

# A coreologia de Rudolf Laban e o ensino de artes corporais: uma síntese de conceitos-chave

Laban's choreology and art teaching: a synthesis of key concepts

La coreología de laban y la enseñanza de artes corporales: una síntesis de conceptos clave



José Rafael Madureira

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Diamantina, Minas Gerais,  
Brasil

hopmusical@gmail.com

**Resumo:** Laban lançou a Coreologia em 1928 com o propósito de redimensionar o lugar do corpo e do movimento na cultura e na sociedade. A Coreologia, em linhas gerais, estrutura-se através de duas categorias que devem ser estudadas de forma integrada: a Corêutica (harmonia espacial) e a Eucinéutica (qualidades expressivas do movimento). O propósito deste artigo de revisão é apresentar uma síntese de conceitos-chave da Coreologia de Laban (Corêutica e Eucinéutica), além de refletir, com base nos conhecimentos historicamente construídos, sobre o ensino de artes corporais. Espera-se que este trabalho possa contribuir com a divulgação, entre estudantes e profissionais de artes, pedagogia e educação física, de uma obra instigante e atual que se contrapõe ao tecnicismo ainda vigente nas aulas de dança, ginástica, circo e artes marciais.

**Palavras-chave:** Coreologia. Rudolf Laban. Ensino de Artes Corporais. Historiografia da Dança.

**Abstract:** Laban launched Choreology in 1928 with the purpose of re-dimensioning the place of body and movement in culture and society.

Choreology is structured through two categories that should be thought of as a unit: Choreutics and Eukinetics. The purpose of this review article is to present a synthesis of the key concepts of Laban's Choreology and reflect, based on this historically constructed knowledge, on the teaching of body movement arts. It is hoped that this synthesis can contribute to the dissemination, among students and professionals of arts, pedagogy and physical education, of an instigating and current work that opposes the technicism still present in dance, gymnastics, circus and martial arts classes.

**Keywords:** Choreology. Rudolf Laban. Movement and Art Teaching. Dance Historiography.

**Resumen:** Labán lanzó Coreología en 1928 con el propósito de redimensionar el lugar del cuerpo y el movimiento en la cultura y la sociedad. La Coreología se estructura a través de dos categorías que deben considerarse como una unidad: Corêutica y Eucinéica. El propósito de este artículo de revisión es presentar una síntesis de los conceptos clave de la Coreología de Labán y reflexionar, basándose en este conocimiento históricamente construido, sobre la enseñanza de las artes del cuerpo. Se espera que esta síntesis pueda contribuir a la difusión, entre estudiantes y profesionales de artes, pedagogía y educación física, de un trabajo instigador y actual que se opone al tecnicismo aún vigente en las clases de danza, gimnasia, circo y artes marciales.

**Palabras-clave:** Coreología. Rudolf Laban. Enseñanza de Artes Corporales. Historiografía de la Danza.

Submetido em: 26-08-2019

Aceito em: 28-07-2020

## Introdução

Rudolf Laban (1879-1958) é internacionalmente conhecido como teórico da dança. Esse reconhecimento é devido, mas oculta as origens de um pensamento invulgar que ultrapassa as delimitações de um campo exclusivo de conhecimento.

Todas as extensões da obra labaniana, quais sejam: a Coreologia, a Corêutica, a Cinetografia ou a Eucinéctica, nasceram de uma visão cosmológica de mundo, dada pela Coreosofia. Em Laban (1966, p. vii), Coreosofia, do grego clássico *Choreosophia*, indica “a sabedoria dos círculos” ou “o estudo de todos os fenômenos do círculo existentes na natureza e na vida”. Ainda em Laban (ibidem), a Coreosofia “é tão antiga quanto as montanhas” e está associada a aspectos ritualísticos e mágicos dos povos ancestrais, especialmente do oriente, e de suas formas geométricas perfeitas, as mandalas. Mandala, a propósito, no contexto linguístico original (sânscrito), significa “círculo”.

A Coreosofia de Laban, conforme Vieira (2017, p. 47), “pode ser entendida como a ontologia do pensamento sobre o movimento humano”, realizando-se como “um campo multidisciplinar que dialoga com a antropologia, a sociologia, a música, a anatomia, a ergonomia, a educação, dentre outros campos do conhecimento humano”.

A Coreologia, portanto, é uma expressão dessa concepção de mundo e uma tentativa de organização de conceitos e práticas integrados ao pensamento e à cultura de movimento, mais especificamente à dança, arte circular por excelência.

Coreologia, entre várias interpretações possíveis, é um termo criado a partir da junção de dois vocábulos gregos: *chorós* e *lógos*. *Chorós* significa círculo, movimentos circulares. No contexto clássico, *chorós* é o coro da tragédia clássica, cujos deslocamentos realizados na *orchestra*, fluidos e dramáticos, eram percebidos como dança. *Lógos* é linguagem, ciência, razão. Coreologia, por conseguinte, é a ciência/linguagem do movimento ou “A Arte do Movimento” (*Die Kunst der Bewegung*).

No Brasil, a transmissão do legado de Rudolf Laban teve início em meados do século XX, através das intervenções pedagógicas de Maria Duschenes, responsável pela formação de diversas gerações de artistas e professores, destacando-se Solange Arruda, Analívia Cordeiro, Cláudia Homburger, Maria Mommensohn, Cybele Cavalcanti, Joana Lopes, Cilô Lacava, Lia Robato e Lenira Rengel (SCIALOM, 2017).

As primeiras e introdutórias publicações sobre as teorias de Laban foram realizadas por Solange Arruda (1988) e Analívia Cordeiro, Cláudia Homburger e Cybele Cavalcanti (1989). Algum tempo depois, em 2001, Lenira Rengel concluiu a dissertação de mestrado “Dicionário Laban” que, de fato, apresenta-se como um léxico de conceitos e termos técnicos labanianos. Esse trabalho, dedicado à Maria Duschenes, tornou o corpus teórico de Laban um pouco mais acessível aos leitores brasileiros.

De acordo com Rengel (2001, p. 5), o Dicionário foi realizado com o propósito de “coligir, discriminar qualificadamente e organizar, alguns dos variados conceitos da terminologia estabelecida e utilizada por Laban, trazendo-a para a Língua Portuguesa com base em uma bibliografia que se encontra predominantemente em Inglês”.

