



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Doutorado em Artes Cênicas

ADRIANA FERREIRA BONFATTI

Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento
- Estudos sobre a formação do artista cênico -

Rio de Janeiro
2022

ADRIANA FERREIRA BONFATTI

Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento
- Estudos sobre a formação do artista cênico -

Tese de doutorado apresentada à banca examinadora como requisito parcial para obtenção do grau de doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Linha de Pesquisa: Processos e Métodos da Criação Cênica (PMC)

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Kosovski

Co-orientadora: Profa. Dra. Jacyan Castilho de Oliveira

Rio de Janeiro
2022

B713 Bonfatti, Adriana Ferreira
Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento
- Estudos sobre a formação do artista cênico - /
Adriana Ferreira Bonfatti. -- Rio de Janeiro, 2022.
231f

Orientador: Ricardo Kosovski.
Coorientadora: Jacyan Castilho de Oliveira .
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas, 2022.

1. Sistema Laban/Bartenieff. 2. Análise do
Movimento. 3. Temas de transformação do movimento.
4. Formação do artista cênico. I. Kosovski, Ricardo
, orient. II. Castilho de Oliveira , Jacyan ,
coorient. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

TESE DE DOUTORADO

SISTEMA LABAN/BARTENIEFF DE ANÁLISE DO MOVIMENTO –ESTUDOS SOBRE A FORMAÇÃO DO ARTISTA CÊNICO

Adriana Ferreira Bonfatti

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Kosovski (Orientador)

Profa. Dra. Jacyan Castilho de Oliveira (Co-orientadora/UFRJ)

Profa. Dra. Lígia Losada Tourinho (UFRJ)

Prof. Dr. Marcus Vinícius Machado de Almeida (UFRJ)

Profª Drª Joana Ribeiro da Silva Tavares

Profa. Dra. Joana Ribeiro da Silva Tavares (UNIRIO)

Profa. Dra. Elza Maria Ferraz de Andrade (UNIRIO)

A Banca considerou a Tese: APROVADA COM LOUVOR

Rio de Janeiro, RJ, em 20 de outubro de 2022

BONFATTI, Adriana Ferreira. **Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento - Estudos sobre a formação do artista cênico**. 2022. 231f. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) – Departamento de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

RESUMO

Tendo a sala de aula como locus de experimentação e reflexão, esta tese propõe estratégias e dispositivos pedagógicos em diálogo com o Sistema Laban/Bartenieff no contexto da formação do artista cênico na universidade brasileira. Para isso, é traçado um percurso que se inicia com a apresentação das biografias de Rudolf Laban e Irmgard Bartenieff, bem como das diretrizes básicas do Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento. São tomadas como referência as quatro categorias que estruturam o Sistema – Corpo, Esforço, Forma e Espaço -, abordadas aqui a partir dos conceitos e parâmetros norteadores do que seja um sistema aberto e complexo, entendido aqui como um modo de percepção do mundo na perspectiva do filósofo Edgar Morin. Partindo dos grandes “Temas de transformação do movimento” que aparecem hoje imbricados em todo o Sistema Laban/Bartenieff, o presente trabalho propõe a reflexão de quatro propostas pedagógicas trabalhadas no contexto da formação do artista da cena. Em *Função/Expressão*, recorre-se ao filósofo Merleau-Ponty para entender o tema como um “ritmo de existência” e à diretora e coreógrafa Regina Miranda para desencorajar as possíveis diferenças hierárquicas internas do tema. Nesse contexto, é apresentada uma proposta pedagógica baseada no princípio da “Progressão dos padrões de desenvolvimento neuromuscular e organizações corporais/conexões corporais” (*Developmental patterning*). No tema *Interno/Externo*, é trabalhado o conceito de “intervalo de indeterminação” do filósofo Henri Bergson e a poesia japonesa denominada *haikai* é tomada como inspiração para criação de uma proposta pedagógica. O tema *Ação/Recuperação* tem como base a compreensão de Laban sobre “alternâncias rítmicas”, e é investigado pedagogicamente através dos “Impulsos das Ações Básicas” de Esforço (*Action Drive*), utilizando como metodologia um treinamento para ator chamado *Rasaboxes*. O tema *Mobilidade/Estabilidade* é abordado a partir da compreensão de Laban de um fluxo de tensões e contra-tensões que permite ao corpo manter-se em movimento com/no espaço tridimensional; como experiência pedagógica do tema é

proposta a exploração da conexão corporal homolateral como possibilidade de criação de dramaturgia corporal.

Palavras-chaves: Sistema Laban/Bartenieff. Análise do Movimento. Temas de transformação do movimento. Formação do artista cênico.

BONFATTI, Adriana Ferreira. **Laban/Bartenieff Movement Analysis System - Studies on the formation of the scenic artist**. 2022. 231f. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) – Departamento de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ABSTRACT

Taking the classroom as a locus of experimentation and reflection, this thesis proposes strategies and pedagogical devices in dialogue with the Laban/Bartenieff System in the context of the formation of the scenic artist at Brazilian university. For this, a path is traced that begins with the presentation of the biographies of Rudolf Laban and Irmgard Bartenieff, as well as the basic guidelines of the Laban/Bartenieff Movement Analysis System. The four categories that structure the System are taken as a reference – Body, Effort, Form and Space –, approached here from the concepts and guiding parameters of what is an open and complex system, understood here as a way of perceiving the world from the perspective of the philosopher Edgar Morin. Starting from the great “Themes of transformation of the movement” that appear today intertwined throughout the Laban/Bartenieff System, the present work proposes the reflection of four pedagogical proposals worked in the context of the formation of the artist of the scene. In Function/Expression, to the philosopher Merleau-Ponty to understand the theme as a “rhythm of existence” and to the director and choreographer Regina Miranda to discourage possible internal hierarchical differences in the theme. In this context, a pedagogical proposal based on the principle of “Progression of neuromuscular development patterns and body organizations/body connections” (Developmental patterning) is presented. In the Internal/External theme, the concept of “indeterminacy interval” of the philosopher Henri Bergson is worked and the Japanese poetry called haikai is taken as inspiration for the creation of a pedagogical proposal. The theme Exertion/Recuperation is based on Laban's understanding of “rhythmic alternations” and is pedagogically investigated through the “Impulses of Basic Actions” of Effort (Action

Drive), using as a methodology an actor training called Rasaboxes. The Mobility/Stability theme is approached from Laban's understanding of a flow of tensions and counter-tensions that allows the body to keep moving with/in three-dimensional space; as a pedagogical experience of the theme, the exploration of the homolateral body connection is proposed as a possibility of creating body dramaturgy.

Keywords: Laban/Bartenieff system. Movement Analysis. Themes of movement transformation. Formation of the scenic artist.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
INTRODUÇÃO	22
1 SISTEMA LABAN/BARTENIEFF DE ANÁLISE DO MOVIMENTO: OS AGENTES	28
1.1 Rudolf Laban (1879-1958)	28
1.2 Irmgard Bartenieff (1900-1981)	52
2 SISTEMA LABAN/BARTENIEFF DE ANÁLISE DO MOVIMENTO	58
2.1 Sistemas complexos como modo de percepção do mundo	64
2.2 O Sistema Laban/Bartenieff e o pensamento complexo	69
2.3 Categorias do Sistema Laban/Bartenieff	75
2.3.1 Corpo	75
2.3.2 Esforço	78
2.3.3 Forma	92
2.3.4 Espaço	99
3 TEMAS DE TRANSFORMAÇÃO DO MOVIMENTO	106
3.1 Função/Expressão	114
3.1.1 Experiência pedagógica Função/Expressão: do “desnudamento” gráfico à expressão do corpo em movimento	126
3.1.2 Considerações de percurso	137
3.2 Interno/Externo	138
3.2.1 Experiência pedagógica Interno/Externo: do Haikai ao mundo da despalavra	145
3.2.2 Considerações de percurso	154
3.3 Ação/Recuperação	155
3.3.1 Experiência pedagógica Ação/Recuperação: Impulsos de Ação e <i>Rasaboxes</i>	169
3.3.2 Considerações de percurso	182
3.4 Estabilidade/Mobilidade	184
3.4.1 Experiência pedagógica Mobilidade/Estabilidade: a homolateralidade em jogo	196
3.4.2 Considerações de percurso	210
CONSIDERAÇÕES	212
REFERÊNCIAS	222

INTRODUÇÃO

Na apresentação do livro *Ética* de Espinoza (2018), Marilena Chauí aponta duas atitudes opostas e costumeiras no estudo dos filósofos do passado: uma de considerá-los “ultrapassados” e a outra de considerá-los “gênios intemporais”, como se não houvesse diferença entre a sua época e a nossa.

Considerando estas duas atitudes interpretativas como “gêmeas”, a escritora propõe outro caminho para refletir sobre a contribuição de grandes “mestres” trazendo as acepções do que seja *um clássico* e *uma obra de pensamento*.

Citando Merleau-Ponty, Chauí define um *clássico* como aquele filósofo que através de sua obra “sempre terá alguma coisa a nos dizer porque, ao pensar, nos deu a pensar e, no modo como enfrentou as questões de seu tempo e a elas ofereceu respostas, nos ensina a interrogar sobre nosso próprio tempo” (CHAUÍ *apud* ESPINOZA, 2018, p. 9). A obra gera pela sua própria força um “campo novo de ideias” que nos convida a indagar nossa época.

Uma *obra de pensamento* é apresentada por ela como um trabalho de interrogação sobre o presente, “como um não-saber à procura de seu próprio sentido e abertura de um campo de racionalidade novo que não cessará de ser retomado pelas obras de seus leitores”. A partir desse contato com a *obra de pensamento*, o leitor se inquieta, começa a se indagar e, mesmo distante no tempo da criação daquela escrita, percebe que ela tem algo a dizer. Nesse processo “entre as questões da obra e as questões do leitor em seu tempo presente, há um momento em que a distância é configurada” e, por isso mesmo, o discurso que é lido ganha força e suscita de maneira nova as questões que são nossas enquanto leitores. “Neste momento, o leitor se sente interpelado pela obra passada” (CHAUÍ *apud* ESPINOZA, 2018, p. 9).

Compreendendo a palavra “obra” em sua definição basilar de “produção total de um escritor, artista ou cientista” ou ainda de “efeito do trabalho e da ação” (FERREIRA, 2004, p.1421), como consta no *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, podemos com alguma ousadia considerar Rudolf Laban um mestre que nos deixou uma obra significativa no campo do estudo do movimento e Irmgard Bartenieff uma pesquisadora que ampliou enormemente seu trabalho.

Os autores consultados para a escrita desta pesquisa se referem a Laban como coreógrafo, bailarino, ativista da categoria dos trabalhadores da dança, pai da dança moderna, educador, filósofo, pesquisador do movimento, pensador etc. Um homem

múltiplo que, como tal, nos deixou uma obra multifacetada e inspiradora. Como o próprio Laban reconheceu e escreveu, a vida passa rápido e ele nos deixou apenas “uma porta entreaberta para o reino extraordinário” do estudo do movimento (LABAN, 2003, p. 24). Seu desejo era de que seguíssemos em frente.

Revisitando o legado de Laban a partir das considerações supracitadas de Chauí, podemos considerar sua obra como um “clássico” e uma “obra de pensamento”, pois ainda hoje há muito a nos dizer. As interrogações levantadas acerca do movimento, bem como as respostas elaboradas por Laban dentro do contexto de sua época, não se apresentaram e nem se apresentam hoje como um ponto final. Pelo contrário, elas são caminhos e portas abertas para que possamos reelaborar inquietações, reflexões e experimentações concernentes ao movimento. Sua obra ainda permite espaço para construção de relações com leitores que se propõem a pesquisar e experimentar o corpo em inúmeros contextos, seja na fisioterapia, na psicologia, na dança, no teatro, na pedagogia, na história etc.

Como cidadã, artista da dança e do teatro, docente e pesquisadora, venho sendo interpelada nos últimos anos tanto pela produção individual de Rudolf Laban e de Irmgard Bartenieff como pelo sistema de análise de movimento concebido a partir do trabalho de ambos e seus inúmeros desdobramentos. Prossigo curiosa e instigada a (re)pensar e (re)criar minhas apreciações sobre o movimento em uma trajetória de indagação na qual estão articuladas as experiências intelectuais, corporais, sensíveis, cinestésicas e artísticas.

Nesta pesquisa, priorizo o contexto de meu trabalho como docente em um recorte oportuno para refletir sobre algumas propostas didáticas e metodológicas que venho trabalhando no âmbito da formação do artista cênico. Ela é um desejo de investigação do próprio objeto de estudo (o corpo em movimento) no âmbito da formação do artista cênico; é também uma inquietação diante das infinitas possibilidades de expressão poética do corpo por meio de uma perspectiva labaniana. Um corpo que é ao mesmo tempo objeto e sujeito, analisador e analisado, produto e produtor de sentidos e subjetividades, conforme o coreógrafo e *performer* Xavier Le Roy¹.

O corpo no espaço cênico está (ex)posto e nesta (ex)posição provoca de alguma maneira a relação com espectador, seja ela qual for. Neste momento se encarna um dos

¹ Informações extraídas do site de Xavier Le Roy. Disponível em: <http://www.xavierleroy.com>. Acesso em 12/11/2020.

conflitos básicos de nossa condição humana que é a relação com o outro, uma experiência de nossa própria humanidade que, para mim, é, sem dúvida, um dos objetivos das artes da cena.

Nesse sentido, a expressão do corpo torna-se uma das habilidades importantes do artista cênico, algo que é possível de ser trabalhado ao longo do tempo. Habilidade não no sentido de aquisição de virtuosismo, mas de um processo que está relacionado a uma vida prática de descobertas. Elas proporcionam ao artista a possibilidade de fazer escolhas articuladas que atendem tanto ao desejo expressivo do próprio artista enquanto indivíduo, quanto do contexto cênico e estético em que está inserido.

Para contextualizar esta pesquisa, dedico o primeiro capítulo às sucintas biografias de Rudolf Laban e Irmgard Bartenieff. O delineamento biográfico realizado teve como finalidade apresentar tanto o universo e amadurecimento de ambos no contexto profissional, como a época em que viveram e em que foram engendradas as linhas principais de suas obras.

Importante destacar que, embora tenhamos dedicado esse capítulo somente aos dois, o Sistema L/B como um todo foi criado com a colaboração de inúmeros e incansáveis pesquisadores, assistentes, dançarinos e professores que trabalharam com Laban e/ou Bartenieff e que depois deram continuidade às suas pesquisas teóricas e/ou práticas. Dentre eles podemos citar, Albrecht Knust, Ann Hutchinson Guest, Doris Lewis, Dussia Bereska, Forrestine Paulay, Geraldine Stephenson, Gertrud Snell, Judith Kestenberg, Kurt Jooss, Lisa Ullman, Marion North, Mary Wigmann, Martha Davis, Peggy Hackney, Sigurd Leeder, Valerie Preston-Dunlop, Warren Lamb e muitos outros²

No segundo capítulo apresento as diretrizes básicas do Sistema L/B, cujas teorias, princípios, proposições experienciais e terminologias tornam possível descrever, criar, experimentar, analisar e registrar o movimento humano em seu contexto funcional, expressivo e comunicativo.

Os princípios e conceitos do sistema são apresentados neste capítulo levando em consideração as quatro categorias que o estruturam: Corpo, Esforço, Forma e Espaço. Na categoria Corpo o enfoque é o estudo do corpo em si (*o quê se move*), fornece uma terminologia que nos permite abordar características estruturais e físicas do corpo

² Para maiores informações sobre colaboradores, consultar BARTENIEFF, Irmgard; LEWIS, Dori (1993) e MALETIC, Vera (1987); McCRAW, Dick (2006); PRESTON-DUNLOP, Valerie (2008) e outros livros indicados na referência bibliográfica.

humano em movimento. Na categoria Esforço (*como* o corpo se move), a intenção é perceber as dinâmicas, as qualidades de movimento que estão sendo articuladas; a textura. Na categoria Forma (*com quem* nos movemos) a atenção está voltada para o estudo da capacidade do corpo estar constantemente ganhando forma e se (trans)formando ao se relacionar consigo mesmo e com o ambiente (outras pessoas, objetos etc.). E na categoria Espaço (se refere ao lugar *onde* nos movemos), tratamos das proximidades, direções, percursos, relações, linhas de tensões; das localizações configuradas a partir da conexão do corpo em movimento no espaço.

Essa configuração básica em categorias me foi apresentada no curso de formação no *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* (Nova York 2006-2008). Ela é assim compartilhada por motivos metodológicos e pedagógicos, pois, enquanto sistema, não podemos perder a perspectiva de que se trata de um sistema aberto e que as categorias estão sempre entrelaçadas em um tecido de acontecimentos, ações, interações e transformações.

