Verità, em Ascona, fez com que os moradores de Schwabing se organizassem, criando, nesse local, como o autor denomina, “um verdadeiro laboratório de formas de vida”³ construindo até balneários próprios. [...] Todas essas ideias, de certa forma, sofreram influências ideológicas do pensamento anarquista do filósofo russo Mikhail Bakunin, que, já em 1889, morava em Locarno e expressava em diversas cartas o paraíso que ele havia encontrado. Para os escritores do período, as implicações ideológicas no Monte Verità eram inaceitáveis ou ridículas, ao contrário do que pensavam dançarinos e coreógrafos, como Rudolf Laban, que, em 1913, se mudou com seus seguidores para Ascona, lá fundando a Escola de Arte onde ele e principalmente Mary Wigman elaboraram os fundamentos da *Ausdruckstanz*. Nos invernos, Laban voltava para Munique, onde, além de dirigir a escola de dança, encenava grandes festas carnavalescas e, nos verões, se dedicava ao trabalho experimental de dança, imbuído dos conceitos reformistas praticados no Monte Verità. (Paternostro, 2011, p. 78, 79)

A partir de 1913, Laban procurava libertar a dança das suas cadeias convencionais e transformá-la num conceito universal de vida entre “ascese e festa”. Em relação à importância do festivo para Laban, no sentido ritualístico da dança, sobressai a utilização do tambor para acompanhar os movimentos como uma marcação rítmica simples, mais próxima do homem e da sua natureza orgânica. Nesta fase, Laban propôs que a dança deveria sair de sua subordinação à música e ressurgir como uma arte absoluta, no sentido de orientar-se pelo canto e o movimento que mais tarde se desenvolveu na trindade do movimento: dança – som – palavra (Paternostro, 2011, p. 79).

Nesse monte durante os verões de 1913 a 1917, Laban experimentou o movimento como terapia e sua mais nova invenção os coros de movimento (danças co-

rais) que proporcionavam a seus estudantes o contato com o convidativo verão no Monte Verità. Sobre as danças corais Bradley (2009, p. 11) comenta que:

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

Sobre as danças corais Almeida (2013, p. 65) argumenta que estas eram “feitas muitas vezes com o homem simples e trabalhador, o que os unias em uma coreografia não era o corpo idêntico em gestos precisos, mas a união de suas singularidades gestuais voltadas para as mesmas intenções gestuais”. E continua: “[...] É interessante também notar que na dança de Laban gestos simples, como andar, sentar, abraçar passam a ser usado na construção de obras. O gesto já não precisa ser extraordinário, acrobático e extra-cotidiano como ocorre no balé, mas na simplicidade do gesto cotidiano há uma poética intensa”.

Laban se dedicou à realização de propostas de dança para as massas, desenvolvendo com esta finalidade a dança coral ou movimento coral, onde grande número de pessoas se movem juntas, como num coral de vozes em uníssono, segundo uma coreografia. Cada movimento, porém, partia do individual para o coletivo, incentivando o aspecto criativo de cada pessoa.

Sobre a dança coral Rengel (2003, p. 83) vai comentar que:

Movimento coral é o nome dado a uma forma de dança que buscava um sentido coletivo e comunitário, festivo, criativo e terapêutico. Entre 1920 e 1933, Rudolf Laban, Albrecht Knust e Martin Gleisner fizeram inúmeros movimentos corais ou danças corais (este termo é similar a um coro de cantores, com várias vozes), nas suas escolas, com seus alunos e com muitas outras pessoas, principalmente com trabalhadores de diversos ramos. A Teoria de Movimento de Rudolf Laban era aplicada nestas danças por meio do que ele denominou de episódios expressivos, os quais são temas ou propostas de características de movimentos para serem improvisados. Havia dançarinos profissionais [...] entre amadores. Eles eram treinados para expressar os episódios expressivos e, a partir desta estrutura e/ou estímulo, as outras pessoas criavam seus próprios movimentos.

Nesse sentido, nas danças corais⁵ existe a relação entre as diferenças individuais/culturais e a universalidade dos movimentos corporais, bem como existe a relação entre o individual e o coletivo. Carole Kew (1999, p. 77) observa que Laban via os coros de movimento amadores como significando um redespertar dos antigos Festivais (*Festkultur*) gregos e como um caminho de trazer o ritual - simbólico desses festivais de volta à vida cotidiana - especial ocasião onde as pessoas poderiam ter prazer numa imersão mítica com a massa numa celebração de culto.