A Coreologia, em linhas gerais, estrutura-se através de dois grandes campos que devem ser pensados e estudados de forma integrada: a Corêutica, que trata da harmonia espacial, e a Eucinéutica, que trata das ações corporais e sua relação com a expressividade. Há ainda um campo paralelo, a Cinetografia, sistema de notação do movimento que, por sua elevada complexidade, será aqui abordada apenas de modo introdutório ao lado das discussões sobre Corêutica e Eucinéutica.

Conforme Mota (2012, p. 65), a Coreologia deve ser entendida como “um estudo científico, não só da dança, mas também de todas as artes do movimento”. Assim, esse vasto campo teórico pode servir de base para a análise e, conseqüentemente, para o ensino de diversas áreas, tais como a ginástica, o circo, o loga e as artes marciais.

O propósito deste artigo de revisão é apresentar, da forma mais didática possível, uma síntese de conceitos-chave da obra de Laban, além de refletir, com base nesses conhecimentos historicamente construídos, sobre o ensino de artes corporais. Espera-se que essa síntese possa contribuir com a divulgação, entre estudantes e profissionais de artes, pedagogia e educação física, de uma obra instigante e atual que se contrapõe ao tecnicismo ainda vigente nas práticas de ensino de artes corporais.

## Breve contextualização histórica

A Coreologia situa-se dentro de um contexto histórico muito bem definido. Laban, assim como Rudolf Bode e Bess Mensendieck, entre outros expoentes do cenário alemão do início do século XX, estava imerso em um processo de reforma social denominado *Lebensreform* que, por sua vez, encontrou na cultura corporal de movimento, a *Bewegungskultur*, o seu mote.

Em linhas gerais, essa nova cultura, ou contracultura, rejeitava os modos de vida urbanos e industriais, considerados extremamente nocivos à saúde e à vida das pessoas (ROPA, 2014). No lugar de um ritmo de vida acelerado e distante da natureza, propunha-se o retorno à antiguidade grega e à eurritmia, palavra de ordem da *Bewegungskultur*, da Teosofia de Rudolf Steiner e da Rítmica de Jaques-Dalcroze.

As práticas corporais, especialmente a ginástica, foram tomadas como panaceia contra os problemas da sociedade moderna, o que conduziu à pesquisa das bases científicas do movimento corporal e, conseqüentemente, à profusão de métodos ginásticos que deveriam ser aplicados a toda população, sobretudo crianças e jovens (SOARES, 2017).

Laban, embora envolvido com essa nova política social que, a propósito, formou a base da propaganda nazista, estava interessado em investigar a expressividade do corpo em um contexto mais

amplo de arte (o *Ausdruckstanz* e o *Tanztheater*) e filosofia. Mesmo assim, seus cursos de Arte do Movimento, realizados entre 1917 e 1919, no *Monte Verità* (Ascona, Suíça), aconteceram num ambiente constituído por místicos (ROPA, 2014).

Laban formulou as bases da Coreologia nesse espírito de liberdade corporal que, evidentemente, era acessível somente à elite cultural e econômica do período. Esses conhecimentos, todavia, eram extensões de uma profunda visão de mundo: dada pela Coreosofia.

A originalidade e o vigor dos estudos de Laban, somados à sua ampla rede de contatos pessoais e políticos, lhe permitiram assumir cargos públicos importantes na República de Weimar como, por exemplo, a direção artística da *Berliner Staatsoper* e do *Berliner Staatstheater*. Durante o Terceiro Reich, Laban também foi convidado a dirigir a abertura dos Jogos Olímpicos de 1936, sediados em Berlim, um projeto que ele deixou inacabado e que foi concluído por Mary Wigman.

As dissonâncias entre Laban e o regime nazista levaram-no a abandonar de uma só vez todos os seus trabalhos artísticos e o seu grande projeto coreosófico, a Coreosofia. Ao fugir para França em 1937 e buscar o exílio na Inglaterra em 1938, Laban precisou aceitar as limitações impostas pelas novas condições de trabalho e enfrentar as dificuldades com a nova língua (o inglês).

Recomeçar a vida aos 60 anos em um país estrangeiro, durante a 2ª Guerra Mundial, foi um grande desafio para Laban, que encontrou em Louise Soelberg e Lisa Ullmann, entre outros, um suporte para seguir em frente. A frutífera parceria com Lisa Ullmann possibilitou a edição e publicação de várias obras, destacando-se *Modern Educational Dance* (1948) e *The Mastery of Movement on the Stage* (1950). Esses trabalhos foram publicados no Brasil como “Dança Educativa Moderna” (1990) e “Domínio do Movimento” (1978), e logo se tornaram leituras de referência para os estudantes e pesquisadores brasileiros, observando-se que não há outras obras de Laban traduzidas para o português.

Essa breve contextualização histórica se apresenta ao leitor como uma advertência, pois é preciso compreender que a Coreologia, uma síntese científico-filosófica complexa sobre o corpo em movimento, não foi concebida na aridez asséptica de um laboratório de fisiologia, ela nasceu no epicentro de um dos períodos mais sombrios e contraditórios da história da humanidade.

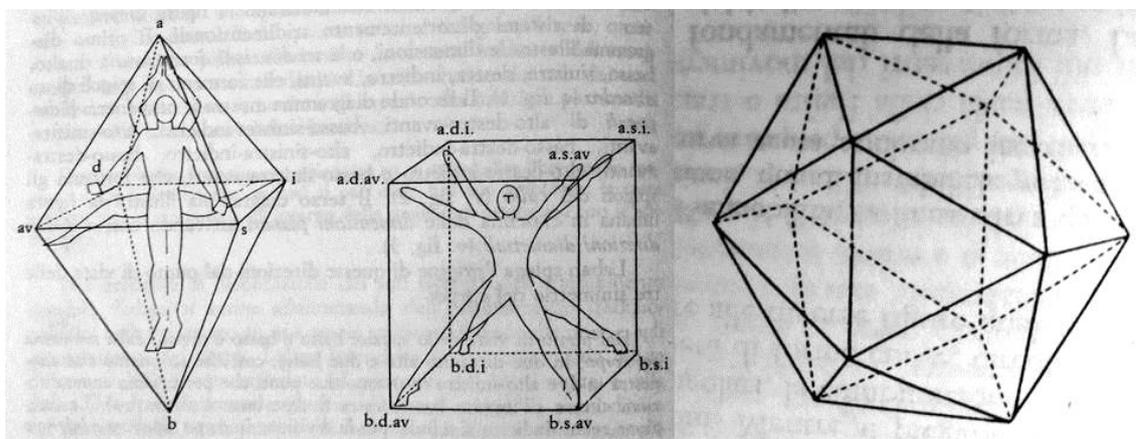
## Corêutica e Harmonia Espacial

A Corêutica estuda os princípios da harmonia espacial aplicados ao movimento. A dança, como a música, possui uma essência dionisíaca e um componente mais solar, apolíneo. Se a matemática, desde Pitágoras, representa a estrutura mais racional da música, a geometria clássica servirá de suporte científico para a Corêutica de Laban.