Para a compreensão dessa perspectiva amalgamada das categorias, apresento alguns parâmetros norteadores do que seja um sistema aberto e complexo, ou seja: eles consistem de muitas partes, de vários elementos que interagem em diferentes níveis e estas interações e relações não se dão de modo linear; existe uma conectividade entre todos os elementos formando uma rede de conexões e seus elementos tem um certo grau de autonomia e adaptação ao meio (ARAUJO; GOUVEIA, 2016).

Ainda com o pressuposto de um sistema aberto e complexo, trago a referência do antropólogo, filósofo e sociólogo Edgar Morin que tem a compreensão de um sistema aberto como um modo de perceber o mundo. Para ele, há um valor paradigmático, pois quando se concebe um “objeto e entidade como fechado [isto gera] uma visão de mundo classificadora, analítica, reducionista, numa causalidade unilinear” (2015, p. 22-23), o que não se configura como proposta do Sistema L/B.

Para Morin, a compreensão dos sistemas abertos trouxe duas mudanças capitais: a primeira é a percepção de que as “leis de organização da vida não são de equilíbrio, mas de desequilíbrio”. Há um desequilíbrio constante nesses sistemas abertos que não os desintegram, mas ao contrário, os mantém vivo, pulsante e em movimento através de um “dinamismo estável”. A segunda mudança, talvez ainda maior, “é que a inteligibilidade do sistema deve ser encontrada, não apenas no próprio sistema, mas na sua relação com o meio ambiente e que esta relação não é uma simples dependência, ela é constitutiva do próprio sistema” (2015, p. 22).

No terceiro capítulo abordamos os quatro grandes Temas de Transformação que emergiram dos escritos e práticas de R. Laban e I. Bartenieff e que hoje aparecem imbricados em todo o Sistema. São eles: Função/Expressão, Interno/Externo, Ação/Recuperação e Mobilidade/Estabilidade ³. Em princípio, esses temas soam como opostos, mas de fato são um *continuum* em movimento que influenciam e transformam um ao outro, numa dinâmica que pode ser representada pela Banda de Moebius, também conhecida como Fita de Moebius ou ainda *Leminiscate*.

Procurando destacar o processo incessante de transformação dinâmica do/pelo movimento - um prisma presente desde os primeiros escritos de Laban -, procuro destacar no terceiro capítulo algumas passagens da sua produção teórica e de Irmgard Bartenieff nas quais percebo a emergência dos temas. Inspirada e em diálogo com os quatro temas, apresento também a criação e reflexão de quatro propostas pedagógicas desenvolvidas por mim no contexto da formação do artista da cena.

Em Função/Expressão, recorro ao filósofo Merleau-Ponty (2018) para entender o tema como um “ritmo de existência”, em que a Função e a Expressão são fundamentais para as experiências objetivas e subjetivas da vida; e a Regina Miranda (2008) para desencorajar as possíveis diferenças hierárquicas entre Função e Expressão. Apresento uma proposta pedagógica baseada nos Fundamentos de Bartenieff (*Bartenieff Fundamentals*), mais especificamente no princípio da “Progressão dos padrões de desenvolvimento neuromuscular e organizações corporais/conexões corporais” (*Developmental patterning*).

Em Interno/Externo, trabalho com o conceito de “intervalo de indeterminação” do filósofo Henri Bergson (1999). Pensando o tempo na virada da Fita de Moebius, o “intervalo de indeterminação” apresenta-se como possibilidade de adiamento de respostas

³ No alcance de minha pesquisa, embora esses temas estejam presentes na obra de Laban e Bartenieff, eles não aparecem *ipsis litteris* da maneira como são apresentados e sistematizados hoje (exceção ao tema Ação/Recuperação. Ver subcapítulo 3.3). De concreto sabemos que desde o final dos anos 1970 eles vêm sendo discutidos pelos membros do *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* (LIMS) como “temas guarda-chuvas” e, em 2008 - quando finalizei minha formação -, eles já faziam parte do projeto pedagógico e dos estudos teóricos do sistema. Fiz algumas incursões para saber a origem desses temas, uma delas foi durante o *Laban 2018: LIMS'40th Anniversary Conference (New York - 2018)*, onde tive a oportunidade de conversar pessoalmente com alguns(as) Analistas Laban de Movimento (CMAs) formados nas últimas e diferentes décadas do séc. XX. Outras oportunidades foram realizadas online, através de buscas em sites específicos e contatos privados por e-mails. Em nenhuma dessas ações consegui uma resposta clara e objetiva. Acredito que um esclarecimento específico só será possível através de uma pesquisa presencial nos documentos da secretaria do próprio LIMS. Infelizmente, com a pandemia durante o processo do doutorado nos anos de 2020/21, essa iniciativa precisou ser adiada para uma próxima etapa. Um dos percursos públicos que acessei foi o do Dance Notation Bureau e pode ser verificado em <https://dnbtheorybb.blogspot.com/search/label/LMA%20Themes>. Acesso em 05/11/2021.

corporais expressivas automáticas e imediatas. A proposta de experiência pedagógica tem como inspiração a poesia japonesa denominada *haikai*.

Em Ação/Recuperação, trabalho com a compreensão de Laban sobre as “alternâncias rítmicas” imbricadas nos Esforços como uma necessidade para que o corpo se mantenha vivo e em movimento (ou em movimento e, portanto, vivo). Para desenvolver esse tema pedagogicamente, menciono uma experiência em que trabalho o “Impulso das Ações Básicas” de Esforço (*Action Drive*) com uma metodologia de treinamento do ator chamada de *Rasaboxes*.

Entendendo o tema Mobilidade/Estabilidade como fluxo de tensões e contra-tensões que permitem o corpo se manter em movimento com/no espaço tridimensional, descrevo uma experiência pedagógica com a conexão corporal homolateral – uma das conexões do princípio da “Progressão dos padrões de desenvolvimento neuromuscular e organizações corporais” – como possibilidade de criação de dramaturgia corporal.

Não pretendo, com esta pesquisa, apresentar o Sistema L/B como uma única proposta possível para a formação e o trabalho corporal do artista cênico. Interessa-me aprofundar em questões próprias sobre/do Sistema, refletir sobre a criação de estratégias, dispositivos e concepções específicas que possam contribuir para o aprofundamento do “trabalho do ator sobre si mesmo e seus propósitos”, em aproximação com as considerações de Cassiano Quilici (2015) sobre as poéticas das transformações de si do ator-performer.

Meu interesse está voltado para uma busca propositiva e, estando consciente da multiplicidade de pedagogias artísticas já existentes, tenho esperança de poder contribuir e participar dos desdobramentos singulares de criação e atuação que minhas propostas a partir do Sistema L/B possam desencadear.

Neste momento, coloca-se, para mim, como questão primordial, poder criar processos democráticos de sensibilização, percepção e construção artística por meio do Sistema L/B no espaço de sala de aula de uma universidade pública brasileira. Pois, concordando com Laurence Louppe, entendo que ser artista cênico no mundo contemporâneo “é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e expressão” (2012, p. 69).

1 SISTEMA LABAN/BARTENIEFF DE ANÁLISE DO MOVIMENTO: OS AGENTES

1.1 Rudolf Laban (1879-1958)



Rudolf Laban nunca planejou nada em sua vida. Como um verdadeiro visionário, a vida para ele sempre foi uma longa improvisação. Descreveu-se como uma salamandra e podemos vê-lo desta maneira – olhos abertos, de prontidão, piscando rápido e em várias direções com o desejo de ver tudo. É também descrito como um gênio, um manipulador e conquistador de mulheres - são facetas deste homem complexo: um homem sem um plano [de vida], mas com um propósito de seguir em frente e se expandir. Em suas fotos, podemos vê-lo inclinado para a frente, olhando para nós e nos desafiando a procurar respostas, a agarrar a essência da vida. Há um brilho malicioso em seus olhos. Laban nunca reivindicou propriedade intelectual sobre seus trabalhos; com mente e corpo continuamente ativos, suas ideias fluíam proveniente de inúmeras fontes e inspirações e eram prontamente compartilhadas com seus colaboradores. Apesar do dinheiro ter sido sempre uma questão em sua vida, nunca considerou seu trabalho uma mercadoria, portanto nunca esteve

à venda [...] Era simples. Em seu mundo, a vida era movimento e movimento era vida. (BRADLEY, 2010, p. 1-2, tradução minha)⁴

Figura 1- Rudolf Laban

Fonte: Pinterest⁵

Rudolf Jean Baptist Attila Laban de Varalja, nome artístico Rezső Keresztelő Szent János Attila Lábán, também conhecido como Rudolf von Laban, ou ainda Rudolf Laban, nasceu no berço de uma família aristocrata em 15 de dezembro de 1879, em Bratislava - atual capital da Eslováquia, e faleceu em 1 de julho 1958, em Weybridge, na Inglaterra. “De toda uma gama de sobrenomes e títulos de nobreza, incluindo Attila e Varalja, ele usou ‘von Laban’ até década de 1930, abandonando o ‘von’ quando emigrou para a Inglaterra em 1938” (MALETIC, 1987, p. 4).

⁴ No original: *Rudolf Laban never planned anything in his life. As a true visionary, life for him was a long improvisation. he describe himself as a salamander, and it is possible to see him that way -yes darting to see everything, quick, constantly advancing.He has also been described as a genius, a manipulator and a womanizer - all of which turn out to be facets of this complex man: a man without a plan, but a man with a purpose. His purpose was to move ahead and to spread out. In photographs, he is leaning forward peering at us, challenging us to respond, to grab hold of the essence of life. His eyes have a twinkle in them. The twinkle is mischievous. He never owned his own intellectual property; ideas flowed through him, coming from a vast number of sources, passing through his continually active mind and body, where he readily disbursed them to his followers. He did not see his work as a commodity. Despite the fact that money was always a problem for him, his work was not for sale.[...]In Laban's world, life was a movement and the movement was a life. (BRADLEY, 2010, p. 1-2).*

⁵ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/571253533969010542/>. Acesso em 24/08/22.

Considerado o pai da dança moderna europeia, Laban foi também um homem do teatro, professor visionário, precursor da dança terapia e um inovador no campo dos estudos do movimento de trabalhadores nas indústrias. Teórico do movimento, coreógrafo, intérprete, criador de um sistema de notação coreográfica e cidadão que desempenhou um importante papel nas lutas políticas pela dança na primeira metade do século XX na Alemanha. Com esse perfil tão camaleônico, Preston-Dunlop destaca que Laban situou-se no mundo antes de tudo como artista e pesquisador. Duas qualidades e dois aspectos de estar no mundo que não podem mais serem vistas como distintas ou excludentes, mas que dialogam e se completam (1995, p. 13).

Seu pai foi oficial militar do Império Austro-Húngaro e como general dirigia o exército de ocupação nos Balcãs na época da adolescência de Laban. Desde cedo, durante as férias escolares, Laban o acompanhou em inúmeras viagens. Dessa maneira, além de ser apresentado à carreira militar, o jovem Laban teve a oportunidade de ter contato com uma grande variedade de pensamentos, ideologias, religiões e culturas. Tornou-se excelente cavaleiro, esgrimista e aprendeu vários tipos de artes marciais.

Em uma dessas viagens, Laban acompanhou o pai a Istambul e teve a chance de presenciar o ritual do *Mevlevi Dervish* da dança das espadas. Uma experiência marcante que mais tarde iria influenciar a sua escolha pela dança como profissão. Nas palavras de Preston-Dunlop,

Os Dervishes Moslem são mais conhecidos pelo transe que é acionado através de movimento de giro que se mantém constante e duradouro. São menos conhecidos por um outro ritual de dança em que os mesmos perfuram com uma espada a pele dos braços e do peito e, não obstante o escorrer fluido do sangue do corpo, eles se mantêm dançando por um longo tempo. No final do ritual, as feridas apresentam-se curadas e desaparecem sem deixar nenhuma marca. Esta 'mágica' arrebatou Laban e mais tarde ele se perguntaria em sua autobiografia: 'poderia a dança realmente ter tanto poder sobre os homens?' (PRESTON-DUNLOP, 2013, p. 6-7, tradução minha)⁶

Nesse aspecto, a dança, o transe e o movimento se apresentaram inicialmente para Laban com o poder de levar o homem a outros estados de consciência. “Esta reflexão sobre a magia na dança ficou guardada em [sua] mente e a decisão [mais tarde] de dedicar [sua] vida às artes tornou-se algo irrevogável” (LABAN *apud* MALETIC, 1987, p.4).

⁶ No original: *The Dervish Moslem brothers are well known for their trance-inducing whirling less known for the ritual dances in which they pierce the skin of their arms and chests with swords as they dance for long periods, blood flowing, at the end of which the wounds disappear and are completely healed. This 'magic' overwhelmed Laban. He wrote years later this simple question: 'Could dancing really have such a power over men?'* (PRESTON-DUNLOP, 2013, p. 6-7).

Para Preston-Dunlop (2013, p. 7), essa percepção desde jovem de que a dança tinha de fato um “poder mágico”, nos ajuda a entender não só a atenção dele como coreógrafo voltada para o espectador e aos efeitos expressivos que o seu trabalho poderia desencadear na sociedade, mas também a entender porque ele se dedicaria à luta pela dança enquanto arte e pelo lugar profissional e trabalhista na estrutura social.

Laban foi um homem altamente intuitivo, criativo e com uma incrível capacidade de associar livremente pensamentos e ideias. Foi escolarizado pelo mundo que o envolvia e, para uma pessoa livre como ele, a escola tradicional foi um lugar desconfortável, limitador, entediante e, na maioria das vezes, sentiu suas inclinações serem cerceadas.

Em setembro de 1898, para satisfazer o desejo do pai de ter um filho oficial militar, Laban terminou seus estudos escolares aos 19 anos e ingressou como oficial no *Theresian Military Academy* em Viena para servir como oficial real por quase dois anos (DOERR, 2008, p. 7). Segundo Preston-Dunlop (2013, p. 8), dois episódios desta época provocaram diferentes *insights* que também marcariam seu futuro na dança.

Primeiro, a observação de uma adoração exacerbada de todos ao seu redor pelo militarismo e pelo desenvolvimento dos aparatos dos equipamentos militares na época. Laban via crescer com clareza como o homem poderia ser dominado pelas máquinas e acreditava que:

Por mais emocionante que seja o poder da conquista sobre o ar e o mar, o homem claramente pagará caro por isso... A palavra mágica não era "alma"? Mas será que a alma já não perdeu o seu vigor e morreu no labirinto de nossa cultura espúria na agitação da cidade grande? Não foi [a alma] irremediavelmente e irremediavelmente perdida? Não era tarefa das artes despertá-la novamente, mantê-la viva? Não pertence muito mais àqueles cuja tarefa era despertar a alma através de seus sonhos e orações [?] Ou àqueles que aumentaram o poder da máquina? (LABAN *apud* PRESTON-DUNLOP, 2013, p. 8, tradução minha)⁷

O segundo episódio a marcar Laban durante sua formação na academia militar foi uma solenidade que ele mesmo organizou e na qual, de alguma maneira, expressou um certo espírito de rebeldia contra a uniformidade militarista. Nesse evento ele reuniu “em cena” companheiros cadetes de diversas regiões para ajudá-lo a realizar

⁷ No original: *Thrilling as the power of conquest over air and sea might be, man will clearly have to pay dearly for it... Wasn't the magic word 'Soul'? But hadn't the soul already withered and died in the maze of our spurious culture in the turmoil of the big city? Wasn't it irreparably lost? Wasn't it the task of the arts to re-awaken it, to keep it alive? And didn't I belong much more to those who increased the power of the machine...?* (LABAN *apud* PRESTON-DUNLOP, 2013, p. 8).

um festival onde tiveram a oportunidade de apresentar, compartilhar e comemorar através das danças de seus respectivos locais de origem. Como o próprio Laban observou, estavam juntos a valsa alemã, a *czarda*⁸ russa, a dança em círculo, a *kolo*⁹ do eslováquio, os poloneses com a sua *mazurca*¹⁰, os boêmios com sua polca¹¹, a *landler*¹² da Estíria, o *schuplattler*¹³ dos Tiroleses, a tarantela¹⁴ italiana, a dança russa *rutena*¹⁵ e o *der奚xe* herzegoviano. (LABAN *apud* PRESTON-DUNLOP, 2013, p. 8).