⁵ Embora na sua época Laban tivesse feito a diferença entre dança coral e arte da dança teatral, os princípios da dança coral iriam mais tarde fundamentar muitos processos criativos da dança artística, mas foi na dança educativa que teve mais aceitação. Sua ideia de tornar a dança uma arte independente o levou a fazer uma distinção clara entre o movimento coral e a dança teatral profissional, “baseada nas leis harmoniosas de formas espaciais” (Partsh-Bergson, 2004, 17).

Nas experimentações de Laban no *Monte Verità* a dança⁶ e o ritual se fundem na sua teoria Dança – Som – Palavra. Paternostro (2011) infere que o traço cerimonial da dança coral se revigorava com a conotação do rito empregada nas experiências corporais na Escola de Artes no *Monte Verità*. Tal dança surgiu ritualística, liberta e cíclica.

De acordo com Bradley (2009), a dança coral era uma mistura de improvisação e planejamento, de dança contemporânea e folclórica, era uma forma espontânea e participativa de fazer dança, que tinha a contribuição individual de cada participante e que, na maioria das vezes, era executada ao ar livre.

A Dança Coral possivelmente seja o elo de ligação entre a dança produzida por Laban naquele período e o movimento *Arts and Crafts*. Em Ascona, no *Monte Verità*⁷, Laban deu ênfase a esse movimento coral que se assemelhava ao movimento de Artes e Ofícios. Foi nesse espaço de indagações e de aprendizagem que ele ampliou seus horizontes sobre a dança abordando essa linguagem com aplicações teóricas, coreográficas, sociais, educativas e terapêuticas.

É oportuno ressaltar como contribuição a Cultura Festiva labaniana o movimento *Arts and Crafts* pautado numa ontologia do trabalho cotidiano, na arte, no artesanato e no corpo que criou outra experiência estética diferenciada do trabalho, do corpo e da arte pós-revolução industrial. Uma estética cotidiana idealizada em sentidos existenciais para este homem moderno da Era Industrial que estava alienado de si mesmo.

O Movimento de Artes e Ofício foi um movimento estético, surgido na Inglaterra, que reuniu teóricos e artistas a partir da segunda metade do século XIX, que buscava alternativas contra a mecanização e a produção em massa – era o *Arts and Crafts*⁸.

O movimento buscava revalorizar o trabalho manual, unindo a arte à vida cotidiana. O fato é que existia uma preocupação real com as consequências que a industrialização podia provocar e que já provocava, e isto era ponto importante de discussão inclusive para as vanguardas do início do século XX.

Laban não se exclui desses ideais, e se apropria de algumas ideias defendidas pelo movimento de Artes e Ofícios, conferindo à arte o papel de reconstruir o espírito criador no homem industrial, a partir de um olhar artesanal atribuído a uma produção coletiva.

Laban não se exclui desses ideais, e se apropria de algumas ideias defendidas pelo movimento de Artes e Ofícios, conferindo à arte o papel de reconstruir o espírito criador no homem industrial, a partir de um olhar artesanal atribuído a uma produção coletiva. Laban percebe, com pavor, o que se tornou a experiência do movimento no seio

⁶ Grandes dançarinos trabalharam com Laban em Ascona na Escola de Arte no *Monte Verità*, dentre eles *Suzanne Perrottet, Clothide van Derpe, Alexander Sakharoff, Oedenkov e Ida Hoffman* e sua colaboradora e pupila *Mary Wigman*⁶. Eram pessoas com curiosidade sobre a natureza artística, que-riendo experienciar na colônia a verdadeira essência da vida.

⁷ Entre os frequentadores do *Monte Verità* pode-se citar *Émile Jaques-Dalcroze, Carl Gustav Jung, Isadora Duncan, Mircea Eliade, Paul Klee, Rudolf Steiner, Mary Wigman, Hermann Hesse, Peter Kropotkin, Rainer Maria Rilke, Hans Arp, Thomas Mann, James Joyce* e muitos outros que de certa maneira influenciaram e foram influenciados por Laban (Bradley, 2009).