Corêutica parece ser uma apropriação de *choreutikós*, termo que designa o integrante do coro da tragédia clássica (o corista) ao qual se atribui uma função essencialmente expressiva e dramática. *Choreutikós* deriva da junção de *chorós*, vocábulo já discutido, com *eu*, que significa bom, justo, verdadeiro, gracioso, harmonioso. Em Rengel (2014, p. 42), Corêutica “é o estudo da organização espacial dos movimentos, observando-se que essa “organização” se refere à harmonização dos movimentos corporais no espaço.

A Corêutica circunscreve as dimensões do espaço (altura, largura e profundidade), os planos de movimento (frontal, sagital e transversal), os níveis espaciais (alto, médio e baixo), os sólidos de Platão (poliedros), as direções de orientação espacial (dimensionais, diagonais e diametrais) e as escalas de movimento (dimensional, transversal, diagonal, entre outras).

Figura 1 - Octaedro, hexaedro e icosaedro



Fonte: Croqui de Rudolf Laban (apud MALETIC 1990, p. 202-3).

Durante o estudo da Corêutica, três sólidos de Platão são privilegiados, a saber: o octaedro, o hexaedro e o icosaedro (figura 1). Esses sólidos, através de seus vértices, definem 26 direções de orientação espacial organizadas em três categorias: direções dimensionais (6), direções diagonais (8) e direções diametrais (12). Há ainda uma direção extra, localizada no centro do corpo a partir da qual todas as outras direções se originam.

Da premissa de que existe uma direção central da qual todas as outras irradiam nasce o conceito de Cinesfera (*Kinesphäre*), um espaço pessoal de movimento. Para Rengel (2014, p. 38), a cinesfera "é delimitada espacialmente pelo alcance dos membros e outras partes do corpo do agente a partir de um ponto de apoio". Laban (1990) observa que todo e qualquer movimento feito por uma pessoa se dá no espaço definido pela sua própria cinesfera, mesmo durante os deslocamentos.

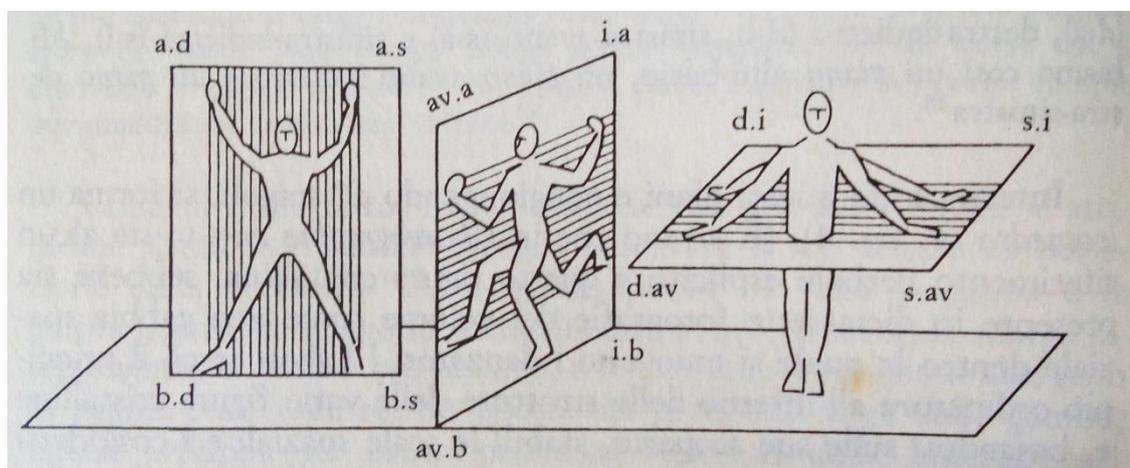
A cinesfera contém os três sólidos de Platão supracitados. O octaedro, conhecido como o poliedro do balé clássico, encerra em seus vértices 6 direções dimensionais de orientação espacial, agrupadas em três pares: alto-baixo, direita-esquerda, frente-trás. A direção extra ou direção central é agrupada nesta categoria (direções dimensionais) e denominada centro.

O hexaedro (cubo) encerra 8 direções de orientação espacial organizadas em quatro pares que estabelecem entre si um segmento diagonal: alto-direita-frente e baixo-esquerda-trás, alto-esquerda-frente e baixo-direita-trás, alto-esquerda-trás e baixo-direita-frente, alto-direita-trás e baixo-esquerda-frente.

O icosaedro, com suas 20 faces e 12 vértices, encerra as 12 direções diametrais de orientação espacial: alto-direita, direita-trás, trás-baixo, baixo-direita, direita-frente, frente-baixo, baixo-esquerda, esquerda-frente, frente-alto, alto-esquerda, esquerda-trás e trás-alto.

No interior do icosaedro, localiza-se a intersecção dos três planos de movimento: frontal, sagital e transversal (figura 2). Laban utilizou termos mais didáticos para indicar esses planos: plano da porta (*Tür-Ebene*), plano da roda (*Rad-Ebene*) e plano da mesa (*Tisch-Ebene*).

Figura 2 - Os três planos de movimento e as 12 direções diametrais de orientação espacial



Fonte: Croqui de Rudolf Laban (apud MALETIC, 1990, p. 202-3).