De uma certa maneira, a organização e a participação nesses eventos já estavam proporcionando a Laban uma formação não convencional em dança, em que já estavam presentes não só alguns aspectos importantes de seu pensamento sobre a arte da dança - como por exemplo, a valorização, o reconhecimento, o respeito e a admiração pela diversidade cultural expressos através do movimento -, mas também a dança como um lugar de expressão de crenças e valores. Laban escreveria mais tarde sobre esse evento como sendo a “realização de um desejo secreto que tinha se tornado realidade”, sua “primeira produção de dança em uma escala maior” e que, pela primeira vez em sua vida, tinha passado pela sua cabeça que a dança era a arte com a qual ele deveria se envolver (LABAN *apud* GROOF, 1990, p. 36). Nas palavras de Laban:

O prazer que obtive com meus próprios esforços físicos foi associado à minha admiração pela esplêndida exibição do movimento. As formações de tropas nas ocasiões cerimoniais, como desfiles, passeatas, reuniões e funerais ocasionais mostraram uma unidade que presumi que só poderia ocorrer através de um ambiente de constante camaradagem e lealdade: lealdade mútua, e do

⁸ *Czarda* é uma dança tradicional húngara, viva e alegre, normalmente acompanhada por um conjunto de violinos. Também se pode designar por *csárdás* ou *czardas* apenas a música.

⁹ Dança em roda (realizada de mãos dadas ou de mãos na cintura), tradicional dos povos do sudeste da Europa (Sérvia, Bósnia, Croácia, Bulgária e Macedônia).

¹⁰ A *mazurca* é uma dança tradicional de origem polaca, feita por pares formando figuras e desenhos diferentes, em compasso de $\frac{3}{4}$ e tempo vivo.

¹¹ A Polca é uma dança popular da Alemanha Chéquia, da região da Boêmia. No século XIX esta região fazia parte do antigo Império Austro-Húngaro.

¹² *Ländler* é uma dança popular germânica pouco movimentada. Precursora da valsa foi, na sua origem, uma dança regional de Landell (Áustria), depressa se espalhando por todas as comarcas alemãs.

¹³ O *Schuhplattler* é um estilo tradicional de dança folclórica popular nas regiões de Baviera e Tyrol (sul da Alemanha, Áustria e as regiões de língua alemã do norte da Itália). Nesta dança, os artistas bate m, batem palmas e batem as solas dos sapatos (*Schuhe*), coxas e joelhos com as mãos na posição horizontal (*Platt*).

¹⁴ Tarantela (em italiano *tarantella*) é uma dança popular do Sul da Itália e também uma composição musical, em compasso binário composto, geralmente em modo menor, de caráter vivo e caracterizada pela troca rápida de casais. Forma-se um círculo dançante, executado no sentido horário até a música se tornar rápida, quando todos trocam de direção.

¹⁵ Dança tradicional da Lituânia.

indivíduo em relação ao todo, à unidade que abrange tudo. [...] Só a arte correspondia a este ideal (LABAN *apud* GROOF,1990, p. 33)¹⁶

Para tristeza de seu pai, Laban abandonou a academia militar em 1899 com a decisão já tomada de se tornar um artista. Começou a ter aulas de pintura, desenvolvendo competência para o desenho e a percepção visual das formas geométricas. Mais tarde matriculou-se no curso de arquitetura na *École des Beaux Arts*. E antes de se mudar para Paris, Laban passou por Munique, onde encontrou pela primeira vez o artista e professor de pintura Herman Obrist¹⁷.

Era um período em que se questionava muito as práticas religiosas institucionais e paralelamente se via crescer o interesse pela Teosofia. Como muitos artistas e intelectuais do início do século XX, Obrist acreditava na espiritualidade como algo inerente à vida humana. E tal qual muitos jovens de sua época, Laban também se interessou por esse caminho espiritual, sendo estimulado e guiado por Obrist. A passagem por Munique e o encontro com Obrist nos elucidam um pouco o motivo pelo qual posteriormente, já em Paris, Laban iria encontrar e se identificar com uma célula Rosacruz¹⁸ na Escola de Belas Artes.

Preston-Dunlop (2013, p. 9) aponta que muito pode ser dito sobre o sistema e o modo de existência da Ordem Rosacruz que Laban conheceu em sua

¹⁶ No original: *The pleasure I got from my own physical exertions became associated with my admiration for the splendid display of movement. Troop formations on ceremonial occasions, such as parades, march-pass, munits and the occasional funeral showed a unity which I assumed could only come about through steady comradeship and loyalty: Loyalty of one another, and of the individual to the whole, to the all embracing unity [...] Only art matched up to this ideal.* (LABAN *apud* GROOF,1990, p. 33).

¹⁷ Hermann Obrist (1862-1927) foi artista gráfico e escultor suíço que participou do *Jugendstil* ("Estilo Juvenil"), movimento artístico que teve influência principalmente na Alemanha e em outras poucas partes da Europa, entre 1895 até cerca de 1910. Foi a contraparte alemã do *Art Nouveau*. Os membros do movimento estavam reagindo contra o historicismo e o neoclassicismo das academias oficiais de arte e arquitetura. O nome vem do jornal de arte *Jugend*, fundado pelo artista alemão Georg Hirth. Foi, especialmente, ativo nas artes gráficas e decoração de interiores. No início, o estilo era usado principalmente em ilustrações e artes gráficas. *Jugendstil* combinava decoração floral e curvas sinuosas com linhas mais geométricas e logo foi usado para capas de romances, anúncios e pôsteres de exposições. Seus principais centros de atividade foram Munique e Weimar e a Colônia de Artistas de Darmstadt fundada em Darmstadt em 1901.

¹⁸ A Ordem Rosacruz é um grupo místico e filosófico espalhado por todo o planeta que tem como objetivo ensinar os membros sobre os mistérios do mundo e sobre si próprios. Existem várias ordens e fraternidades Rosacruzes, que podem diferir entre si na forma e essência de ensinar. Mas todas têm o mesmo propósito: continuar o trabalho de Christian Rosenkreuz, monge alemão que teria vivido no século XIV e funda do a primeira Ordem na Europa para divulgar o que aprendeu com mestres muçulmanos das artes ocultas. A Antiga e Mística Ordem Rosacruz (Amorc), uma das maiores do mundo, afirma que as práticas oferecem benefícios desde o nível físico, com técnicas específicas para reduzir o estresse e ampliar processos de cura, até os níveis mentais e espirituais, com técnicas que despertam a consciência objetiva, o subconsciente e a relação de cada ser com o "Todo". Informações com base no site: <https://www.amorc.org.br/o-que-e-a-ordem-rosacruz/>. Acesso em 20/01/2020 às 20h30.

juventude, mas o que mais importa para compreendermos a fase adulta de seu trabalho, no contexto social e artístico de seu país e seu tempo, é destacarmos um princípio dessa filosofia. Na época, o estudioso rosacruz Christopher McIntosh divulgava que

[...] o caminho mais frutífero para se olhar a doutrina Rosa-Cruz não é abordando-a como uma doutrina específica de autoridade transmitida por uma sucessão de grupos, mas sim a maneira que certos indivíduos optaram por expressar uma busca interior [...] Todo aquele que procura a verdade interior deve em algum momento escolher a simbologia que melhor se adequa à sua busca individual (MCINTOSH *apud* PRESTON-DUNLOP, 2013, p. 9, tradução minha)¹⁹

A busca Rosacruz consiste em investigar como desde o início dos tempos o ser humano, tem expressado suas crenças espirituais, procurando evidências nos mitos, canções, histórias, sinais e marcas, rituais e danças. Ela envolve estar ciente de como a própria espiritualidade pode ser expressa na época em que se vive. Penso que Laban tenha encontrado na dança uma simbologia para expressar sua busca.

A cidade de Munique, nesse período de contato com Obrist, era um centro emergente do que se tornaria a arte expressionista. Sobre isso, Bradley comenta que

A *art nouveau* estava em ascensão [...]. Os artistas de Munique estavam transitando do romantismo para o expressionismo. Laban foi sendo influenciado por todas estas escolas e no fim percebeu suas criações transitando entre história e abstração, fisicalidade e expressão. Ele foi influenciado por muitas fontes e viveu em uma época em que arte, ciência, psicologia e teorias sociais se confluíam (BRADLEY, 2009, p.6, tradução minha)²⁰

Após sua passagem por Munique, Laban chega no início do século em Paris. O entusiasmo, otimismo e a curiosidade do frescor de sua idade são amadurecidos pelos embates da vida adulta, pela percepção de uma sociedade capitalista marcada pela desigualdade social que ele começava a ver nas ruas e pela sua necessidade de sobrevivência financeira. Nessa época, ele ganhava dinheiro com trabalhos temporários, vendendo jornais, pintando posters, desenhando caricaturas e atuando em pequenos shows de revistas. Rodeado pelo esplendor e riqueza cultural de Paris – e “escoltado” por

¹⁹ No original: [...] *the most fruitful way to look at Rosicrucianism is not as a specific doctrine of authority handed down through a succession of groups, but rather as the way that certain individuals have chosen to express an inner quest [...] Every seeker after truth must choose the symbology that accords best with his own particular search* (MCINTOSH *apud* PRESTON-DUNLOP 2013, p. 9).

²⁰ No original: *Art Nouveau was in the ascendancy [...]. Munich's artists were shifting from romanticism to expressionism. Laban was influenced by all schools and ultimately found himself creating in the spaces between story and abstraction, physicality and expression. He was a man influenced by many sources and he lived in a time when arts, sciences, psychology and social theories were all converging.* (BRADLEY, 2009, p. 6).

um tio considerado “fora dos padrões” familiares –, Laban também foi exposto aos “antros” do haxixe, aos cabarés e cafés da boemia parisiense.

Segundo Maletic (1987, p. 5), nessa mesma época Laban fez aulas de movimento com Monsieur Morel (estudante de Delsarte)²¹, tendo a oportunidade de se familiarizar com os passos do balé clássico. De uma linguagem fortemente codificada e, de certa maneira, um estilo de dança mais antigo e “estático”, Laban começa a extrair “o sentido vivo do movimento”. A autora presume também que simultaneamente Laban teve a oportunidade de estudar o livro *Chorègraphie* de Feuillet²² na *Bibliothèque de L’Opéra* e o sistema de notação de Beauchamp²³. Acredita-se que partir desses estudos foi plantada a semente do que mais tarde seria a notação de movimento labaniana²⁴.

Estudante na *École des Beaux Arts*, Laban foi estimulado pelos estudos de matemática e arquitetura e criou seu primeiro projeto arquitetônico para construção de um grande teatro dedicado à dança: formato arena com um espaço central para os dançarinos e anéis no entorno para o público. Foi o primeiro de vários estudos arquitetônicos de Laban.

Após o contato com contextos artísticos parisienses diversos, Laban retorna a Munique em 1908. Paralelo ao seu trabalho de pintor de cartazes e organizador

²¹ François Delsarte (1811-1871) desenvolveu uma teoria sobre a expressão humana intitulada "Estética aplicada". Homem do teatro, foi cantor, orador e filósofo. Reuniu em seu estúdio na cidade de Paris importantes nomes dos meios artístico, religioso e político da época. Observou a expressão do homem no cotidiano e a partir daí utilizou do cientificismo para criar uma série de leis e princípios, que ordenam, com racionalidade, a expressão corporal como uma criação divina. Como consequência de seu trabalho, influenciou uma geração de pedagogos e as bases da educação física, do teatro e da dança, da ginástica rítmica e da educação somática. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Delsarte. Acesso em 11/05/2021.

²² Raoul-Auger Feuillet (c. 1653 – c. 1709) foi coreógrafo e teórico da dança da França. É lembrado pela divulgação do sistema de notação gráfica da coreografia desenvolvido por Pierre Beauchamp, na obra *Chorègraphie, ou l'art de d'écrire la danse* (1700), precursora do processo de teorização da dança francesa. O sistema notacional veio a ser conhecido como “Notação Beauchamp-Feuillet”. Também escreveu *Recueil de danses* (1704), descrevendo as danças executadas na Ópera de Paris, e *Recueil de contredances* (1706), sobre danças inglesas.

²³ Charles-Louis-Pierre de Beauchamps (1631-1705) foi coreógrafo, bailarino e compositor na França, e um dos diretores da Academia Real de Dança. Um dos principais nomes, na elaboração inicial de uma codificação da dança clássica. Foi responsável pela definição das cinco posições básicas do balé. Embora não tenha deixado nada escrito a respeito, quis atribuir à dança uma codificação que fosse reconhecida universalmente e a ele se credita a invenção do primeiro sistema de notação gráfica da coreografia, supostamente concluído em 1674.

²⁴ Laban publicou o livro *Schriftanz* ("Dança Escrita") em 1928. Este livro foi a base para construção e estruturação de um sistema de notação de movimento conhecido hoje como *Kinetography Laban* para os ingleses, *Kinetographie* para os franceses e *Labanotation* para os americanos. Na bibliografia em português do Brasil, quando não é empregado a referência internacional, é utilizado *Notação Laban* ou *Notação Laban de Movimento*.

de desfiles no carnaval²⁵, ele prossegue seu percurso na construção de uma visão sobre arte, que mais tarde iria revolucionar a dança e a teoria da dança. Começou a explorar na prática suas ideias de libertar a dança e o dançarino de algumas convenções e também de como provocar ou fazer gerar uma dança tanto para leigos quanto para os dançarinos. Em 1910 funda sua primeira companhia de dança e, impulsionado pelo desejo de libertar a dança de suas influências externas – principalmente a música e o teatro –, cria as bases, os fundamentos do que seria a “dança livre” ou “dança absoluta”²⁶.

Como fundamento da expressão dessa “nova dança”, Laban acreditava que ela deveria ser criada a partir “do ritmo do movimento corporal e seus componentes espaciais e dinâmicos”; que só poderia ser reconhecida como arte e estabelecer uma relação com as outras artes se não precisasse “depende tanto do ritmo e do *mood*²⁷ da música e nem da estrutura ou enredo derivado da poesia” (MALETIC, 1987, p. 6).

²⁵ O *Karneval* renano, a *Fastnacht* suábio-alemânica e o *Fasching* bávaro são apenas algumas das diversas modalidades regionais da festa que os alemães apelidaram de a "quinta estação do ano". Seja qual for o nome, o Carnaval nos países de língua alemã representa originalmente o período anterior à abstinência, ou seja, antes da Quaresma, os 40 dias que precedem a Páscoa. Por muito tempo se questionou a origem do termo – se remonta a ritos pagãos de fertilidade, a rituais de exorcismo de demônios ou mesmo a festividades romanas, como as saturnais e os bacanais. Mas seu sentido vem em grande parte da tradição religiosa cristã. Os primeiros registros da *Fastnacht* nas regiões de língua alemã datam do século 13. Era comum festejar e ingerir grandes quantidades de carne, queijo, manteiga, banha e ovos. A intenção era consumir os mantimentos que haviam sido armazenados para o inverno. Daí vieram as procissões e o costume de arremessar ovos. A partir do século 13, cada vez mais se começou a preferir os festejos ao ar livre e a comilança era sempre acompanhada pelos foliões, em festejos com música, dança e apresentações teatrais. Torneios e corridas eram também muito apreciados. Surgiu então a moda das encenações alegóricas, com o combate entre personificações da *Fastnacht* e da Quaresma, representadas por animais e alimentos. Até o final do século 14, os festejos permaneceram lúdicos e despreocupados: o importante era se divertir. A partir do século 15, tudo mudou. A Igreja passou a condenar a *Fastnacht* e teólogos a censuraram como ímpia e infame, com base na doutrina dos dois reinos de Santo Agostinho. Oposta ao reino de Deus, a *Fastnacht* passou a ser associada ao reino do pagão Baco e do rei Nabucodonosor. Os foliões medievais, utilizando máscaras e fantasias passaram a ser vistos como a personificação do mal. Os séculos 15 e 16 assistiram a um apogeu da *Fastnacht* onde acontecimentos cotidianos viraram tema de sátira e encenações teatrais se tornaram mais comuns. Com o afrouxamento da moral medieval, o folião que questionava a ordem vigente e satirizava tudo o que imperava, tornou-se a figura carnavalesca central, com sua roupa de retalhos que lembra o figurino do Arlequim da *Commedia dell'Arte* italiana. A Reforma Protestante e a Ilustração significaram um corte profundo nos festejos de Carnaval. Só o Romantismo do século 19 foi que reacendeu o interesse por velhos costumes com grandes desfiles e festas populares. Após a Segunda Guerra Mundial, a comemoração da *Fastnacht* tornou-se uma festa muito popular, seja por escapismo, por uma legítima crítica à política através de bonecos e máscaras, pelo puro prazer de se fantasiar ou como simples válvula de escape para o espírito. Informações com base em: <https://www.dw.com/pt-br/carnaval-alem%C3%A3o-teve-v%C3%A1rias-caras-ao-longo-da-hist%C3%B3ria/a-4042694>. Acesso em 14/05/21.

²⁶ Segundo Maletic (1987, p.40), os autores Hans Brandenburg e John Schikowski se referem à dança de Laban desta época como “dança livre” e Martin Gleiner utiliza o termo “dança absoluta”.