⁸ O trabalho, talvez seja a única possibilidade de um salvamento coletivo. Além de Marx, um dos precursores destes pensamentos, será John Ruskin que criará a base dos ideais artísticos do movimento de origem inglesa denominado de "Movimento de Artes e Ofícios" ("arts and crafts" em sua forma original). Acreditamos que Ruskin possa ter sido uma das influências de Laban, porque Ruskin foi um dos mais importantes críticos de arte e teórico sobre estética da Era Vitoriana (Almeida, 2012, p. 62).

da multidão e da cidade industrial. Ele mede, no interior dos corpos que a fazem nascer, o preço da modernização técnica, a dor da Guerra e também da fome. Ele vê desaparecer uma forma de experiência imemorial, em que tradições privadas e coletivas, memória voluntária e involuntária, se fundiam, em que os cultos e os ritos achavam seu lugar. Essa experiência é substituída doravante por uma experiência pobre [...] Laban constata a impotência do homem moderno em se mover; a acumulação de seus movimentos é a acumulação do cansaço. (Lunay, 1999, p. 76)

Laban percebeu que existia uma oposição entre a cultura de movimentos na era pré-industrial e na era industrial, pois a indústria exigiu do homem ações repetitivas, adequadas ao ritmo das máquinas, à produção em série, que obrigava cada corpo a ter uma tarefa específica. O corpo do trabalhador industrial saiu do movimento amplo e diversificado do artesão para o movimento repetitivo das linhas de produção.

Convém ressaltar ainda a participação de Laban na 2ª grande guerra e os seus ideais de uma dança festiva: é fato que ele foi submisso ao regime nazista⁹, não porque ele convergia para as ideias do nazismo, mas porque ele queria uma dança que se consolidasse alemã. Ao permanecer na Alemanha nesse período de guerra ele assumiu as Oficinas Mestras Alemãs de Dança como uma escolha ambiciosa em que se mostra a sua ambiguidade – de um lado estar aliado e submisso as intenções do regime de Hitler e do outro alimentar a sua esperança na continuidade da dança alemã e seu trabalho de notação de dança (Bradley, 2009).

Convencido de que o regime nazista poderia servir a sua pesquisa em dança, ele aceitou as condições e adaptou seu projeto as intenções da ideologia do nazismo mudando, dessa forma, seu projeto iniciado no *Monte Verità*. O próprio Laban, de acordo com Guilbert (2000), defende, sobre os festivais de dança alemã “[...] Não queremos mais convocar congressos inúteis, conflitantes e infundáveis, ou programas que se seguem sem harmonia. Nós sabemos que é pertinente abandonar essa forma de decretar a dança [...] nós queremos colocar nosso meio de expressão e a linguagem de nossa força na grande tarefa que inclui nosso povo [...]” (Guilbert 2000, p.228).

Nessa nova contribuição de Laban para a dança alemã o artista húngaro apresentou na Semana de Dança Coral, um conjunto coreográfico com referência temática política, mas sem perder a essência da Cultura Festiva, da cultura popular alemã como argumenta Guilbert (2000) em uma carta de Marie-Luise Lieschke, assistente de Laban durante esse período. Essa assistente lembra, segundo Guilbert (2000), o princípio espiritual, lúdico e comunitário da dança coral:

A Dança Solar Germânica como símbolo descreve o combate das forças da luz e da sombra que escarnam e anunciam a luz e a tempestade [...] diferentes grupos anunciam os costumes mais importantes: Ano Novo, a Quarta-Feira de Cinzas, a Dança dos Loucos. A juventude [...] trabalhadora se reúne para o trabalho e para a festa da colheita [...] para homenagear a comunidade do trabalho e o esforço e

⁹ Laban permanece na Alemanha pelo seu trabalho, sem ligação com as atividades nazistas (Bradley, 2009).

a proeza da elevação à luz. O povo alemão representado pelas profissões e suas tribos. A comunidade no seu trabalho e nos seus costumes. A aliança dos povos encontra nesse jogo com a sua encarnação. (Guilbert, 2000, p.331)

Percebe-se na transcrição de um trecho da carta de Lieschke um retorno a cultura festiva, popular e comunitária alemã. Pasternostro (2011) argumenta que Laban não renunciou os motivos iniciais da Cultura Festiva, mas que precisou adaptá-la aos preceitos do III Reich. A mensagem era, a partir dos cortes feitos em suas coreografias, principalmente nos jogos olímpicos de 1936, neutralizar o popular em favor de um nacionalismo do ideário nazista. Sendo assim, como na aventura das Cruzadas, termo usado por Pasternostro (2011), a dança procurou um lugar festivo durante o nazismo.

O sentido das atividades e do cotidiano na cultura festiva brasileira – aproximações

Talvez se possa fazer uma aproximação da Cultura Festiva labaniana com as manifestações da cultura popular brasileira no que tange aos folguedos e danças da tradição brasileiros.