A figura 2 mostra graficamente as 12 direções diametrais de orientação espacial: alto-direita, baixo-direita, baixo-esquerda e alto-esquerda (plano da porta); trás-baixo, trás-alto, frente-alto e frente-baixo (plano da roda); frente-direita, frente-esquerda, direita-trás e esquerda-trás (plano da mesa). Como essa figura foi ex-

traída de uma produção acadêmica italiana, assim como a figura 1, as abreviações A-B-D-S-AV-I referem-se aos termos *alto* (idem), *basso* (baixo), *destra* (direita), *sinistra* (esquerda), *avanti* (frente) e *indietro* (atrás).

Cada plano de movimento relaciona-se com duas dimensões, uma principal e outra secundária. No plano da porta, a altura é a dimensão principal (alta e baixa), e a largura, a secundária. No plano da mesa, a dimensão principal é a largura (direita e esquerda), e a secundária, a profundidade. O plano da roda, por sua vez, estabelece a profundidade como dimensão principal (frente e trás), e a largura como dimensão secundária.

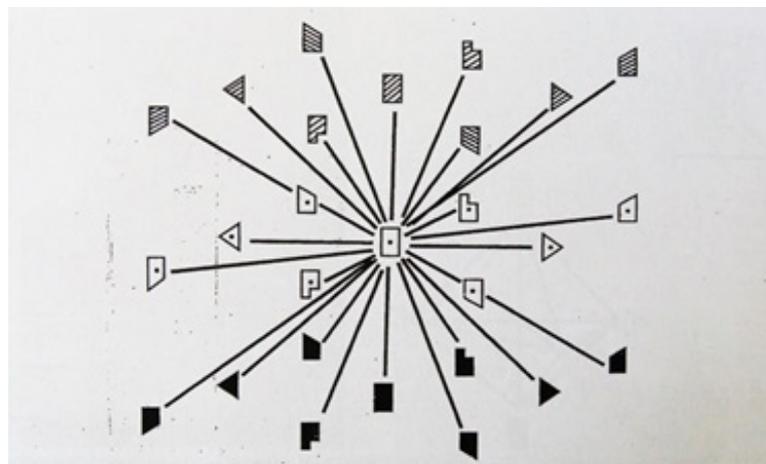
A trajetória de alguns movimentos mais complexos perpassa vários planos. Nesses casos, é preciso observar o ápice da ação, desconsiderando, por um momento, o seu ponto de partida e chegada. A execução de uma estrela ou roda (ginástica), por exemplo, inicia-se e se finaliza (entrada e saída) no plano da roda, mas a sua fase principal acontece no plano da porta.

Outros movimentos realizados no plano da porta podem ser observados nos seguintes exemplos: polichinelo, *cambré à la seconde* (balé clássico), postura do arco e flecha (Lian Gong), mortal árabe (ginástica) e o passo da tesoura (frevo).

O plano da roda é muito utilizado nas acrobacias com rotações realizadas no eixo transversal, para trás ou para frente, tais como reversões, flic flac, mortais e rolamentos. O ciclo de posturas do Ioga (Hatha), denominada Saudação ao Sol (*Surya Namaskarar*), é um ótimo exemplo de uma sequência de 12 movimentos realizada inteiramente no plano da roda. A troca de claves entre malabaristas situados frente a frente é outro exemplo da extensão de uma ação corporal realizada nesse plano.

Exemplos de movimentos executados no plano da mesa podem ser observados no *head spin* (*break dance*), na armada (capoeira) e em *pirouettes* (balé clássico). Não por acaso, todos esses exemplos constituem-se de giros executados eixo longitudinal de rotação, o que facilita a percepção do plano da mesa.

Figura 3 - As 27 direções de orientação espacial em Cinetografia



Fonte: Moore (2014, p. 95).

A figura 3 indica as 27 direções de orientação espacial em Cinetografia (*Kinetographie*), mais conhecida internacionalmente como *Labanotation*, um sistema de notação do movimento apresentado por Laban juntamente com a Coreologia em 1928. A ideia de uma notação para a dança, no ocidente, começou a ser explorada por Pierre Beauchamp em meados do século XVII, e foi materializada por Raoul Feuillet através da obra *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse* (1700), um tratado coreográfico-musical sobre as danças de corte do período barroco.

Laban (1966, p. viii) relata que cotejou com muita atenção o trabalho de Beauchamp-Feuillet, mas o ampliou significativamente, registrando não apenas os desenhos coreográficos bidimensionais, mas toda estrutura tridimensional do movimento e suas qualidades de tempo, peso e fluência. Essa minuciosa notação do movimento, ao contrário da intenção inicial de Laban, se tornou um processo extremamente complexo que “exigiria uma formação e competências de altíssimo nível” (Preston-Dunlop, 1995, p. 24).

Moraes (2013) argumenta que Laban, diante desse impasse, abandonou a Cinetografia, cabendo aos seus discípulos finalizar o projeto. Scialom (2017, p. 47) observa ainda que Laban perdeu o interesse pela Cinetografia quando percebeu que os seus sím-

bolos referiam-se a posições estáticas e a pontos fixos do espaço para onde o corpo ou parte dele deveria se dirigir. Ainda em Scialom (ibidem): “Laban notou que o movimento que queria registrar estaria presente na transição entre os pontos e as posições registradas, e, portanto, não seria captado por sua notação”.

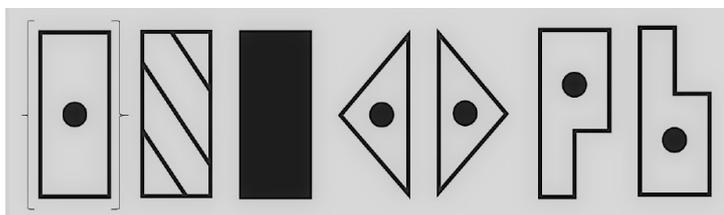
Laban, para dar vida a todos esses conceitos geométricos acima descritos, inspirou-se na música e criou escalas de movimento. Escalas, segundo Rengel (2014, p. 61) “são séries graduadas de movimento organizadas em formas lógicas básicas”.

As escalas de movimento possuem uma função similar às escalas musicais executadas por instrumentistas e cantores. No campo pedagógico-musical, as escalas são apresentadas aos estudantes como exercícios técnicos que auxiliam na compreensão de alguns princípios de harmonia (intervalos melódicos maiores ou menores) e articulação (*legato*, *non legato*, *staccato*), o que é essencial para um fazer musical mais livre e expressivo.