²⁷ A palavra *mood* (inglês) aparece frequentemente e em diversos contextos e temas na bibliografia consultada para esta pesquisa. Se refere a um estado mental e físico. *Mood* pode ser traduzido diretamente do inglês para o português como "humor", "estado de espírito", "ânimo" ou "disposição". Entendendo que inúmeras vezes todas estas traduções se entrelaçam em nossa língua, faremos opção, daqui para frente, de mantê-la na língua original sempre que consideramos necessário e que a referência bibliográfica utilizada for de origem inglesa.

Essa nova busca conduzirá Laban a uma outra mudança. De 1911 a 1914, seus *workshops*, escolas e performances durante os meses de inverno aconteciam em Munich, e durante o verão em Ascona, no Monte Verità, mais precisamente em uma fazenda e no centro cosmopolita localizada no Lago Maggiore, na Suíça.

A autora Eugenia Casini Ropa apresenta o início do século XX vivido por Laban como uma época “marcada pela corrosão e desagregação das linguagens expressivas”. Com uma intenção de resistência, ela identifica um movimento de “reteatralização” indo em duas direções. Primeiro, como uma necessidade de “regenerar artisticamente o espetáculo [...] restituindo modos mais pertinentes de organização de linguagem, códigos expressivos peculiares e inequívocos”, um nível essencialmente formal. E, segundo, como um movimento daqueles mais interessados na substância do que na forma e, de acordo com a autora, são os interessados em “refundar” ao invés de “reestruturar” (2014, p. IX). Para Casini Ropa, este “refundar” foi o percurso de grandes mestres e pais fundadores do teatro do século XX, que em um primeiro momento “parecem se distanciar do território teatral e confundir-se com âmbitos e funções diversas da cultura e da sociedade: o ritual, a pedagogia, o esporte, a religião, o associacionismo, a comunicação, a política” (2014, p. XI).

Especificamente na Alemanha do início do século XX, vimos surgir um teatro-dança como proposta de “reteatralização”, revalorização pedagógica do corpo humano e de suas potencialidades expressivas. A necessidade de originalidade nas modalidades dinâmicas e expressivas do corpo vão conduzir os pesquisadores à ritualização dos cultos como lugar possível de “[...] reconhecer o mais potente impulso gerador da expressão rítmica corporal. E a exigência de identificar e reativar as energias e as mecânicas “naturais” que guiam a relação expressiva corpo-alma-intelecto os leva a territórios da filosofia, da psicologia e da pedagogia.” (ROPA, 2014, p. XI).

O ritual coloca-se como ponto de partida, como “motivação fundadora”, ponto de partida *antes* do teatro. No caso da dança – e aqui a autora se refere ao trabalho de Laban dos anos 10 e 20 do século XX –,

[...] a pesquisa sobre o porquê do teatro tem como figura central o indivíduo/dançarino, que se empenha em reencontrar um sentido do próprio trabalho, explorando a vontade de uma recuperação de uma harmonia psicofísica do ser humano. O percurso de refundação se desenvolve aqui coerentemente nas áreas mais eminentemente pedagógicas, onde se procura formar o indivíduo liberado física e espiritualmente e em perfeita sintonia com a natureza, através do qual poderá nascer a nova linguagem artística de um teatro baseado no movimento expressivo. (ROPA, 2014, p. XII)

O trabalho de Laban, entendido como parte desse movimento artístico de “reteatralização”, esteve de alguma maneira inserido em um vasto e complexo movimento de redescoberta do corpo conhecido como *Jugendbewegung* (Movimento da Juventude Alemã)²⁸, um movimento que atravessou ideologias e teve distintas modalidades expressivas nos países de cultura alemã. Dentro do contexto da *Jugendbewegung*, Laban vai se identificar com os princípios da *Lebensreform*, que encontra no Monte Veritá nos Alpes Suíços o lugar ideal para o seu florescimento e amadurecimento.

Em plena 1ª Guerra Mundial, rodeado por uma Europa destruída pelo conflito, o Monte Veritá viveu seu momento de maior popularidade internacional quando as condições de violência e medo fizeram com que muitos procurassem suas encostas com o desejo da proteção de sua neutralidade política. Ali, o casal Henry Oedenkoven e Ida Hofmann começou a formar uma colônia com o intuito de implantar um laboratório experimental para repensar novos modos de viver, seguindo princípios rigorosos da *Lebensreform* que acreditava na atividade física e na redescoberta do corpo e da natureza como uma das propostas para a construção de uma sociedade com valores opostos aos valores impostos pelo capitalismo e pela era industrial.

Segundo Casini Ropa, os frequentadores do Monte Veritá desejavam se libertar das “restrições sociais, do assédio das cidades e do progresso tecnológico”. Professavam um consciente retorno à natureza e, embora as manifestações mais imediatas e visíveis fossem o vegetarianismo e o nudismo, as repercussões profundas de caráter filosófico, psicológico e ideológico foram muito além destes comportamentos exteriores:

Na primeira década do séc. XX prevaleceu uma ideia anarquista no Monte Veritá [...] na década seguinte o que domina é a palavra de ordem *Lebensreform*, a reforma da vida que passa substancialmente através da redescoberta e da liberação do homem – entendido como totalidade corpo-alma-intelecto – e de suas ignoradas ou reprimidas potencialidades físicas, psíquicas e intelectuais. (ROPA, 2014, p. 15-19)

²⁸ *Jugendbewegung* (Movimento da Juventude Alemã) é um movimento que “surge da rebelião dos estudantes burgueses no final do século XIX, contra os modos de vida estereotipados e sufocantes das cidades criadas por seus pais, então percebidos como sinais de decadência civil e moral, o movimento (de espírito vigorosamente nacionalista) voltou-se para a natureza, da qual reconhecia uma beleza e uma pureza originárias e incontaminadas, capazes de impregnar por contato espíritos e corpos são e vitais [...]. Manifestaram uma nova consciência e familiaridade em relação ao próprio corpo, valorizavam excursões no campo e montanhas, exercícios ao ar livre, liberdade de vestuários, interesse por festas, cantos e danças folclóricas no mítico “povo” originário” (ROPA, 2014, p. 42).

Atraídos por um projeto de reforma libertária e por uma grande tolerância social, ética, política e religiosa, foram chegando aos poucos diferentes grupos com finalidades diversas: anarquistas, artistas, filósofos, teósofos, psicanalistas, refugiados políticos, casais fora da norma padrão, homossexuais, entre outros, vindos de países e culturas diferentes. Uns passaram pelo Monte Verità e ficaram por alguns meses, outros durante anos, e alguns o tempo suficiente para promover congressos e organizar conferências. De comum, a recusa das condições da vida contemporânea, a procura por um território para sobreviver e a diversidade como ideologia.



2



3



4



5

Figuras 2, 3, 4, e 5 - Imagens do cotidiano na colônia do Monte Verità (Suíça)

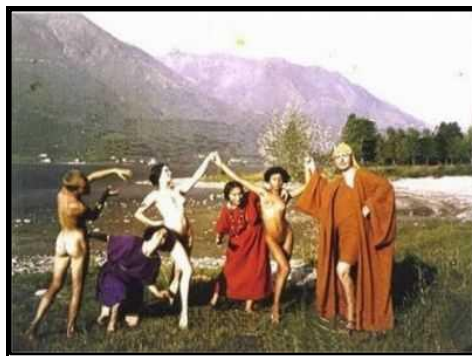
Fonte: *The doors of Perception*²⁹

Como protagonista de todo esse movimento, “surgia o corpo, aquele corpo humano até então mortificado e mutilado em suas faculdades”: psicanalistas investigavam a psique com novos experimentos; aqueles que acreditavam no retorno à natureza submetiam seus organismos à ritmos biológicos primitivos, alimentavam-se somente dos produtos da terra, “faziam exercícios ao ar livre e expunham o corpo nu ao sol, ao calor, ao ar como uma maneira de revitalizar o corpo, e sintonizar com a natureza e com a própria humanidade”; teósofos, místicos orientais e ocultistas mergulhavam na investigação do corpo mental e astral e submetiam o corpo a disciplinas severas vindas do oriente; “era difundida, respeitada e teorizada a mais completa liberdade sexual em nome de uma ilimitada aceitação e prática das legítimas pulsões sentimentais e físicas do homem” (ROPA, 2014, p. 20-21).

É nesse contexto que as artes do corpo encontram seu lugar no Monte Veritá. O corpo como expressão e prática educativa que refletiam e propunham caminhos para o ideal de um mundo que envolvesse os novos princípios da *Lebensreform*.



6



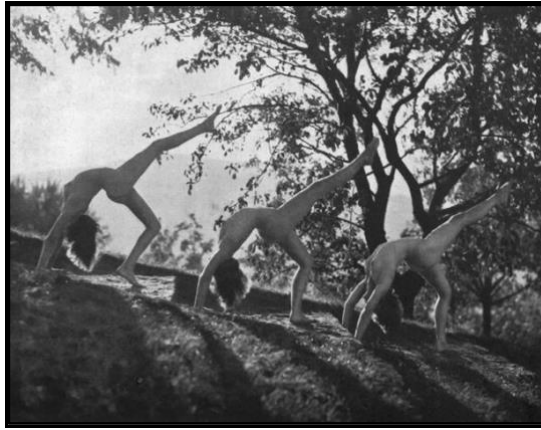
7

Figuras 6 e 7 - Rudolf Laban (na imagem à esquerda vestindo túnica branca e na imagem à direita roupa marrom) com estudantes e colaboradores no Monte Veritá (Suíça). Segunda década do século XX. Exploração das relações corpo, espaço e dinâmicas junto à natureza.

Fonte: *The doors of Perception*³⁰

²⁹ Disponível em: <https://doorofperception.com/2014/01/lebensreform/>. Acesso em 08/04/2020.

³⁰ Disponível em: <https://doorofperception.com/2014/01/lebensreform/>. Acesso 08/04/2021.



8.



9



10



11

Figuras 8, 9, 10 e 11 - O corpo como expressão e prática educativa em contato com a natureza. Monte Verità (Suíça). Segunda década do século XX.

Fonte: *The doors of Perception*³¹

³¹ Disponível em: <https://doorofperception.com/2014/01/lebensreform/> . Acesso em 08/04/2021.

Jacquez Dalcroze³² esteve lá em 1909 elaborando a sua teoria da Euritmia³³; Isadora Duncan³⁴ permaneceu na colônia em 1913 e, além da exaltação da livre expressão do corpo, proporcionou a emoção do reencontro com a sacralidade dos rituais pagãos que condiziam com o exotismo e o misticismo difundidos na época.

Entre os anos de 1911 e 1913, Laban já tinha estado várias vezes na colônia, mas em 1914, com o início da 1ª Guerra Mundial, ele transfere de modo estável a sua escola de dança e arte de Munique para o Monte Veritá com a intenção de que seus alunos e dançarinos tivessem a experiência de uma vida comunitária. A Cooperativa Individualística do Monte Veritá, que reunia e regulava as iniciativas locais, acolheu “a dança, na singular acepção libertária e totalizante de Rudolf Laban” (ROPA, 2014, p.21).

Nessa época, a Escola de Artes no Monte Veritá era dirigida por Laban. Eram oferecidos workshops abertos a todos aqueles interessados nas *performing arts*, e os trabalhos artísticos tinham como fundamento a “unidade dos poderes expressivos dados naturalmente ao homem, sem nenhum recurso de materiais extra-humanos, que são a tríade dança-som-palavra” (*Tanz-Ton-Wort*) (LABAN *apud* MALETIC, 1987, p. 7). Laban começou a explorar o enraizado poder expressivo do gesto, da canção e da palavra. No processo de libertação do “material da dança”, Laban encorajava seus estudantes e dançarinos a experimentar uma nova maneira de viver e dançar, propondo experiências ao ar livre, sem a limitação concreta das salas de aula e dos ensaios convencionais. A escola articulava “o ensino das artes a partir de três abordagens: 1) Abordagem técnica com exercícios de corpo, voz, aprendizado de instrumentos musicais e exercícios de fala (*speech exercises*); 2) Experiência e prática das artes no contexto individual e em grupo; 3) O aspecto da criação e composição das artes.

³² Emile Jacques Dalcroze (1865-1950). Criador de um sistema de ensino de música baseado no movimento corporal expressivo, inicialmente conhecido como ginástica rítmica e, posteriormente, Rítmica ou Euritmia. Precursor na área de educação musical, influenciando toda uma geração situada primordialmente na primeira metade do século XX.

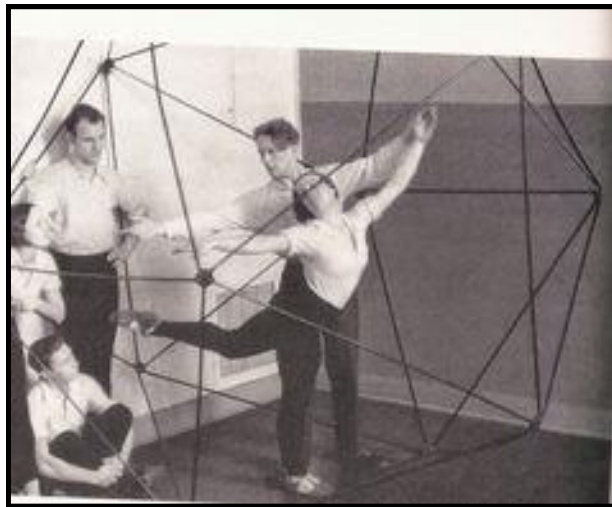
³³ No trabalho da Euritmia há correspondência entre o movimento corporal e o som. Segundo Dalcroze, todos os elementos musicais podem ser vivenciados através do movimento. O corpo seria o primeiro instrumento musical a ser treinado, podendo existir um gesto para cada som e um som para cada gesto. Os ritmos do corpo - a respiração, o coração, o caminhar - podem ser conectados com a música para que o movimento do corpo possa ganhar senso rítmico, expressão, concentração e espontaneidade.

³⁴ Angela Isadora Duncan (1877-1927). Coreógrafa e bailarina norte-americana, considerada a precursora da dança moderna. Aclamada por suas apresentações em toda a Europa. Nascida na Califórnia, viveu na Europa Oriental e na União Soviética dos 22 anos até à data da sua morte acidental em França. Sua proposta de dança trouxe para a cena os movimentos improvisados (inspirados nos movimentos da natureza: vento, plantas, água etc.), cabelos soltos, pés descalços e a vestimenta era leve numa expressão contrastante com a predominância da dança clássica no início do século XX.

As temporadas junto à natureza foram fontes não só de criatividade na exploração de novas formas e maneiras de se movimentar, como também de produção intelectual. Ao lado de artistas e intelectuais como Herman Hesse, D.H. Lawrence, Carl Jung, Isadora Duncan, Mary Wigman, Franz Kafka e muitos outros, Laban viveu um momento intenso: explorou o movimento do corpo livre no espaço, as paixões, as emoções e a *psyché* humanas.



12



13

Figuras 12 e 13 - À esquerda, dançarina em seu período de estudo com Laban em Ascona, no Lago Maggiore. À direita, casal em estudo de movimento dentro da figura do icosaedro onde podemos ver a referência da sistematização dos Coreóticos. Observa-se a semelhança na relação do corpo com o espaço.

Fontes: *Door of perception*³⁵ e *Wikidança*³⁶

Os trabalhos e as pesquisas desse período revelam a influência do ocultismo na vida de Laban, seu interesse pelo movimento nos rituais religiosos, os ritmos dinâmicos, a estrutura espacial e harmônica da dança e o fascínio pelo “poder” expressivo do movimento associados a um forte *background* em matemática e arquitetura adquiridos na escola de Belas Artes em Paris.

A partir das experiências em Ascona e da grande paixão pelo corpo em movimento, Laban vai começar a sintetizar sua teoria sobre a “Corêutica” ou as “Harmonias Espaciais”, que foi reunida somente em 1966 na publicação *post mortem* do livro *Choreutics*.

³⁵ Disponível em: <https://doorofperception.com/?s=mont+verita>. Acesso em 25/08/22.

³⁶ Disponível em: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Rudolf_von_Laban . Acesso em 25/08/22.

Laban “parece ter cunhado o termo *Choreutics* de duas palavras de raiz grega: ‘khoreia’ (dançando em uníssono) e ‘eu’ (bonito, harmonioso)”³⁷. Nesse livro, Laban apresenta suas teorias sobre a organização harmônica do movimento humano no espaço tridimensional, utilizando sua compreensão artística da anatomia humana de proporção e amplitude de movimento bem como as dinâmicas do movimento, privilegiando a sensibilização de um corpo receptivo e expressivo das forças energéticas internas e externas, mobilizadas também pelo psíquico. Este foi um estudo bastante complexo ao qual Laban dedicou grande parte da sua vida.