Através da Cultura Festiva, brincantes, foliões e devotos abarcam suas próprias vidas num contexto histórico, social e cósmico mais amplo. Realizam a conexão entre passado, presente e futuro, desenvolvendo hábitos de autoafirmação de uma comunidade como um conjunto de valores e atitudes compartilhados. As experiências propriamente estéticas dentro dessa cultura festiva permitem aos sujeitos a atribuição de um significado totalizante, em suas dimensões de prazer e bem-estar num tempo e espaço próprios. Sendo assim, “[...] a cultura, as experiências pessoais, a vida afetiva e social, o trabalho, as ocupações vão modelando, em cada sujeito, seus padrões motores, sua melodia cinética e a rede de sentidos do seu gesto e do cotidiano” (Almeida, 2013, p.143).

O corpo nos folguedos e danças da tradição é fruição, tensão, relaxamento, trânsito, deslocamento, mudança, devir; é indicativo de que algo pulsa, galga o desconhecido, vence as incertezas. Nestes folguedos e danças da tradição o espaço sagrado invade o profano. Música, corpos, misturam-se; o corpo nestes folguedo e danças da tradição aprende, educa-se. Talvez adquira conhecimentos que o próprio saber institucionalizado ignora.

O corpo que dança nos folguedos e danças da tradição segue normatizações instauradas pela transmissão da gestualidade ao longo dos anos. O ingresso nesses folguedos e danças da tradição, muitas vezes, se dá na infância, bem como a convivência constante com sua música, batuque e dança, o envolvimento da família com as tradições populares, contribuem para disseminar e preservar características gestuais essenciais, próprias dessas manifestações.

Através do corpo e do movimento esse homem na Cultura Festiva se realiza, se manifesta e se constrói enquanto ser dançante. Realiza-se enquanto ser dançante quando é capaz de na multiplicidade gética encontrar outros caminhos para o gesto não se limitando só aos padrões experimentados pela história de vida de cada um.

É pelo uso do corpo que tais folguedos e danças da tradição são reconhecidos, negados e/ou aceitos na sociedade. É como resultado de interações sociais, de regras aceitas, interiorizadas e reconstruídas que o corpo toma forma no folgado. O corpo conduz-se de determinada forma em uma dada representação cultural porque há uma convenção coletiva do uso dos gestos. O corpo que dança o faz seguindo normatizações coletivas, instauradas a partir da vivência dos indivíduos em uma dada comunidade, expressas no acordo coletivo de como se conduzir no tempo-espço da festa, de como realizar o gestual dançante, de como se vestir, de como agir na localidade ou bairro, de como se preparar ritualisticamente para a vivência corpórea (Lara, 2004).

Esse corpo é ritual e festivo, apresenta-se como cultura festiva de um povo. Para Almeida a dança, para a Cultura Festiva “[...] seria uma possibilidade de agregar os gestos da vida cotidiana através de um híbrido, no qual a história de cada indivíduo e cultura é condensada, ou ainda, a dança como sumário de uma corporeidade constituída cotidianamente” (Almeida, 2013, p. 193).

Quando dançam, esses intérpretes-criadores comunicam-se, usam o gesto como linguagem. Eles demonstram comportamentos constituídos a partir de sequências de movimentos e gestos. Assim, cativam, tomam, capturam as pessoas e se comunicam através do gesto que não ocorre linearmente somente a partir do interlocutor, porque o sentido do gesto não é dado, é compreendido e retomado por um ato do espectador; como concebe Merleau-Ponty (1999).

Cumprir frisar que tal gestualidade é uma simultaneidade consciência-matéria, localizado espaço-temporalmente, sensível, motriz, cultural. Compreender sua significação pressupõe compreendê-lo como processo fenomenológico, com todas essas características aqui mencionadas.

Na Cultura Festiva dos folguedos e danças da tradição é perceptível a execução de gestos cotidianos nos rituais dançados. Do gesto do trabalho, das ocupações, dos fazeres cotidianos, há uma alquimia, uma fisiologia ontológica que transforma o traço, o desenho, a função do gesto em potência criadora de novos gestos. Pode-se exemplificar esse pensamento a partir do caboclo de lança do Maracatu quando substitui a foice por uma grande lança¹⁰ que porta na mão direita em seu bailado.

O gesto é construção individual/coletiva, sendo sempre (re) elaborado. Embora mítico, repetido a cada nova apresentação, a cada novo tempo-espço, é permeado de sentidos distintos.

Esse fazer-se brincante depois de um dia de labuta de trabalho está ligado à satisfação de festejar. Mítica, ritualística, a brincadeira valoriza a relação do homem com a natureza e a capacidade deste homem de agir sobre ela, intervindo em seu próprio percurso. Lara (2004) pontifica que, cria-se um sentido ético-estético da alegria, da dor, do possível no impossível, da transfiguração do real, da festa.