No contexto da arte do movimento, as escalas conscientizam o aprendiz sobre a harmonia espacial (planos, níveis, dimensões) e o preparam para a articulação entre as 27 direções de orientação espacial. De acordo com Rengel (idem), “o treinamento das escalas tem a função de realizar com o corpo a ideia espacial de Laban”.

A primeira escala a ser estudada na Corêutica é a escala dimensional, uma série de 6 movimentos organizada nas três dimensões do espaço: alto-baixo (altura), esquerda-direita (largura) e trás-frente (profundidade). A escala dimensional, apresentada em Cinetografia na figura 4, é realizada no interior do octaedro e estabelece uma relação intrínseca com três qualidades que serão estudadas na Eucinéctica: o peso (altura), o espaço (largura) e o tempo (profundidade).

Figura 4: A escala dimensional em Cinetografia



Fonte: Criação do autor com base em Lacava (2006, p. 164).

A direção centro é indicada na figura 4 entre colchetes para lembrar que, embora não se constitua como uma das direções da escala dimensional, ela é o ponto de partida e passagem de todos os movimentos dessa e de todas as outras escalas.

A escala diagonal, realizada no interior do hexaedro, é a segunda escala a ser estudada na Corêutica, cuja sequência de direções é a seguinte: de alto-direita-frente à baixo-esquerda-trás (↘↖), de alto-esquerda-frente à baixo-direita-atrás (↙↗), de alto-esquerda-trás para baixo-direita-frente (↖↘), e de alto-direita-trás à baixo-esquerda-frente (↗↙). Essa escala estabelece uma relação direta com as ações corporais básicas que serão discutidas no próximo tópico.

Laban criou várias outras escalas: campanário, eixo, equador, padrão, tridimensional e transversal. As escalas transversais, conhecidas como escala A e escala B, embora não estabeleçam uma associação direta com as qualidades do movimento, são extremamente expressivas, mobilizando no executante uma verdadeira síntese dos princípios expressivos da harmonia espacial. Essas séries são realizadas no interior do icosaedro através da articulação entre as 12 direções diametrais de orientação espacial indicadas em Cinetografia no quadro 1.

Quadro 1 - Direções diametrais de orientação espacial

Plano frontal	Plano sagital	Plano transversal
Alto-direita 	Trás- alto 	Direita-trás 
Baixo-direita 	Trás- baixo 	Esquerda-trás 
Alto-esquerda 	Frente-alto 	Direita-frente 
Baixo-esquerda 	Frente-baixo 	Esquerda-frente 

Fonte: Criação do autor com base em Moore (2014).

De acordo com Maletic (1990, p. 214), as escalas A e B são complementares e simulam uma luta de esgrima, com seus ataques e esquivas. A escala A é considerada feminina (magnética) e, em alusão à harmonia musical, menor. A escala B possui uma natureza masculina (elétrica) e representa uma tonalidade maior. A ordenação dessas escalas é apresentada em Cinetografia no quadro 2 de modo a facilitar a leitura dos relógios das escalas (figura 5).

Quadro 2 - Escala A e escala B (direita e esquerda) em Cinetografia

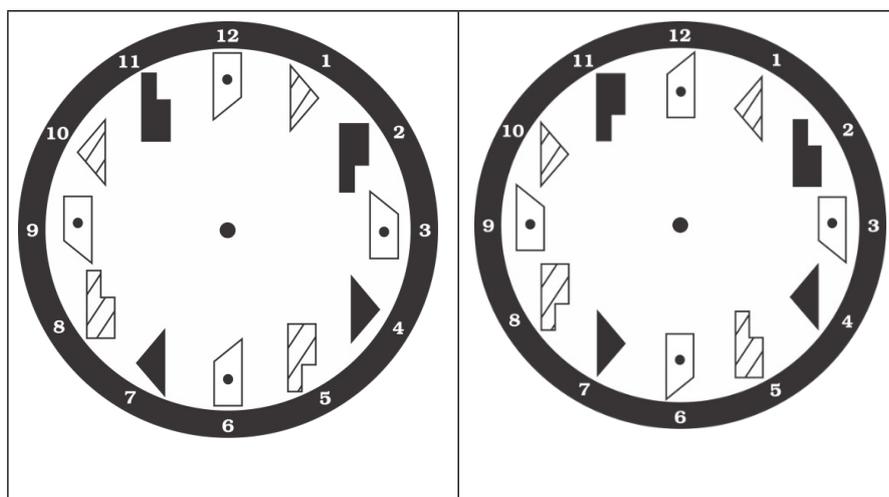
ESCALAS/ DIREÇÕES	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
<b>ESCALA A (direita)</b>													
<b>ESCALA A (esquerda)</b>													
<b>ESCALA B (direita)</b>													
<b>ESCALA B (esquerda)</b>													

Fonte: Adaptação do autor a partir do quadro de Dell, Crow e Bartenieff (1972, p. 14).

Os relógios das Escalas A e B (lado direito) são materiais didáticos formulados com base nos estudos da Coreologia e no artigo de

Chakket-Haas (1995) com três objetivos: 1) Facilitar a memorização das duas séries de movimento; 2) Evidenciar a articulação, fluência e circularidade inerentes à execução das escalas; 3) Introduzir o aprendiz no processo de leitura em Cinetografia.

Figura 5: Relógios das escalas A e B (lado direito)

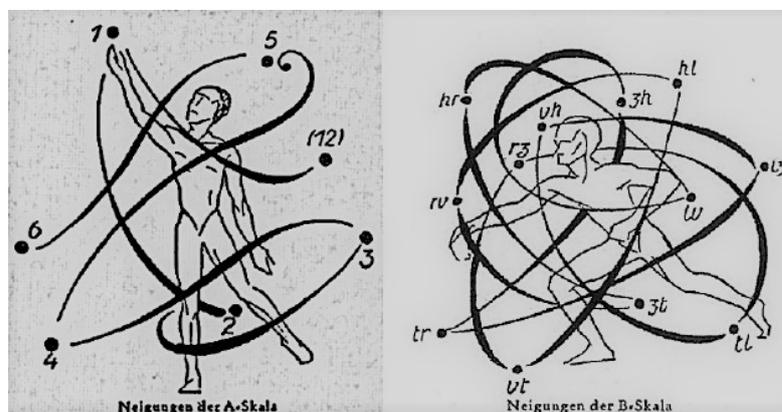


Fonte: Concepção original do autor e arte gráfica de Daniel Gonçalves (2016).