Após a 1ª Guerra Mundial, de 1919 até 1930, Laban volta para Alemanha e faz grandes conquistas para o campo da dança. Viveu um momento de estabelecimento e reconhecimento de sua carreira por meio de várias ações: fundou uma companhia de dança-teatro; abriu várias escolas de dança; criou um movimento de “dança coral” para amadores; organizou importantes festivais; fez conquistas políticas para classe dos bailarinos; escreveu artigos e livros; aprofundou e sistematizou seus estudos sobre notação do movimento; dançou e criou dezenas de coreografias com seus dançarinos. Sua atuação fez com que a dança se tornasse uma arte mais reconhecida em seu contexto artístico e social.

Segundo Preston-Dunlop (1995, p.14-15), foi uma fase de grande experimentação coreográfica em um contexto que Laban denominou de “Laboratório de Movimento”. Nestas composições coreográficas os processos criativos eram considerados mais importantes que o produto final. A autora compara e destaca alguns elementos importantes e recorrentes da época que curiosamente reapareceram quarenta anos mais tarde em Nova York com o grupo da *Judson Church*:

- Laban colocou em cena bailarinos com corpos e idades diferentes numa clara oposição à juventude e ao corpo estereotipado do balé clássico, acreditando que todo corpo tem sua beleza particular e cada idade um potencial e uma significação expressiva própria.
- Ao explorar diversas dinâmicas de movimento, Laban colocou em evidência e valorizou na cena um tipo de caráter vigoroso e de energia viril, percebidos naquela época como “estereótipos masculinos”. Até então, essas dinâmicas de movimento estavam majoritariamente presentes nas danças populares, fora dos “palcos oficiais”. Laban traz para suas coreografias os “dançarinos masculinos”

³⁷ Carol-Lynne Moore. <https://movescapecenter.com/rudolf-laban-choreutics/>. Acesso em 17/09/2022

num período em que existiam poucos homens em cena e a presença das mulheres prevalecia nos palcos do ocidente.

- Em seu trabalho como coreógrafo e professor, Laban dedicou-se desde o início a processos criativos com ênfase no desenvolvimento de estilos de movimentos pessoais, em contraste com um vocabulário de movimento bastante restrito e comum a todos os dançarinos do balé clássico. Essa maneira de trabalhar processos artísticos correspondia à sua crença e ao seu desejo de reforçar as individualidades, permitindo que cada um se tornasse responsável por revelar sua própria fisicalidade e personalidade.

- Indo em direção diferente das danças populares e do balé clássico, que tinham na época uma total dependência em relação à música, Laban propôs o movimento livre das marcações musicais. Segundo ele, “a dança é uma arte autônoma, que se apoia no movimento [...] não precisava ser reforçada por um acompanhamento musical” (LABAN *apud* PRESTON-DUNLOP, 1995, p. 15).

- Os sons utilizados em cena podiam ser produzidos tanto pelos corpos quanto por instrumentos musicais tocados pelos dançarinos, ou mesmo por palavras expressas por um coro. Se a música fosse empregada, deveria ser subordinada ao movimento, sem necessariamente levar em consideração o gosto do público da época por partituras melódicas e românticas e nem entrar antes do trabalho da composição coreográfica.

- Os figurinos eram simples (exceto quando a companhia tinha mais recursos financeiros). Uma mesma dança poderia ser dançada com diferentes figurinos, em uma mesma noite, para ver o efeito dos figurinos sobre expressão da dança.

- Preston-Dunlop aponta que Laban coreografava tanto a partir de estruturas já preestabelecidas quanto a partir das improvisações de seus dançarinos. Para isso, desenvolveu estratégias de improvisação para serem realizadas em grupos e/ou individualmente. Em seu processo de formação e composição coreográfica, procurava desenvolver nos dançarinos a autoconfiança na produção de movimentos espontâneos próprios; valorizava também os movimentos surgidos a partir da relação/reação dos parceiros nas improvisações.

- Com o desejo de que a dança se tornasse menos elitista e se aproximasse mais fisicamente do público, destacamos o último elemento que está relacionado ao uso do espaço cênico. Além de colocar em cena formas geométricas abstratas, criando diversos níveis espaciais e arquitetônicos - como uma maneira de

estimular seus dançarinos a criarem movimentos com diferentes relações espaciais -, Laban também propôs inúmeras experiências coreográficas em lugares fora dos palcos e teatros convencionais.

Para provocar, estimular e garantir a presença de um público semanal nas suas apresentações, Laban criou um imenso e diverso repertório:

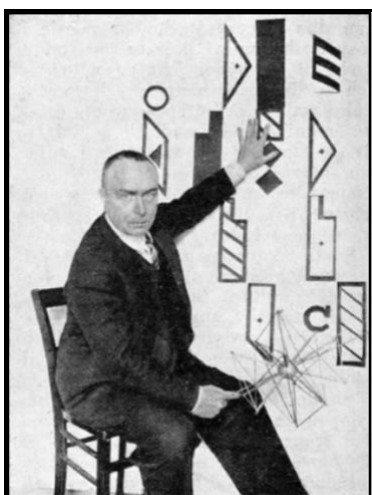
A coreografia de pequenas danças, categorizadas como ‘decorativas’ (mas que podemos definir mais como das formas abstratas), as ‘estáticas’ (ritualizadas ou próximas às orações), as “rítmicas” (sobre estruturas dinâmicas abstratas), as “grotescas” (satíricas que põe em evidência a feiura), e as “estilizadas” (baseadas nas danças populares e antigas). As danças mais longas podem ser consideradas como poemas, dramas ou comédias dançadas. (PRESTON-DUNLOP, 1995, p. 15, tradução minha)³⁸

Todo o processo e produção artística desse período já revelavam seu desejo e empenho para que a dança fosse considerada uma arte autônoma ao lado da arte do teatro e da música. Nessa perspectiva, Laban sabia que a dança só seria “levada a sério” pela elite cultural da época, se conseguisse ultrapassar o seu caráter efêmero. Para isso, a dança deveria ganhar o *status* da palavra escrita e a autonomia em relação às outras artes, o que só foi possível quando ele criou um sistema de notação específico para dança.

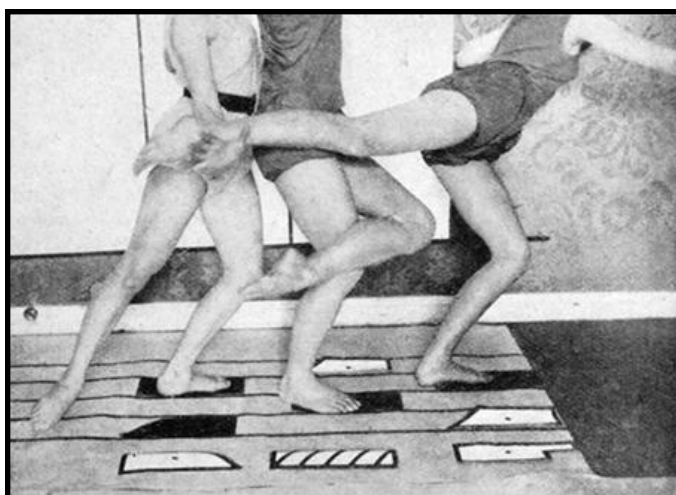
Tal sistema ficou conhecido como *Kinetography* (na Inglaterra), ou *Labanotation* (nos EUA), ou ainda como “Notação Laban de Movimento” (no Brasil). Através da notação, o movimento e a dança puderam ser descritos pela linguagem simbólica levando em consideração seus aspectos qualitativos e quantitativos³⁹.

³⁸ No original: *La chorégraphie de petites danses, catégorisées comme "décoratives" (mais que nous pourrions définir plutôt comme des formes abstraits), comme "extatiques" (ritualisées ou s'approchant de la prière) ou "rythmiques" (sur des structures dynamiques abstraites), "grotesques" (satiriques, mettant la laideur en évidence), "stylisées" (basées sur des danses populaires ou anciennes). Les danses plus longues peuvent être considérées comme des poèmes, des drames ou des comédies dansées* (PRESTON-DUNLOP, 1995, p. 15).

³⁹ No contexto dos estudos labanianos, há uma formação específica e profunda em notação de movimento. Mais informações sobre o assunto em: <https://ickl.org/>; <http://www.dancenotation.org/> e <http://www.dancenotation.org/> .



14



15

Figura 14 - Laban ensinando seu sistema de notação de movimento onde vemos no quadro expositivo, em sua maioria, os símbolos referentes a Espaço.

Figura 15 - Dançarinos experimentando movimento a partir da notação.

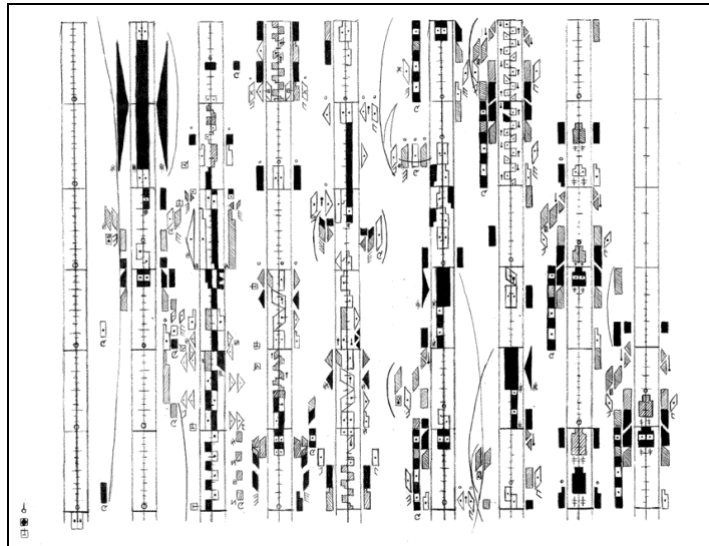
Fontes: *O.T.O (Ordo Templi Orientis)*⁴⁰ e *Bad at Sports*⁴¹

A *Labanotation* é baseada em princípios espaciais, anatômicos e dinâmicos que, ao utilizar um sistema de registro de movimento criado a partir das leis universais do estudo do movimento, torna-se um sistema que nos permite reconstruir do mais simples ao mais complexo movimento. Por ser um sistema simbólico não verbal, é capaz de eliminar a barreira entre as línguas e ser universalmente aplicado.

Utilizada inicialmente na dança, a notação expandiu-se com o tempo para o teatro, estudos e pesquisas em indústria, medicina, estudos culturais, psicologia e inúmeros outros campos nos quais movimento, espaço, tempo e expressividade estão envolvidos.

⁴⁰ Disponível em: <https://i0.wp.com/otobr.com/wp-content/uploads/2015/02/Rudolf-Laban-de-Laban---Varalya.jpg?ssl=1>. Acesso em 19/08/22 às 13h.

⁴¹ Disponível em: <http://badatsports.com/2013/rolling-on-the-floor-an-interview-with-renee-rhodes/>. Acesso em 14/02/2020 às 17h.



16

Figura 16 - Imagem de uma partitura de Notação de Movimento Labaniana.
Fonte: *Research Gate*⁴²

Como podemos ver na imagem acima, a notação de movimento funciona como uma partitura para a música. Diferentemente da partitura musical, que é construída na horizontal e lida da esquerda para direita, a notação de movimento é construída na vertical e é lida de baixo para cima.

Em 1927, Laban mudou-se para Berlim onde abriu o Instituto de Coreografia e, em 1929, já com 50 anos, ele não só era um grande líder no movimento de expansão da dança na Alemanha (*Ausdrucktanz*), como também um reconhecido e respeitado intelectual no campo da dança-teatro e do estudo do movimento.

Neste mesmo ano de 1929, Laban foi convidado para organizar o Desfile das Indústrias de Viena e, com a ajuda da Notação de Movimento, conseguiu “reunir uma multidão de pessoas procedentes de diversos lugares e fazê-las dançar juntas uma mesma sequência de movimento sem que houvesse a necessidade de ensaiá-las conjuntamente” (GUIMARÃES, 2006, p. 48). O espetáculo, que reuniu cerca de dez mil participantes, serviu como um cartão de visita para que Laban fosse convidado para participar, em moldes ainda maiores, dos eventos relacionados à abertura dos Jogos Olímpicos de Berlim de 1936.

O sucesso desses empreendimentos e sua capacidade de organizar a multidão em um coro de movimento despertavam, cada vez mais, o interesse dos nazistas do III Reich em ascensão no poder na Alemanha.

⁴² Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Example-of-Labanotation-nd_fig5_331639335. Acesso em 15/09/2022.

Há inúmeros debates não só sobre o trabalho e a vida de Laban na Alemanha nessa época, mas também de inúmeros artistas no que concerne à participação ou não deles na afirmação do Nacional Socialismo⁴³. Questões estéticas, políticas e sociais se entrecruzam naquela época. O fato é que existem grandes diferenças entre os propósitos e a maneira de Laban trabalhar o coro de movimento e os dos organizadores das tropas nazistas. Vou me ater, aqui, ao fato de se tratar de dança e não de exercício militar.

No coro de movimento (ou Dança Coral) proposto por Laban, o corpo está em permanente interligação com o meio que o rodeia. Em sua essência está a crença de que cada pessoa deve ser valorizada na sua individualidade e autonomia, sem necessariamente perder a interação com o social. Não se defende um comportamento único, mas sim a interdependência e intradependência do grupo. Laban acreditava no coro de movimento como um meio de restabelecer a dança como centro da vida comunitária.

Em seu livro *Uma vida para a dança*, Laban descreveu seu trabalho “Titan” como “uma peça de teatro dançado que demonstra que a força de uma esperança comum reside na vontade coletiva de superação” (LABAN *apud* PRESTON-DUNLOP, 1995, p. 19).

Para Preston-Dunlop, essa definição pode facilmente ser manipulada pelos historiadores para afirmar que os nazistas viram na dança expressionista um meio para expressar a “vontade *commune*”⁴⁴ e a “esperança *commune*” deles. A autora destaca que Laban já tinha deixado claro que o significado que ele dava ao *commune* era totalmente oposto ao sentido de arregimentação, recrutamento. No livro *Uma vida para a dança*, Laban escreveu que

Contrariamente ao robô, o propósito da vida, como [eu] a compreendo, é cuidar do ser humano e evitar que a humanidade morra em uma confusão hedionda. [Este propósito] está em um futuro onde a vida é celebrada em pensamento, sentimento e ação *commune*, para que a luz de cada indivíduo seja colocada em evidência” (LABAN *apud* PRESTON-DUNLOP, 1995, p. 19-20, tradução minha)⁴⁵

⁴³ Para um aprofundamento do assunto: GUILBERT, Laure. *Danser avec le IIIe Reich - Les danseurs modernes sous le nazisme*. Bruxelles: Editions Complexe, 2000.

⁴⁴ Do latim *communis*, chegamos a “comum” em português. Podemos também ampliar o conceito para comunhão, comunidade, comunhão, e das redes de conexões nela implicadas trazendo o seu sentido original, mutualidade, inter-relação, encontro. (MARQUES, 2020, p. 161).

⁴⁵ No original: *Le but de la vie, comme je le comprends, est de prendre soin de l'être humain, contrairement au robot et d'éviter que l'humanité ne meure dans une confusion hideuse. Il se situe dans un avenir où la vie est célébrée dans une pensée, un sentiment et une action commune, pour que la lumière de chaque individu soit mise en évidence*” (LABAN *apud* PRESTON-DUNLOP, 1995, p. 19-20).

Entendo a expressão “luz de cada indivíduo” como o desejo e a crença de Laban na valorização da expressão das diferenças e das individualidades, dentro do contexto coletivo do próprio coro de movimento. Preston-Dunlop (1995, p.20) destaca da citação acima a expressão “cada indivíduo” chamando atenção pelo fato de Laban não falar em “nação” ou “partido político”. A autora esclarece e ressalta dois princípios que considero importantes que Laban utilizou para realização de sua proposta artística e coreográfica com o coro de movimento: primeiro, começando a criação “não por uma *ação comum*, mas por uma *motivação comum*”, isto é, não por um movimento conjunto mecânico, robotizado ou de inspiração militar, mas pela expressão individual em um contexto de motivação coletiva; segundo, acolhendo e entendendo as respostas individuais não como idiossincráticas ou egoístas, mas como uma procura “de comunhão com os outros subjacente a uma relação harmônica (não necessariamente harmoniosa) entre as ações de diferentes pessoas”.