¹⁰ A lança ou guiada é de madeira com mais de dois metros de comprimento, afilada na ponta, recoberta de alto a baixo por dezenas de metros de fitas de seda coloridas, com cerca de 60 centímetros que lhes dão uma aparência mais feroz (Lara, 2004).

Assim pode-se afirmar que na Cultura Festiva desses folguedos e danças da tradição brasileiros a vida cotidiana intensa cria um campo de possibilidades de potências gestuais que constantemente fazem a trajetória da vida um ritual festivo. É preciso regatar a capacidade de festejar, de retornar a cultura festiva. É preciso resgatar a festividade, o ritual, o coletivo e o singular para que essa cultura da festa não desapareça.

Pode-se afirmar que, mesmo em tempo-espacos diferenciados, a Cultura Festiva empreendida por Laban pode-se configurar como cultura festiva no tempo-Espaco do brincante expressas no corpo que vive o cotidiano dos bairros pelas festas, pelo trabalho, lazer, obrigações e ócio.

Pistas (in) conclusivas

Conclui-se provisoriamente que a Coreosofia labaniana com ênfase na Cultura Festiva pode ser “aplicada” em quaisquer manifestações artísticas da dança e que se pode a partir das categorias Corpo, Esforço, Forma e Espaço compreender esse corpo dançante.

O mundo do silêncio ou a região do silêncio transita no corpo dançante e penso que, quando Laban propôs tal conceito em sua obra apontava para esse corpo que carga consigo suas ontologias, suas ecologias da arte, do trabalho, da vida cotidiana. Daí se fez necessário as Danças Corais, o envolvimento com o Movimento *Arts and Crafts*, suas incursões em colônias idílicas para compreensão desse mundo do silêncio que reverberava no corpo dançante e festivo.

Para tal mundo do silêncio foi necessário que o artista húngaro em sua pesquisa de corpo, movimento e dança se apregoasse na ancestralidade do fazer utilizando para isso a teoria do Espaço, do Esforço e das forças puras que são os pré-gestos. Laban dizia que se é o trabalho que preenche a região do silêncio, ele também cria modos de existir; assim a subjetividade para sua dança era constituída pelos fazeres cotidiano e pela diversidade dos gestos. Tais ações chegam a significações que se cria a dança.

Por fim, a Ação e Recuperação são necessárias ao corpo dançante uma vez que o dançarino, o bailarino, o brincante ou o intérprete de/na dança ao realizá-las em sua vida cotidiana, se fazem fazendo, agindo e recuperando-se.

Referências

ALMEIDA, Marcus Vinicius Machado de. Laban e o corpo intenso. Relatório final de Pós-Doutorado em Psicologia. 211f. Pós-Doutorado. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

BARTENIEFF, Irmgard. *Body movement: coping White the environment*. New York and London: Routledge, 2002.

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

DUVINAUD, Jean. *Festas e civilizações*. Fortaleza: UFPB, Tempo brasileiro, 1983.

GUILBERT, Laure. *Danser avec le IIIe Reiche: les danseurs modernes sous le nazisme*. Paris: Editions Complexe, 2000.

KEW, Carole. From Weimar Movement Choir to Nazi Community dance: The Rise and fall of Rudolf Laban's Festkultur. *Dance Research Journal of The Society for Dance Research*. Vol. XVII, number 2, winter, 1999.

LABAN, Rudolf. *A life for dance: reminiscences*. London: Macdonald & Evans ltd, 1975.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LABAN, Rudolf. *The mastery of movement*. London: Dance Books Ltd, 2011.

LARA, Larissa Michelle. O sentido ético - estético do corpo na cultura popular. 226p. Tese (Doutorado em Arte). Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2004.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 1945.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PARTSH-BERGSOHN, Isa. *Dança Teatro de Rudolph Laban a Pina Baush*. Tradução de Ciane Fernandes. In: Cadernos do GIPE-CIT. Salvador, n. 12, Julho de 2004.

PATERNOSTRO, Carmen. Da dança expressionis-ta alemã ao teatro coreografado na Bahia: aspectos interculturais e pós-dramáticos em dendê e denço e Merlin. 2011. 457 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de

Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003.

STAINER, Rudolf. *Euritmia*. São Paulo: Antroposófica, 2006.

Recebido em: 19/02/2017

Aprovado em: 02/10/2017