Essa construção visual facilita a percepção de que as séries são realizadas através da seguinte alternância de planos: porta, roda e mesa, o que não é arbitrário, pois segue a lógica das inclinações. Uma inclinação é um ângulo de referência formado entre duas direções. Conforme Rengel (2014, p. 91), a inclinação “caracteriza-se por ser uma digressão (desvio) em relação a uma norma de estrutura espacial dada, como é a cruz tridimensional”. Rengel (ibidem) complementa que uma inclinação “tem em si a combinação de componentes dimensionais e diagonais”.

Laban não faz uma descrição detalhada de como as escalas devem ser executadas, mas elaborou alguns croquis (figura 6), confirmados por raros fotogramas amplamente divulgados em documentários sobre a história da dança moderna, que mostram as direções diametrais sendo indicadas com a ponta dos dedos da mão direita.

Figura 6: Croquis das inclinações das escalas A e B



Fonte: Laban (1926, p. 30-33).

Os croquis, juntamente com os fotogramas, revelam que as escalas devem ser realizadas com fluidez, articulação e, o mais importante, com a inteireza do corpo em sua máxima amplitude. Por exemplo: se a trajetória indicada parte da direção ▽ e chega em ▽, o corpo inteiro se desloca simultaneamente para o alto e para a direita, não apenas o braço; se a trajetória parte da direção ▽ e chega em ▽, o corpo inteiro se dirige para trás e para baixo, mantendo-se sempre uma perna de apoio no centro do icosaedro, para não descaracterizar as figuras e inclinações e tornar mais consciente a percepção da cinesfera. A coluna vertebral, durante a execução das escalas, se mantém alinhada, assim como o quadril, pois qualquer alteração no direcionamento do quadril (espinha íliaca ântero-superior direita e esquerda) provoca a alteração de toda estrutura geométrica do icosaedro, observando-se que a referência para as direções é o próprio executante (direção central).

As escalas de movimento, estabelecidas como exercício de síntese da harmonia espacial de Laban, encerram os conceitos-chave da Corêutica que, evidentemente, devem ser estudados em diálogo com a Eucinética.

Laban (1984, p. 19) observa que o conhecimento sobre o espaço é de natureza instintiva, embora “essa percepção tenha sido

esquecida ou enfraquecido por conta de um cultivo exagerado do tempo (conhecimento causal)”.

Alguns aplicativos, como o *Moving Space* da Apple, apresentam de uma forma supostamente interativa todos os conceitos corêuticos básicos em cinetografia, o que é bastante válido, embora saibamos que a harmonia espacial de Laban, enquanto arquitetura viva, não se concretiza no espaço virtual de movimento, muito pelo contrário. Para Scialom (2017, p. 42): “Só é possível compreender as escalas de movimento ao praticá-las e experienciar a organização corporal necessária para realizar os percursos propostos”.

## Eucinética e as qualidades do movimento

Eucinética é outro conceito fabricado a partir de dois vocábulos gregos: *eu* (já discutido anteriormente) e *kinetikós* (movimento). Conforme Rengel (2014, p. 73): “Eucinética é o estudo dos aspectos qualitativos do movimento. É o estudo do ritmo e dinâmicas do movimento. É o estudo das qualidades expressivas do movimento”.

Laban ocupou-se em descobrir as bases de uma nova dança, uma dança absoluta e “livre de qualquer sujeição à tradição das regras acadêmicas ou à imposição rítmica e/ou musical” (BERTOZZI, 1997, p. 337). Essa busca só seria possível com a investigação das ações corporais humanas em suas mais variadas configurações sociais, culturais e estéticas, o que abarcou desde danças e jogos de vários povos até os gestos de trabalhadores rurais ou operários de fábricas.

Diante dessa abordagem, Laban propôs que os movimentos corporais fossem pensados, analisados e elaborados através de quatro fatores (qualidades, tons, texturas, coloridos): o espaço, o tempo, o peso e a fluência. Cada uma dessas variáveis possui uma subdivisão interna. O espaço pode ser direto ou flexível; o tempo, sustentado ou súbito (lento ou rápido); o peso, leve ou firme; e a

fluência, livre ou controlada. Todas essas variáveis foram traduzidas por Laban em Cinetografia (figura 7).

Figura 7: Gráfico do Esforço



Fonte: Laban (1978, p. 126).

Conforme Moraes (2013, p. 111), Laban relacionou os fatores de movimento com “estados psicofísicos específicos”, a saber: espaço/atenção, tempo/decisão, peso/sensação e fluência/emoção.

A partir desses fatores, a serem inicialmente explorados com a maior liberdade possível, Laban propõe 8 ações corporais básicas (tabela 1) de modo a organizar e reunir matrizes das quais todos os movimentos humanos iriam derivar.

Tabela 1: As ações corporais básicas e suas qualidades

AÇÃO	ESPAÇO	PESO	TEMPO
Deslizar	Direto	Leve	Lento
Flutuar	Flexível	Leve	Lento
Pontuar	Direto	Leve	Rápido
Sacudir	Flexível	Leve	Rápido
Pressionar	Direto	Firme	Lento
Torcer	Flexível	Firme	Lento
Socar	Direto	Firme	Rápido
Chicotear	Flexível	Firme	Rápido

Fonte: Rengel (2006, p. 128).

Rengel (2014, p. 28) argumenta que o fator fluência “não é condicionante para a ação básica, pois qualquer que seja a qualidade da fluência, a ação acontece”. Por essa razão, esse fator encontra-se ausente na tabela 1.

As 8 ações básicas se apresentam como uma ordenação entre as combinações possíveis dos fatores espaço, peso e tempo que estabelecem simultaneamente princípios objetivos e conteúdos emocionais e subjetivos. As ações se integram umas às outras, mas elas, durante algumas fases do estudo do movimento, podem ser tornar dominantes. Assim, “por motivos de ordem prática, cabe considerá-las em separado” (LABAN, 1978, p. 117).