Para a autora, o “espírito de comunhão” não pode ser entendido como um arroubo de sentimentos comuns a um grupo (comumente atribuída à dança expressionista e que foi muito bem manipulada pelos Nacional-Socialistas),

[...] mas pela proposição nietzschiana de valorizar tanto a expressão apolínea, como a dionisiaca. Nas obras de coro de movimento de Laban, o senso de responsabilidade e diálogo é apresentado artisticamente numa variação infinita de ações, de tensões, de resoluções, de formas, de *timings*, de divisões de grupo, nós encontramos o que Durkheim chamava de solidariedade orgânica em oposição à solidariedade mecânica. (PRESTON-DUNLOP, 1995, p. 20, tradução minha)⁴⁶

O movimento do corpo também está em permanente interligação com o meio que o rodeia. Estando em harmonia com o seu envolvente, esta ideia também é explicitada nos coros de movimentos nos quais se reconhece que cada pessoa, apesar de ter a sua própria autonomia e valor, necessita igualmente de interação social. Não se acredita em uma multidão com movimento e gestualidade absolutamente iguais, mas sim na interdependência e intradependência do grupo. Aliás, esses coros são constituídos por dançarinos amadores com o objetivo maior de fruição por parte dos intérpretes e de restabelecimento da dança como centro da vida comunitária.

⁴⁶ No original: [...] mais par la proposition nietzschéenne de valoriser autant l'expression tant apollinienne que dionisiaque. Dans les oeuvres pour choeurs de mouvement de Laban, où le sens de la responsabilité et du dialogue est présenté sous des formes artistiques dans une variété infinie d'actions, de tensions, de résolutions, de formes, de timings, de partage du poids de groupes, nous retrouvons véritablement ce que Durkheim appelait la solidarité organique, par opposition à la solidarité mécanique (PRESTON-DUNLOP, 1995, p. 20).



17



18

Figuras 17 e 18 - Dança coral
Fonte: *Doors of perception*⁴⁷



19

Figura 19 - Cerimonial militar do exército alemão com Hitler em 1939.
Fonte: *Alamy*⁴⁸

⁴⁷ Disponível em: <https://doorofperception.com/2014/01/lebensreform/>. Acesso em 06/09/2022.

⁴⁸ Disponível em: [Adolf Hitler en el Estadio Olímpico de Berlín el 1 de mayo de 1939 Fotografía de stock - Alamy](#). Acesso em 08/08/2022.

Fazer um mesmo movimento em comunhão e harmonia não é a mesma coisa que marchar para um único comandante. O trabalho de Laban exigia do artista um exercício individual de corpo, mente e espírito, na verdade exigia um *domínio*⁴⁹ do discurso da mente, corpo e espírito. Em contraste com a noção de domínio de raça [que supunha o] nazismo, Laban entendia o *domínio* como um conhecimento profundo sobre si mesmo. [...] Ele entendia harmonia do coro de movimento não como uma mera estrutura ou como uma tropa de soldados, mas como uma atitude de ouvir, observar e compartilhar aspectos únicos, procurando uma base que permitisse que o estilo individual de cada participante brilhasse e desse suporte aos outros. (BRADLEY, 2010, p. 30-31, tradução e grifos meus)⁵⁰

Não demorou muito para que Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda na Alemanha Nazista entre 1933 e 1945, compreendesse o lugar da expressão da individualidade no trabalho coletivo e na dança coral de Laban.

Nessa época, Laban ocupava o cargo de diretor do Teatro de Berlim e foi imediatamente exonerado. Em ações simultâneas, seus livros foram confiscados, suas escolas fechadas, suas coreografias proibidas de serem apresentadas e sua imagem denegrida. Deprimido, com a vida ameaçada e seus passos mantidos sob vigilância constante, Laban não vê outra saída a não ser fugir da Alemanha. Em sua fuga, ele refugia-se por pouco tempo em Paris, para logo em seguida ir para Inglaterra.

Junto com outros artistas, foi acolhido em Dartington Hall por Leonard e Dorothy Elmhirst, um rico casal que resolveu construir um centro voltado para a educação

⁴⁹ Chamo atenção aqui para a palavra “domínio”, pois aparece inúmeras vezes na bibliografia consultada nesta pesquisa. Um dos livros escritos e mais conhecidos de Laban tem o título em inglês de *The mastery of movement*. O título foi traduzido para o francês como *La maîtrise du mouvement* e para o português como *Domínio do Movimento* (ver mais detalhes nas referências bibliográficas). Sendo um dos poucos livros de Rudolf Laban traduzidos para o português, tornou-se referência nas universidades e escolas de teatro e dança do Brasil. No complexo processo de tradução, chamo atenção para a opção pela palavra *domínio* em português, pois ela tem trazido interpretações equivocadas para os estudantes. No contexto de nosso estudo, na maioria das vezes, os estudantes interpretam a palavra “domínio” como algo que “controlamos”, que “alcançamos”; ou uma habilidade que “adquirimos” um dia e não perdemos mais, podendo ser “acessada” quando desejamos. Penso que *mastery* seria melhor traduzida no sentido de “profundo conhecimento”, “maestria”. Dessa forma, dou preferência também pela compreensão da palavra em sua origem vinda do francês em que *maîtrise* vem de *maître, maîtresse*, do latim *magister*. A derivação *maîtrise* propriamente dita veio de *mestrim, maistrise*, que exprime a qualidade de mestre em diferentes acepções desta palavra (1080). No século XII, pela primeira vez tem o sentido de “comando de embarcação”. Com o tempo, se desenvolve para o sentido figurativo de “perfeição na técnica digna de um Mestre” e chega ao século XIX com esse sentido. Em 1907, começou a ser aplicado como “domínio de si mesmo”, e em 1930 adquiriu o sentido de “posse de algo que se usa à vontade” (LE ROBERT, 1998, p. 2012-2013). Nessa tese, a tradução da palavra *mastery* ou *maîtrise* pela escrita *domínio* em português se dá na compreensão em um sentido figurado de uma perfeição digna de um mestre na arte; habilidade, maestria, profissão, virtuosismo. (REY-DEBOVE; REY, 2004, p. 1545). Ser um mestre no sentido de ter competência e valor dentro de uma especialidade.

⁵⁰ No original: *Moving together in communion and harmony is not the same thing as marching to a single drummer. And Laban's work required the exercise of the individual artist's mind, body and spirit, in fact demanded a mastery of the discourse of the mind, body and spirit [...]. He understood harmony not as mere structure or regimentation, but as listening, observing and sharing unique aspects, finding common ground that allowed each mover's style to shine and support that of the others* (BRADLEY, 2010, p. 30-31).

progressista e, eventualmente, refúgio de artistas. Doente e abalado emocionalmente, Laban aos poucos consegue retomar seu trabalho.

Em 1942, o casal Elmhirst apresenta Laban a F. C. Lawrence, um rico industrial de Manchester. O encontro gerou um convite para que Laban fizesse um estudo específico e aplicasse suas investigações sobre os princípios de movimento aos diversos setores de trabalho nas fábricas. Com os homens na guerra, todos que ficaram foram incentivados a ocupar esses lugares na produção industrial⁵¹.

Baseando-se no uso dos princípios físicos de peso, espaço, tempo e fluxo para analisar as dinâmicas do movimento do corpo, Laban queria certificar-se de que os trabalhadores seriam mais produtivos, e as tarefas a serem executadas ganhariam mais eficiência e economia de esforço, se eles empregassem determinadas qualidades de movimentos levando em consideração a especificidade de cada ação. Com este estudo, aprimorou seu sistema de notação e sistematizou a pesquisa iniciada nos anos 1920 sobre a *Eukinética* (Eucinética), publicada em 1947 (junto com F. C. Lawrence) no livro *Effort, economy in Human Movement*⁵². Começando nas indústrias, esse trabalho expandiu para o mundo e para vários campos de estudos do movimento.

Após o término da 2ª Guerra Mundial, Lisa Ullmann (colaboradora de Laban desde a sua mudança para Inglaterra) abre sua própria escola, o *Art of Movement Studio*, em Manchester. O espaço se tornou um centro educacional da dança na Inglaterra, onde Laban continuou seu trabalho escrevendo, dando aulas práticas e fazendo conferências.

Com a colaboração de Lisa Ullmann, Laban dedicou-se nessa época à sistematização de seu trabalho numa perspectiva voltada para o ensino da dança nas escolas formais e, em 1948, várias escolas inglesas já tinham em seus currículos oficiais o ensino da dança segundo princípios labanianos. No mesmo ano Laban publicou *Modern Education Dance*⁵³.

Em 1953, Ullman e Laban se transferem para Addlestone, em Surrey, buscando uma expansão da escola. Cinco anos mais tarde, em 1958, ele faleceu.

⁵¹ Para aprofundamento deste momento da vida e produção de Rudolf Laban, consultar *De la danse communautaire moderne au système de l'Effort - translation esthétique et politiques du geste, Rudolf Laban 1936-1942*. Guilherme Hinz. Mémoire de Master 2. Université Paris VIII Vincennes - Saint-Denis. Paris 2018. Disponível em: https://www.danse.univ-paris8.fr/diplome.php?di_id=2&sorting=ANNEE. Acesso em 11/12/2021.

⁵² A edição utilizada nesta tese é a americana, na qual houve uma mudança no título. LABAN, Rudolf; LAWRENCE, F. C. *Effort: economy in body movement*. Nova York: Plays, Inc. 1974.

⁵³ LABAN, Rudolf. *Dança educativa moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.

Laban teve uma vida intensa e a época em que viveu foi rica em todo o mundo ocidental. Nas palavras de Thomas Caschiero,

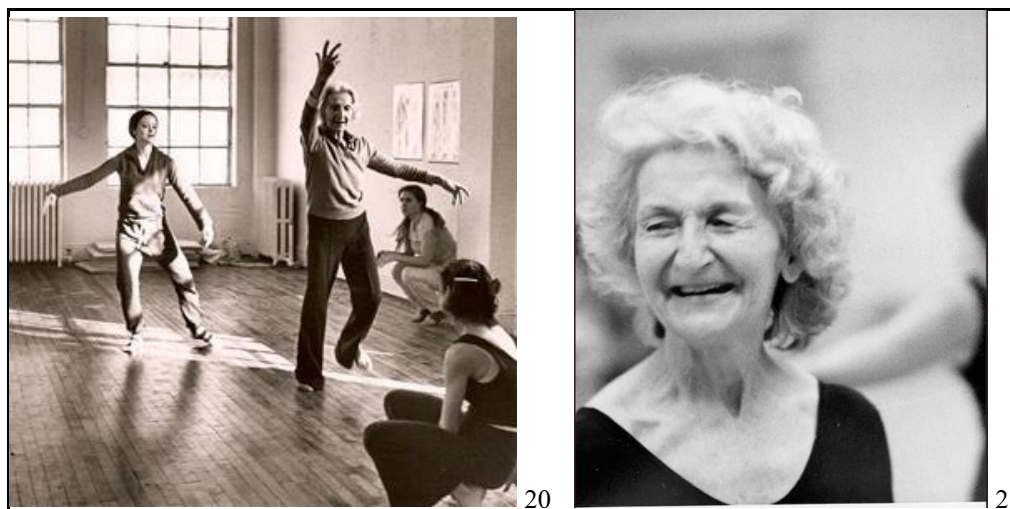
Arte, cultura e ciência estavam explodindo com novas ideias e novas formas. Físicos estavam explorando a relatividade e a mecânica quântica que mudariam nossa percepção do universo. Arquitetura e *design* eram influenciados pelo movimento da Bauhaus e a arte pelo impressionismo, cubismo e modernismo. As teorias psicológicas de Freud e Jung se estabeleciam. A revolução industrial estava em pleno vapor trazendo tanto as bênçãos da conveniência quanto as mazelas da guerra. O espiritualismo foi acordado por Madame Blavatsky e seu movimento teosófico que pregava a fraternidade entre todas as pessoas e a união de todos os seres. Ao mesmo tempo, Rudolf Steiner colocava em prática suas teorias metafísicas e espirituais através da filosofia, educação, trabalhos no campo e nas artes. Não é de se surpreender que a vida e o trabalho de Laban sejam tão artísticos quanto científicos e espirituais, e até mesmo paradoxais. Sua vida e seu trabalho refletiram o seu tempo. (CASCHIERO, 1998, p. 16, tradução minha)⁵⁴

Laban foi um dos grandes responsáveis pela formulação dos princípios do *Tanztheater* alemão que, anos mais tarde, foi inovado por Pina Bausch (1940-2009), Reinhild Hoffmann (1940-), Susannah Link (1944-), entre tantos outros da dança e do teatro.

Estudantes e colaboradores de Laban ampliaram (e ainda ampliam) a compreensão do movimento em inúmeras áreas nas quais o corpo em movimento se coloca como inquietação, seja em seus aspectos funcionais, expressivos, comunicativos ou psíquicos.

⁵⁴ No original: *Art, culture, and science were exploding with new ideas, new forms. Physicists were exploring relativity and quantum mechanics, which changed our perception of the universe. Architecture and craft were influenced by the Bauhaus movement, and art by impressionism, cubism, and modernism. The psychological theories of Freud and Jung were taking hold. The industrial revolution was in full swing, delivering both the blessing of convenience and the curses of war. Spiritualism was reawakened by Madame H. P. Blavatsky and her Theosophical movement, which espoused the brotherhood of all people and the unity of all beings. At the same time Rudolf Steiner put forth his practical, metaphysical, and spiritual theories in philosophy, education, farming, and the arts. It is no wonder that Laban's life and works are so artistic, scientific, spiritual and even paradoxical; they simply reflect the times.* (CASCHIERO, 1998, p. 16).

1.2 Irmgard Bartenieff (1900-1981)



Figuras 20 e 21- As duas imagens destacam Irmgard Bartenieff e revelam como ela habita o meu imaginário: à esquerda, dando aulas e dançando em um estúdio; à direita, sua alegria pelo movimento.
Fontes: *Wikidanca*⁵⁵ e *University Library - University of Maryland*⁵⁶

Irmgard Bartenieff (nome de nascimento: Irmgard Dombois) nasceu em Berlim em fevereiro de 1900 e faleceu em Nova York em agosto de 1981. Uma mulher de atuações e interesses múltiplos ligados à investigação prática e teórica no campo do movimento. Foi dançarina, coreógrafa, professora, fisioterapeuta, etnologista da dança, excelente notadora (*notator*), terapeuta do movimento, historiadora da dança e ativista. Sua formação e experiência profissional foram ricas e complexas com diálogos entre a arte e a ciência nos quais a dança sempre esteve presente como um fio condutor.

Filha de pai huguenote francês, que ocupou um importante cargo no governo alemão e de mãe alemã de família proeminente nos negócios, Bartenieff cresceu em Berlim. Seu amor pela dança e seu profundo interesse pelo movimento humano começaram desde criança ao estudar as danças folclóricas de sua Alemanha natal. Aluna brilhante, mais tarde Bartenieff se dedicou ao estudo das Línguas, Matemática e Ciências, incluindo cursos de Física, Anatomia e Biologia até atingir um nível universitário que podemos equiparar hoje como anterior à formatura em medicina.

Sua ampla educação foi uma excelente preparação para sua carreira multifacetada. Não obstante continuar interessada em ciências, Bartenieff deixou a Universidade sem

⁵⁵ Disponível em: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Irmgard_Bartenieff. Acesso em 03/04/22.

⁵⁶ Disponível em: <https://exhibitions.lib.umd.edu/bartenieff/bartenieff-collection-links>. Acesso em 13/11/21.

aprovação entusiasmada dos pais e começou a ter aulas de dança em nível avançado na *Rudolf Laban School* em Berlim, de 1925 a 1927. Lá, teve a oportunidade de estudar diretamente com Rudolf Laban, Gertrude Loeser, Dussia Bereska e Albrecht Knust.

Nessa época, Laban já era conhecido e respeitado como dançarino e teórico do movimento e seu trabalho se propagava por toda Europa. Após a sua formação, interessada pelo aprofundamento do campo de estudos e práticas relacionados à notação do movimento e à dança, Bartenieff não só começou a trabalhar e ensinar junto com Laban nas diversas escolas criadas por ele na Alemanha, mas também a participar como dançarina de sua companhia *Tanzbühne Laban*. A partir deste encontro com Laban, o trabalho e a vida de Bartenieff foram diretamente influenciados por suas teorias e práticas.

Em 1928 conheceu seu futuro marido, Michail Bartenieff - bailarino russo, judeu, que havia se mudado para Alemanha depois da 1ª Guerra Mundial. Tentando encontrar um terreno comum entre os estudos e trabalho com Laban, o seu percurso anterior na dança e sua paixão pela cena como intérprete, Bartenieff criou com o marido em 1931 a Companhia *Romantisches Tanztheatre Bartenieff*, com a qual viajou pela Alemanha até 1933. Esse percurso profissional e artístico foi interrompido pela ascensão do nazismo, levando o casal a emigrar em 1936 para os EUA, seguido pelos dois filhos em 1939.

Quando Bartenieff chegou nos EUA, ela era a única profissional a ter credencial para propor o trabalho de Laban. Morando em Nova York, começou a dar aulas em 1938 no *Hanya Holm Studio* (onde introduziu o Sistema de Notação). Em 1940 integrou o *Dance Notation Bureau*⁵⁷ e, por seu profundo conhecimento em notação, foi convidada a dar aulas no local de 1943 em diante. Seu conhecimento labaniano também a levou a dar conferências no *Bennington College*, *Columbia Teachers College*, *The New School for Social Research* e no *Brooklyn Museum*.

Com o intuito de suprir as necessidades financeiras da família e aprofundar seus conhecimentos, Bartenieff ingressou na *New York University*, onde recebeu o *Physical Therapy Certification* em 1943. Durante sua graduação, conheceu o Dr. George Deaver, pioneiro na reeducação funcional, cujo método de trabalho – considerado inovador na

⁵⁷ O *Dance Notation Bureau* (DNB) foi fundado em Nova York em 1940 por Ann Hutchinson Guest, Helen Priest Rogers, Eve Gentry e Janey Price e tem como objetivo aprofundar a arte da dança através do oferecimento de cursos e divulgação da *Labanotation*. Hoje o DNB possui em seus arquivos mais de 760 danças registradas abordando a obra de mais de 250 coreógrafos. Possui também um curso de extensão em *Labanotation* no Departamento de Pesquisa e Educação na Universidade de Ohio, que criou a primeira versão do *LabanWriter*, um *software* computadorizado para *Labanotation*. Mais informações em: <http://www.dancenotation.org/>. Acesso em 11/11/2021.

época e no meio – acolhia o paciente em sua totalidade e tinha como premissa o engajamento responsável e ativo do paciente.

Essa nova perspectiva foi de encontro às experiências e ao conhecimento de Bartenieff em dança e em análise e notação do movimento, levando-a a experimentar durante vários anos diferentes abordagens de tratamento de pacientes com poliomielite. Segundo ela mesma, “a ausência do movimento [a ensinou] o que é o movimento”. Desse modo, ela encorajava o paciente a mudar de comportamento diante de seus processos de tratamento e, norteando-se pelos conceitos labanianos de clareza na intenção espacial do movimento (que implica na vontade daquele que se move), nas motivações internas geradoras do movimento e nas descobertas neurofisiológicas relacionadas ao movimento humano, Bartenieff encontrou um grande suporte para aprofundar a relação entre os aspectos funcionais e expressivos do corpo. (LOUREIRO; CHALLET-HAAS, 2008, p. 13).

O reconhecimento e sucesso de seu trabalho rendeu-lhe o cargo de fisioterapeuta-chefe dos serviços de pólio no *Willard Park Hospital* em Nova York, onde trabalhou até 1953. Já nessa época Bartenieff começava a desenvolver o seu sistema de reeducação corporal, conhecido hoje como Fundamentos de Bartenieff (*Bartenieff Fundamentals*)⁵⁸.

Segundo Ângela Loureiro (CMA),

Os Fundamentos de Bartenieff representam uma contribuição decisiva para a análise labaniana do movimento. Desde o início do [trabalho colaborativo] entre Rudolf Laban e Irmgard Bartenieff, ele teve o *insight* de ver nela a pessoa que desenvolveria o aspecto corporal das Harmonias Espaciais. A contribuição dos Fundamentos de Irmgard para o Sistema Laban, confirmam a visão intuitiva de Laban. Os Fundamentos têm sido desenvolvidos gradualmente, em estreita relação com a prática terapêutica, artística, pedagógica e de investigação de I. Bartenieff. Em suas próprias palavras, são exercícios que promovem a *experiência do corpo em movimento* enquanto desenvolvem a consciência de *como e por que* o corpo se move. (LOUREIRO; CHALLET-HAAS, 2008, p. 14, tradução e ênfases minhas)⁵⁹

Regina Miranda destaca que os “*Bartenieff Fundamentals* são baseados no conceito da conectividade total do corpo”, percebendo-o como um organismo vivo e em

⁵⁸ *Bartenieff Fundamentals*, daqui para frente também BFs. Ver mais nos subcapítulos 2.3.1 e 3.1.

⁵⁹ No original: *Les Bartenieff Fundamentals représentent un apport décisif à l'analyse labannienne du mouvement. Dès le début de la collaboration entre Rudolf Laban et Irmgard Bartenieff, Laban a eu la perspicacité de voir en elle la personne qui développerait l'aspect corporel de l'Harmonie Spatiale. La contribution d'Irmgard au Système Laban, le Fundamentals, confirme cette vision. Ils ont été développés progressivement, en liaison intime avec la pratique thérapeutique, artistique, pédagogique et la recherche d'i. Bartenieff. Selon ses propres mots, il s'agit d'exercices qui promeuvent l'expérience du corps en mouvement tout en développant la conscience de comment et pourquoi le corps bouge* (LOUREIRO; CHALLET-HAAS, 2008, p. 14).

movimento cujas partes influenciam e transformam constantemente umas às outras. É uma abordagem corporal enraizada na progressão do desenvolvimento humano, que aponta para seus “ritmos e fraseados e encoraja a percepção [pessoal] das relações internas e externas do corpo em movimento” (2008, p. 15), questões que são consideradas chaves e essenciais para o movimento dinâmico do corpo.

Partindo de alguns exercícios conhecidos como os “Seis Básicos”, os profissionais que trabalham com os *Bartenieff Fundamentals* conduzem os participantes a passarem por uma série de movimentos engendrados criativamente a partir dos estágios do desenvolvimento humano. É um trabalho voltado para a ativação do suporte interno do corpo e progride a partir de sequências suaves no chão – transitando entre a posição de deitar, virar, rastejar, andar de quatro, sentar – até ficar de pé e caminhar; um processo criativo que abre possibilidades para expressão através de frases de movimentos complexas que propõem deslocamentos originais em diferentes níveis do espaço. Segundo Irmgard, eles são fundamentais porque são aplicáveis em todas as atividades do ser humano⁶⁰. Dependendo do grupo com o qual se está trabalhando, a utilização de música, toque, sons, falas, condução de percursos imaginários etc. podem ser propostos para que os participantes possam incorporar as mudanças no corpo, na intenção do movimento, na qualidade dinâmica, na forma e na relação com o espaço e, com isso, sentirem-se presentes em cada momento da experiência do movimento.

Como chefe de fisioterapia do serviço de ortopedia infantil do *Blythedale Hospital* em *Valhalla* (1954-1957), Bartenieff foi amadurecendo sua concepção dos BFs através de atividades terapêuticas e recreativas por meio do movimento para crianças com deficiência. Esse trabalho a levou aos estudos do desenvolvimento de recém-nascidos e bebês e, mais tarde, ao compartilhamento de suas técnicas no Instituto da Pólio em Copenhague, Dinamarca, em um curso chamado *Stretching in Polio*.

Ainda nesta mesma época, em meados dos anos 1950, Bartenieff viajou durante cinco verões consecutivos até a Inglaterra para encontrar Laban e seu assistente e colaborador Warren Lamb⁶¹. Ela estava interessada em aprofundar seus estudos em

⁶⁰ Mais informações em: <https://exhibitions.lib.umd.edu/bartenieff/bartenieff-fundamentals>. Acesso em 23/08/2021.

⁶¹ Warren Lamb (1923 - 2014) foi consultor de gestão britânico e pioneiro no campo do comportamento não verbal. Depois de estudar com Rudolf Laban no *Art of Movement Studio* (Inglaterra), Lamb começou a trabalhar na indústria com Laban e seu parceiro FC Lawrence, observando como cada trabalhador organizava seus movimentos. Lamb foi pioneiro na notação e análise do movimento. Com base nas teorias de Laban, ele desenvolveu o *Movement Pattern Analysis* (MPA) - um sistema para analisar e interpretar o movimento e o comportamento que tem sido aplicado em vários campos, incluindo consultoria

diálogo com as últimas teorias, particularmente o conceito de Esforço (*Effort*) de Laban, posteriormente denominado de Esforço/Forma (*Effort/Shape*). Este é, possivelmente, o tema que mais influenciou a continuação de seu trabalho como fisioterapeuta, dança-terapeuta e pesquisadora do movimento.

Inspirada nos estudos sobre Esforços e na relação existente entre o movimento e a psicologia, entre 1957 e 1967 Bartenieff começou a desenvolver um trabalho e também uma pesquisa como dança-terapeuta no hospital psiquiátrico *Albert Einstein Medical College*. Tendo sido colaboradora do Dr. Israel Zwerling – psiquiatra especializado em comunicação não verbal –, Bartenieff começou a liderar o desenvolvimento de um programa sistemático de observação e notação do comportamento de pacientes. Combinou os princípios dos Esforços de Laban e suas próprias pesquisas de movimento, utilizando-os como um novo recurso e uma nova abordagem para diagnóstico e tratamento de pacientes com problemas mentais. Esse trabalho influenciou diversos psicólogos e psiquiatras, resultando na implementação da dança-terapia também no *Jacobi Hospital* e no *Bronx State Hospital*.

Simultaneamente à sua atuação nos hospitais, Bartenieff dedicou-se à preparação e ao treinamento de dançarinos profissionais, dando aulas particulares e trabalhando no *Turtle Bay Music School* (NY). Com o intuito de explorar o potencial de reabilitação através do movimento e inspirada nos estudos que havia realizado no seu último ano na Alemanha, Bartenieff prosseguiu desenvolvendo os *Bartenieff Fundamentals* e, com base na investigação das questões relacionadas à respiração e à tensão, conseguia ajudar principalmente dançarinos lesionados corporalmente pelo excesso de trabalho.

Com esses artistas, começou a explorar os movimentos cotidianos no contexto da dança e da cena. Nessa época, conheceu Robert Ellis Dunn⁶², cujas aulas de improvisação e coreografia foram laboratório para o nascimento da dança pós-moderna americana. Iniciou-se aí uma longa e frutífera colaboração.

de gestão, recrutamento de executivos e terapia. Para Lamb, "a chave para interpretar" o comportamento não eram os gestos em si, mas a dinâmica do movimento. A teoria subjacente de Lamb era que cada indivíduo tem uma maneira única de se mover que é constante e que esses padrões de movimento distintos refletem (e predizem) a maneira de pensar e se comportar do indivíduo. Ao identificar esses padrões e relacioná-los com comportamentos, é possível tomar melhores decisões.

⁶² Robert Ellis Dunn (1928 -1996) foi músico e coreógrafo americano que estimulou os alunos a experimentarem fraseado, técnica, musicalidade e lógica para desenvolver um novo estilo de dança. Os movimentos eram criados a partir da improvisação, na qual muitas variáveis poderiam mudar o movimento. Ao lado de Merce Cunningham e John Cage, contribuiu para o nascimento do período de dança pós-moderna americana no início dos anos 1960 em Nova York.

De 1964 a 1966, a curiosidade sobre a etnologia do movimento e o seu profundo conhecimento em observação e notação, conduziram Bartenieff ao Departamento de Antropologia da *Columbia University*, onde foi convidada pelo renomado folclorista e musicologista Albert Lomax para fazer parte do grupo do *Performance Style and Culture Research Project*. Nesse projeto, Bartenieff utilizou o sistema de notação e análise do movimento de Laban para criar um método em que diferentes contextos culturais pudessem ser analisados a partir de suas danças. Tal método ficou conhecido como *Choreometrics*⁶³.

Em 1965, Bartenieff e assistentes estabeleceram o primeiro curso de treinamento em Esforço/Forma (*Effort/Shape*) dentro de um programa do curso de notação no *Dance Notation Bureau*. Em 1973 teve início o primeiro programa de certificação em *Laban Movement Studies*, que reunia as teorias de movimento de Laban e as novas abordagens de Bartenieff.

Devido ao grande interesse e à grande procura por seu trabalho, Bartenieff saiu do *DNB* e em 1978 fundou o *Laban Institute of Movement Studies*, onde continuou a ensinar até sua morte em 1981. Em homenagem à sua fundadora e ao legado deixado por ela, após a sua morte o Instituto passou a se chamar *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies*.

O contato que tive (e tenho) com o trabalho de Irmgard Bartenieff foi (tem sido) transformador. Dos ensinamentos que chegaram até mim através de seus textos e das aulas que fiz com seus seguidores (alunos e colaboradores)⁶⁴ e que reverberam em minha prática como artista e docente, duas frases continuam sendo inspiradoras: “Respire e

⁶³ *Choreometrics* significa a medida da dança ou a dança como medida de uma cultura. É um sistema de comparação transcultural de estilos de performance que percebe a dança como o mais repetitivo, redundante e formalmente organizado sistema de comunicação corporal presentes numa cultura. Sendo composta por gestos, posturas, movimentos e qualidades de movimento característicos e essenciais à atividade do dia a dia e da arte de um povo, a dança é considerada crucial como identidade cultural. Trabalhando com Irmgard Bartenieff, Forrestine Paulay e outros, Albert Lomax desenvolveu este sistema de codificação (baseado na Análise do Movimento de Laban) pelo qual aspectos do movimento da dança foram observados e avaliados. Lomax reuniu uma grande amostra de cliques de filmes de dança representando grupos culturais de todo o mundo e usou este sistema de codificação coreométrica para classificá-los e compará-los; também criou filmes educacionais usando esses mesmos cliques para ilustrar suas teorias sobre dança, cultura, movimento e trabalho entre culturas. Para orientação de estudos consultar: <http://www.culturalequity.org>. Acesso em 15/03/2021.

⁶⁴ Dentre eles, destaco Regina Miranda (CMA), com a qual tive o privilégio não só de conhecer o trabalho de Irmgard Bartenieff (1989/1990), como também tive a oportunidade de incorporar artisticamente seus conceitos e princípios através da Companhia Regina Miranda & AtoresBailarinos.

esteja pronto para mudar! A mudança veio para ficar!” e “O impulso do movimento é a origem do desenvolvimento do pensamento, do sentimento e da ação do ser humano”⁶⁵.

Co-movida por esses ensinamentos, sigo em pesquisa, docência e experimentações com artistas cênicos.

REFERÊNCIAS

⁶⁵ Mais informações em *Move Scape Center*: <http://movescapecenter.com/rudolf-laban/>. Acessado em 30/01/2021.

ACHCAR, Ana (org). Caderno de Textos sobre *Rasaboxes*, **Coleção Cadernos**, nº 4, 2016. Rio de Janeiro: Núcleo do Ator - Investigação e Documentação Teatral, UNIRIO. Disponível em:

file:///C:/Users/jr098/Downloads/Caderno%20de%20Textos%20sobre%20Rasaboxes.pdf.

Acesso em 23/08/2022

ADRIAN, Barbara. **Actor training the Laban way: an integrated approach to voice, speech, and movement**. New York: Allworth Press, 2008.

ALAN, Rey *sous la direction de*. **LE ROBERT** – Dictionnaire Historique de la Langue Française. Tome 2. Manchecourt: Maury-Eurolivres, 1998.

AMIGHI, Janet Kestenber; LOMAN, Susan; LEWIS Penny; SOSSIN, K.Mark. **The meaning of movement** – Developmental and Clinical Perspectives of the Kestenber movement Profile. New York: Routledge,1999.

ARAÚJO, Andrea Cristina Marques; GOUVEIA, Luis Borges. **Uma revisão sobre princípios da teoria geral dos sistemas**. Estação Científica - Juiz de Fora, no 16, julho-dezembro/2016.

Disponível em: <http://portal.estacio.br/media/3727396/uma-revisão-sobre-os-princ%C3%ADpios-da-teoria-geral-dos-sistemas.pdf>. Acesso em 18/09/2019.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX: evolução da técnica/problema da ética**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARDET, Marie. **A filosofia da dança - um encontro entre a dança e a filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

BARROS, Manoel. **Meu quintal é maior que o mundo** – Antologia. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

BARTENIEFF, Irmgard; LEWIS, Dori. **Body movement: coping with the environment**. New York: Gordon and Breach, 1993.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o Espírito**. Tradução Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNARD, Michel. **L'expressivité du corps** - Recherches sur les fondements de la théatralité. Paris: La recherche en danse / Editions Chiron, 1986.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Tremores** – Escritos sobre a experiência. Belo Horizonte: Grupo Autêntica, 2014.

BONFATTI, Adriana. **A investigação do jogo cênico no corpo do ator em formação através do Sistema Laban/Bartenieff de análise do movimento**. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Disponível em: http://biblioteca.sophia.com.br/5782/index.php?codigo_sophia=25075.

BONFATTI, Adriana. **I'm at one end, you are at the other**. Monografia final do programa de certificado do Laban/Bartenieff of Movement Studies. Nova York, 2008.

BONFATTI, Adriana *et al* (org.). **Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia nas Artes da Cena**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021.

BONFATTI, Adriana; TAVARES, Joana; ACHCAR, Ana. **Rasaboxes em Jogo!** IX Congresso Abrace, 2018, p. 1-19.

Disponível em:
<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3867>

Acesso em 03/05/2022.