Laban (1990), em seguida, propõe um conjunto de 16 temas de movimento que articulam aspectos de conscientização corporal, harmonia espacial, expressividade e criatividade (improvisação e composição): 1) Consciência do corpo; 2) Consciência do peso e do tempo; 3) Consciência do espaço; 4) Consciência do fluxo do peso corporal no tempo e no espaço; 5) Adaptação a companheiros; 6) Uso instrumental dos membros do corpo; 7) Consciência de ações isoladas; 8) Ritmos ocupacionais; 9) Formas de movimento; 10) Combinações entre as 8 ações básicas do esforço; 11) Orientação no espaço; 12) Figuras e esforços usando diferentes partes do corpo; 13) Elevação do solo; 14) Despertar da sensação do grupo; 15) Formações grupais; 16) Qualidades expressivas ou modos dos movimentos.

Os temas de movimento foram explorados e ampliados pelos discípulos de Laban como “um instrumental didático de aprendizado da Arte do Movimento que corresponde a uma etapa na progressão da sensação e compreensão mental/emocional do movimento.” (RENGEL, 2014, p. 118). Esses temas “fazem parte de um conjunto de possibilidades admiráveis, com relação a se pensar, fazer e conhecer movimento e dança” (RENGEL, 2008, p. 7).

Os temas de 1 a 8 são considerados elementares e se destinam a crianças com idade igual ou inferior a 11 anos, enquanto os

temas de 9 a 16, considerados avançados, são mais apropriados para jovens a partir de 12 anos de idade e adultos.

A descrição de cada um desses temas ultrapassa os limites deste artigo, mas o tema nº 10, que trata das dinâmicas e transições entre as ações básicas, apresenta uma proposta bastante instigante, merecendo certo destaque.

As transições entre as ações podem ser graduais, menos graduais ou abruptas. As transições suaves ou graduais indicam a mudança de apenas um dos três fatores envolvidos em determinada ação. Se, por exemplo, o fator espaço da ação de socar (direto) for alterado, chegaremos à ação de chicotear que, como o socar, tem um peso firme e um tempo rápido, mas se expressa de um modo flexível.

Nas transições moderadas ou menos graduais, ocorre a mudança concomitante de dois fatores, o que nos oferece três opções: variação de peso e tempo, peso e espaço ou tempo e espaço. Assim, se os fatores espaço e tempo da ação de socar forem alterados, chegaremos à ação de torcer, que possui um espaço flexível, um tempo lento e um peso firme, como o socar. Se o tempo e o peso forem alterados, chegaremos ao deslizar (direto, lento e leve), e com a alteração do espaço e do tempo, chegaremos à ação de sacudir (flexível, rápido e leve).

A transição abrupta produz uma dinâmica de grande expressividade visual, emocional e simbólica, pois todos os fatores são alterados simultaneamente. O socar, por exemplo, uma ação notadamente agressiva, na transição abrupta, torna-se o flutuar, uma ação essencialmente delicada. Através dessa dinâmica é possível agrupar as ações em quatro pares opostos: socar-flutuar, deslizar-chicotear, pontuar-torcer e sacudir-pressionar. Esses pares são apresentados em Cinetografia na tabela 2, o que facilita a compreensão visual das transições.

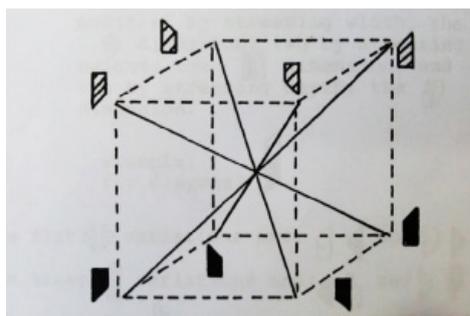
Tabela 2: As ações corporais básicas em Cinetografia

SOCAR	FLUTUAR	DESLIZAR	CHICOTEAR	PONTUAR	TORCER	SACUDIR	PRESSONAR
							

Fonte: Elaboração gráfica do autor com base em Laban (1990, p. 58) e Moore (2014, p. 71).

As ações corporais básicas estabelecem entre si uma relação de oposição entre as direções da escala diagonal: socar-flutuar (↔), deslizar-chicotear (↔), pontuar-torcer (↔) e sacudir-pressionar (↔).

Figura 7: O hexaedro e as 8 direções diagonais em Cinetografia



Fonte: Dell, Crow e Bartenieff (1972, p. 8).

Os temas de movimento, embora situados no domínio da Eucinéctica, propõem um diálogo efetivo com os conceitos-chave da Corêutica através de uma investigação essencialmente criativa. Essa perspectiva criativa dos estudos coreológicos justifica em grande parte a potência do pensamento labaniano e a visibilidade que ele vem conquistando através do tempo, seja na educação como na arte.

## A Coreologia e o ensino de artes corporais

Toda pessoa alfabetizada conhece as letras do alfabeto e algumas de suas combinações (palavras). Alfabetizar, no contexto das artes corporais, é apresentar ao aprendiz as “letras” e “palavras” de

um idioma peculiar. Não por acaso, Laban (1966, p. viii) concebeu a Coreologia como “um tipo de gramática e sintaxe da linguagem do movimento”.

As direções de orientação espacial ou as ações corporais básicas, por exemplo, são “palavras” que, ao serem articuladas, formam frases de um possível discurso. Essa analogia não é inequívoca, mas ajuda a problematizar certo distanciamento existente entre os estudos coreológicos, já amplamente divulgados no Brasil, e a práxis de muitos professores de dança e educação física. Afinal, como aprender um novo idioma sem conhecer o seu alfabeto e os seus recursos linguísticos?

O domínio das teorias de Laban não é condicionante para o ensino de artes corporais, mas esse referencial, além de ser essencialmente lúdico e acessível, contribui significativamente para a conquista de certo grau de autonomia da parte dos alunos, que não serão tão dependentes dos comandos (gritos) de coreógrafos ou treinadores para se localizarem no espaço e nem precisarão de espelhos ou varadas para tomarem consciência do seu alinhamento corporal ou do seu tônus.

Conhecer e praticar os conceitos-chave da Coreologia de Laban pode ser um ponto de fuga do tecnicismo ainda muito presente nos espaços de ensino de artes corporais. Essa forma mecânica de ensinar, que não leva em consideração a capacidade de síntese do aluno, se associa à obsessiva busca pela perfeição da forma.