BONFITTO, Matteo. **Ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavsky a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BONFITTO, Matteo. **A cinética do invisível – Processos de atuação no teatro de Peter Brook**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRADLEY, Karen K. **Rudolf Laban**. Londres e Canadá: Routledge, 2010.

BRITO, Casimiro; NATSUSHI, Ban'ya. Poética do Japão. Divan Ocidental-Oriental. Entrevista. *In: Revista Poesia Sempre*. Ano 10. Número 17. Dezembro de 2002. Rio de Janeiro. Editora: Fundação Biblioteca Nacional. Ministério da Cultura. Departamento Nacional do Livro.

BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008a.

CASCHIERO, Thomas. **Laban movement studies and actor training: an experiential and theoretical course for training actors in physical awareness and expressivity**. Maryland: Towson University, 1998.

CASINI ROPA, Eugenia. **A dança e o Agit-prop – os teatros não teatrais na cultura alemã do início do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

COTTIN, Raphaël, LOUREIRO, Angela. **Réflexions sur la Forme en Analyse du Movement Laban (LMA) et sur sa symbolization**. Paris: Centre National de la Dance, 2012.

DAVIS, Eden. **Beyond Dance – Laban's Legacy of Movement Analysis**. London: Brechin Books Ltd, 2001.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/253464>.

DICKMANN, Ivo e DICKMANN, Ivania. **Primeiras palavras em Paulo Freire**. 3 ed. Chapecó SC, Editora Livrologia, 2019.

EDDY, M. Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo da Educação Somática e suas relações com a dança. In: **Repertório**, [S. l.], v. 1, n. 31, 2018. DOI: 10.9771/r.v1i31.28997. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/28997>. Acesso em: 20 jun. 2022.

ESCOSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virginia; PASSOS, Eduardo (orgs). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

ESPINOZA, Benedictus de. **Ética**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

EWAN, Vanessa and SAGOVSKY, Kate. **Laban's Efforts in Action – A movement handbook for actors**. London: Methuen Drama, Bloomsbury Publishing Plc, 2019.

FERNANDES, Ciane. **Mexendo as cadeiras: em que o Sistema Laban/Bartenieff pode ser bom para tudo?** http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2011/educacao_fisica/artigo/mexendo_as_cadeiras.pdf. Acesso em 06/08/21

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro - repetição e transformação**. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2007.

FERNANDES, Ciane. **O perfil de movimento de Kestenbergl: categorias de análise e aplicação preliminar em dança**. Revista Poiésis, n. 13, p.135-144. Agosto de 2009. <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/27013> .

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora Unicamp, 2001.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: Teoria e Prática**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine**. São Paulo: SESC, 2010

FERREIRA, Aurélio. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Curitiba: Editora Positivo, 2004.

FRANCHETTI, Paulo; TAEKO DOI, Elza. **Haikai – Antologia e História**. Campinas: Editora UNICAMP, 2012.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

GIL, José. **Movimento Total - O Corpo e a Dança**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2009.

GOLDMAN, Ellen. **As others see us**: body movement and the art of successful communication. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1994.

GOLDMAN, Ellen. **The Geometry of Movement** – a Study in the Structure of Communication. s.l.: Preview Copy, 1999.

GREINER, Christine. **O Corpo** – Pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: AnnaBlume, 2006.

GROFF, Ed. **Laban Movement Analysis**: An historical, philosophical and theoretical perspective. Tese de doutorado. The University of Washington, Seattle. 1990. Biblioteca do Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies. Nova York.

GUILBERT, Laure. **Danser avec le IIIe Reich** - Les danseurs modernes sous le nazisme. Bruxelles: Editions Complexe, 2000.

GUIMARÃES, Maria Cláudia Alves. **Vestígios da dança expressionista no Brasil**: Yanka Rudzka e Aurel von Milloss. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 1998.

GUINSBURG, Jacob; FERNANDES, Sílvia (orgs.). **O Pós-dramático**: um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2010.

HACKNEY, Peggy. **Making connections**: total body integration through Bartenieff fundamentals. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998.

HACKNEY, Peggy. **What's Shaping Up?** Paper apresentado na Eurolab Conference em Berlim, 1993.

HACKNEY, Peggy. Hackney. Shape. In: **Revista Cena**, Porto Alegre, nº 32 p. 6-20 set./dez. 2020 Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>. Acesso dia 18/09/2022.

HANNA, Thomas. O que é somático? Recherches en danse [Online], Traduções, postado em 16 de junho de 2017. Disponível em: <http://journals.openedition.org/danse/1232>; DOI: <https://doi.org/10.4000/danse.1232>. Acesso em 27/09/2021. _

HINZ, Guilherme. De la danse communautaire moderne au système de l'Effort Translations esthétiques et politiques du geste, Rudolf Laban 1936-1942. Mémoire de master 2 sous la direction d'Isabelle Launay et de Christine Roquet. Université Paris VIII Vincennes – Saint-Denis Département Danse. Paris. 2018. Disponível em: http://www.danse.univ-paris8.fr/diplome.php?di_id=2

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2007

JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

KENNEDY, Antja. **Labans Bewegungschöre im Zeichen der Nationalsozialisten**. Disponível em: https://www.deutsches-tanzarchiv.de/fileadmin/user_upload/www.tanzarchiv-koeln.de/Tanzwissenschaft_online/Ausgaben_der_Zeitschrift_TANZWISSENSCHAFT/Bewegun.gscho_re_im_Zeichen_der_Nationalsozialisten.pdf. Acesso em 06.08.2020 às 16:05.

LABAN, Rudolf. **A Vision of Dynamic Space**. Textos, poesias e fotos de esculturas e desenhos de Rudolf Laban, compilado por Lisa Ullmann. Londres: Falmer Press in Association with Laban Archives, 1984.

LABAN, Rudolf. **Chorégraphie**. Tradução do alemão de Jacqueline Challet-Haas & Jean Challet. Coeuvres-Et-Valsery : Collection Pas à Pas, Ressouvenances, 2018.

LABAN, Rudolf. **Choreutics**. Alton, Hampshire: Dance Books Ltd. , 2011.

LABAN, Rudolf. **Dança Educativa Moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

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

LABAN, Rudolf; LAWRENCE, F. C. **Effort: economy in body movement**. Nova York: Plays Inc., 1974.

LABAN, Rudolf. **Espace dynamique -Textes inédits**. Bruxelles: Nouvelles de Danse, 2003.

LABAN, Rudolf. **La maîtrise du mouvement**. Tradução do inglês por Jacqueline Challet-Haas e Marion Bastien. Arles: L'Art de la Danse, Actes Sud, 1994.

LABAN, Rudolf. **The language of movement: a guidebook to Choreutics**. Massachusetts: Plays, Inc, 1974.

LABAN, Rudolf. **The mastery of movement** (revised by Lisa Ullman). Fourth Editon. London: A Dance Books Publications, 1975.

LABAN, Rudolf. **Rudolf Laban Speaks About Movement and Dance**. Palestras e artigos de Rudolf Laban publicados Laban Art of Movement Guild Magazines, selecionados e editados por Lisa Ullman. Woburn Hill, Addlestone, Surrey: Publicado por Lisa Ullman e Laban Art of Movement Centre, 1971.

LAMB, Warren. **Gesture and posture** – an introduction to the study of physical behavior. London: Gerald Duckworth & CO. LTD, 1965.

LAMB, Warren (com a colaboração de Eden Davis). **A framework for understanding movement** - my Seven Creative Concepts. London : Brechin Books Limited, 2012.

LASSALE, Jaques; RIVIÉRE, Jean-Loup. **Conversas sobre a formação do ator**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

LE BRETON, David. **Antropologia do Corpo e Modernidade**. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

- LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.
- LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: SENAC, SESC, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEMINSKI, Paulo. **Melhores poemas de Paulo Leminski**. Organização de Fred Góes e Alvaro Marins. São Paulo: Global, 2001.
- LE ROBERT. **Dictionnaire Historique de la Langue Française**. Tome 2. Manchecourt: Maury-Eurolivres, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do Mundo**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.
- LOUPPE, Laurence. **A Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- LOUREIRO, Angela. **Effort: l'alternance dynamique**. Villers-Cotterêts: Collections Pas à Pas, Ressouvenances, 2013.
- LOUREIRO, Angela; CHALLET-HAAS, Jacqueline. **Exercices fondamentaux de Bartenieff – une approche par la notation Laban**. Coeuvres-Et-Valsery : Collections Pas à Pas, Ressouvenances, 2008.
- LOUREIRO, Angela; GLON, Marie. **Pratiquer la transformation**. Revista Art Press 2. Philosophie de François Jullien : des concepts proposés à l'art. Trimestriel No 46, Août/Sep./Octobre 2017. Paris. França.
- MALETIC, Vera. **Body-Space-Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts**. New York, Berlim, Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1987.
- MARQUES, Isabel. **Laban e Freire: Entre o velho e o novo mundo** Revista Cena, Porto Alegre, nº 32 p. 157-170 set./dez. 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/105034> . Acesso em 15/02/2022.
- McCAW, Dick, **An Eye for Movement: Warren Lamb's career in Movement Analysis**. London: Brechin Books Limited, 2006
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2018.
- MINNICK, Michele; MURRAY, Paula. O ator como atleta das emoções: o rasaboxes. *In: O Percevejo Online*. Periódico do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO. Volume 03 – Número 01 – janeiro-julho/2011. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1797> . Acesso em 18/09/2022
- MINNICK, Michele. Uma jornada com rasaboxes: Entrevista com Michele Minnick. *In:*

Revista Ouvirouver. Uberlândia v. 14 n. 1 p. 234-246 jan.|jun. 2018. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/326517072>. Acesso em 06/07/22.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço:** aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MIZENKO, Jennifer. Links Between LMA and Key Acting Techniques. *In:* ADRIAN, Barbara; BLOOM, Katya; CASCIERO, Tom; MIZENKO, Jennifer; PORTER, Claire. **The Laban work for actors - A practical training guide with video.** London: Bloomsbury Methuen Drama, 2018.

MNOUCHKINE, Ariane. **A arte do presente.** Entrevistas com Fabienne Pascaud. Rio de Janeiro: Cobogó, 2005.

MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (orgs.). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento.** São Paulo: Summus, 2006.

MOORE, Carol-Lynne. **Drawings.** New York: The Edwin Mellen Press, 2009.

MOORE, Carol-Lynne. **Meaning in Motion:** Introducing Laban Movement Analysis. Colorado: MovesScape Center, 2014.

MOORE, Carol-Lynne. **The Harmonic Structure of Movement, Music and Dance According to Rudolf Laban – An Examination of His Unpublished Writings and Drawings.** Lewiston-Queensston-Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2009.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo.** Porto Alegre: Sulina, 2015.

NEWLOVE, Jean. **Laban for actors and dancers.** New York: Routledge, 2001.

NEWLOVE, Jean; DALBY, John. **Laban for all.** New York: Routledge, 2004.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema.** São Paulo: N-1 Edições, 2016.

PETRAGLIA, Izabel. Edgar Morin – **A educação e a complexidade do ser e do saber.** 13 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

PRESTONP-DUNLOP, Valerie. **A handbook for modern educational dance.** London: Macdonald & Evans LTD, 1963.

PRESTONP-DUNLOP, Valerie; HODGSON, John. **Introduction à l'oeuvre de Rudolf Laban.** Paris: Actes Sud. L'Arte de la Danse, 1991.

PRESTONP-DUNLOP, Valerie. **Rudolf Laban:** Artiste/Chercheur. Nouvelles de Danse. Periodique Trimestral Automne 1995 n. 25. Contredanse Edition. Bruxelles

PRESTONP-DUNLOP, Valerie. **Rudolf Laban:** An Extraordinary Life. Hampshire: Dance Books, 2008.

PRESTONP-DUNLOP, Valerie. **Rudolf Laban: Man of the Theatre**. Southworld House, Osington Road, Binsted, Hampshire: Dance Books, 2013.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: AnnaBlume, 2015.

RENAUX, Margot-Zoé Renaux. **Penser le mouvement en danse: Rudolf Laban, entre théorie et poésie du geste**, *Fabula/Les colloques*, Penser le mouvement, Disponível em: <http://www.fabula.org/colloques/document2591.php>. Acesso em 04/03/2020.

REY-DEBOVE, Josette; REY, Alain. (texte remainé et amplifié sous la direction de). **LE NOUVEAU PETIT ROBERT** – Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2004

ROMANO, Lúcia. **O Teatro do corpo manifesto: teatro físico**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2005.

ROQUET, Christine. **Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo**. Tradução de Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg. Percevejo online. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO. Volume 03 – Número 01 – janeiro-julho/ 2011. ISSN 2176-7017.

ROQUET, Christine. **Pensar O Gesto Dançado** - Guilherme Hinz entrevista Christine Roquet. Revista Cena. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, n. 22, p. 259-273, jul./out. 2017. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/cena/article/view/72632/42463>. ISSN 2236-3254

ROQUET, Christine. **Ler o gesto, uma ferramenta para pesquisa em dança**. Tradução de Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg. Revista Cena. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, n. 22, p. 3-14 259-273, jul./out. 2017. Disponível em <https://www.seer.ufrgs.br/cena/article/view/73754/>. ISSN 2236-3254

ROQUET, Christine. **Vu du geste** – Interpréter le mouvement dansé. Pantin: Centre National de la Danse, 2019.

RYANGAERT, Jean Pierre. **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SCIALOM, Melina. **Laban Plural: Arte do Movimento, pesquisa e genealogia da práxis de Rudolf Laban no Brasil**. Summus Editora, 2017.

STRAZZACAPPA, Márcia; MORANDI, Carla. **Educação Somática e Artes Cênicas – Princípios e Aplicações**. Campinas: Papirus Editora, 2012.

STRAZZACAPPA, Márcia; MORANDI, Carla. **Entre a arte e a docência: A formação do artista da dança**. Campinas: Papirus Editora, 2012.

STUDD, Karen; COX, Laura. **Every body is a body**. Indianápolis: Dog Hear Publishing, 2013.

THORNTON, Samuel. **Laban's theory of movement: a New Perspective**. Boston: Plays, Inc. 1971.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Teoria do Conhecimento e Arte – Formas de conhecimento: arte e ciência, uma visão a partir da complexidade**. São Paulo: NESC PUC/ SP, 2006.

DVDs

The markers of modern dance in Germany. DVD. 2004, 100', 4/3 noir et blanc et couleur, documentaire. Auteurs et directeurs: Harold Bergsohn et Isa Bergsohn. Producteur: Harold Bergsohn. Personne: Laban, Rudolf (1879-1958); Wigman, Mary (1886-1973; Jooss, Kurt (1901)-1979). Interprètes: Bernstein, Gale; Chodera, Gayle; Odin, Sheryl; Pierce, Susan; Tessler, Eva. A Dance Horizons DVD -Princeton Book Company, Publishers Hightstown, NJ - EUA. Consultado em 01/12/2021. Mediateca do Centre National de la Danse (CND). Pantin. França.

Un siècle de danse (3) – De la danse libre au tanztheater. DVD. 1992, 51', couleur, documentaire, danse. Conception: Sonia Schoonejans. Réalisation: Sonia Schoonejans. Interprétation: Judith Magre. Production: La Sept, Pathé Television, Duran, Gédéon. Participation: CNC, Procirep, Ministère de l'éducation nationale et de la culture (DMC), RTBF, RAI 3, productions Pixart, Ostankino-soviel export. Consultado em 02/12/2021. Mediateca do Centre National de la Danse (CND). Pantin. França.

Principais escolas e organizações de Laban Movement Analysis e Labanotation

Dance Notation Bureau (DNB), New York City, USA

<http://www.dancenotation.org/DNB/index.html>

Dance Notation Bureau (DNB) Extension, Ohio State University, USA

http://www.dance.ohio-state.edu/5_resources/dnb_ext.html

Language of Dance Centre; England and USA

<http://www.lodc.org/>

International Council for Kinetography Laban (ICKL)

<http://www.ickl.org/>

European Association for Laban/Bartenieff Movement Studies, (EUROLAB), Germany

<http://www.laban-eurolab.org/>

Laban/Bartenieff and Somatic Studies Canada

<http://www.labancan.org/>

Laban Bartenieff Institute of Movement Studies (LIMS), New York City, USA

<http://www.limsonline.org/>

Laban Guild, England

<http://www.labanguild.org/>

Integrated Movement Studies, USA

<http://www.imsmovement.com/>

Associazione Laban/Bartenieff Italia, Milan

<http://www.labanbartenieff.it/>

Motus Humanus, USA

<http://www.motushumanus.org/>

Library - University of Maryland

<https://exhibitions.lib.umd.edu/bartenieff/labam-theory>

Outras organizações Laban e bibliografia online

www.laban-analyses.org