Klauss Vianna, sobre essa problemática, observa que é preciso fugir da “repetição mecânica de formas vazias e pré-fabricadas” (1990, p. 58), acrescentando ainda que:

Quando uma técnica artística não tem um sentido utilitário, se não me amadurece nem me faz crescer, se não me livra de todos os falsos conceitos que me são jogados desde a infância, se não facilita meu caminho em direção ao autoconhecimento, então não faço arte, mas apenas um arremedo de arte (VIANNA, 1990, p. 58).

Essa concepção cosmológica do fazer artístico encontra ressonância na Coreologia, que não se ocupa somente das formas externas do movimento, mas também “do seu conteúdo mental e emocional” (LABAN, 1966, p. viii).

A relação entre movimento corporal e os estados emocionais é o escopo da Eutonia de Gerda Alexander (1991), uma obra que também foi impactada pela *Bewegungskultur*, mas na perspectiva dalcroziana. A “presença” é um dos princípios da Eutonia como prática somática, um estado que não se observa em espaços mais convencionais de prática corporal, como, por exemplo, as academias de ginástica.

A ginástica tradicional permite a execução, mais ou menos perfeita, de sequências de movimentos aprendidos, mas, sem uma nova “presença”, esses exercícios têm apenas um significado relativo; dentro do próprio indivíduo nada de essencial mudará (ALEXANDER, 1991, p. xi).

Os estudos coreológicos exigem do praticante esse estado de “presença” e autoconsciência, sobretudo quando o processo é conduzido de uma forma coletiva (coral) e essencialmente livre, rememorando o espírito do *Monte Verità*.

Mesmo a execução de uma escala dimensional, por exemplo, não se limita à articulação de formas geométricas externas, cabendo ao praticante, com o suporte do professor, explorar entrelinhas desse fraseado de movimento. Para Laban, conforme Scialom (2017, p. 42): “não há limites para o estudo e execução (materialização) das formas corêuticas”.

Isabel Marques (2002, p. 279) argumenta que “não podemos falar de método Laban”. De fato, Laban investigou os fundamentos estético-filosóficos da Arte do Movimento, mas não se ocupou da sistematização de sua transmissão. Essa aparente falta não é propriamente um problema, pois é muito mais instigante criar estratégias de ensino e aprendizagem a partir de conceitos cla-

ros e consistentes do que reproduzir conteúdos programáticos estereotipados.

Para Klauss Vianna (1990, p. 60): “Toda deformação da dança, no Brasil, começa no ensino [...] O problema não é do aluno, é o professor quem precisa se resolver”. A Coreologia, nesse sentido, parece oferecer um norte aos professores de dança e artes corporais que, muitas vezes, não sabem por onde começar o trabalho, e acabam se rendendo a formas pré-definidas e esvaziadas de sentido histórico.

A Coreologia, como Arte do Movimento, atravessa supostas fronteiras existentes entre as diversas áreas, evocando um clima de transnacionalidade e fraternidade entre praticantes e estudantes de artes corporais.

## Referências

ALEXANDER, G. **Eutonia**: um caminho para a percepção corporal. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ARRUDA, S. **Arte do movimento**: as descobertas de Rudolf Laban na dança e ação humana. São Paulo: PW Gráficos e Editores Associados, 1988.

BERTOZZI, D. Rudolf Laban. *In*: CARANDINI, S.; VACCARINO, E. **La Generazione Danzante**: L'Arte del Movimento in Europa nel primo Novecento. Roma: Di Giacomo Editore, 1997, p. 335-344.

CARANDINI, S.; VACCARINO, E. **La Generazione Danzante**: L'Arte del Movimento in Europa nel primo Novecento. Roma: Di Giacomo Editore, 1997.

CHAKKET-HAAS, J. La cinetographie Laban: une ecriture du mouvement. **Nouvelles de Danse** (Dossier autour Rudolf Laban), Bruxelles, n. 25, p. 48-53, 1995.

CORDEIRO, A.; HOMBURGER, C.; CAVALCANTI, C. **Método Laban**. São Paulo: LabanArt, 1989.

DELL, C.; CROW, A.; BARTENIEFF, I. **Space Harmony**: basic terms. NYC: Dance Notation Bureau, 1972.

FEUILLET, R. A. **Choreographie ou l'art de decrire la dance par caracteres, figures et signes demonstratifs avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sorte de dances**. Paris: Chez l'auteur, 1700.

LABAN, R. **Choreographie**. Jena: Eugen Diederichs, 1926.

LABAN, R. **Choreutics**. London: MacDonald and Evans, 1966.

LABAN, R. **O Domínio do Movimento**. Trad. de Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LABAN, R. **A vision of dynamic space**. Oxon: Imago Publishing Ltd., 1984.

LABAN, R. **Dança educativa moderna**. Trad. de Maria da Conceição Parahyba Campos, São Paulo: Ícone, 1990.

LACAVA, M. C. P. Reflexões sobre a arte da improvisação de movimentos na dança. In: MOMENSOHN, M.; PETRELLA, P. (org.). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006, p. 155-180.

MALETIC, V. La teoria dello spazio di Rudolf Laban. In: ROPA, E. C. (org.) **Alle origine della danza moderna**. Bologna: Il Mulino, 1990, p. 197-224.

MARQUES, I. A. Revisitando a dança educativa moderna de Rudolf Laban. **Sala Preta** (USP), São Paulo, v. 2, p. 276-281, 2002.

MOMENSOHN, M.; PETRELLA, P. (org.). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

MOORE, C. L. **Meaning in motion: introducing Laban Movement Analysis**. Colorado: MoveScape Center, 2014.

MORAES, J. Laban no século XXI: revisões necessárias. **Conceição | Concept** (UNICAMP), Campinas, v. 2, n. 2, p. 105-118, jul./dez. 2013.

MOTA, J. Rudolf Laban, a Coreologia e os estudos coreológicos.

**Repertório** (UFBA), Salvador, n. 18, p. 58-70, jan./2012.

PRESTON-DUNLOP. La Choreologie. **Nouvelles de Danse** (Dossier autour Rudolf Laban), Bruxelles, n. 25, p. 23-30, 1995.

RENGEL, L. **Dicionário Laban**. 2001. 138f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2001.

RENGEL, L. Fundamentos para análise do movimento expressivo. *In*: MOMENSOHN, M.; PETRELLA, P. (org.). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006, p. 121-130.

RENGEL, L. **Os temas de movimento de Rudolf Laban**: modos de aplicação e referências. São Paulo: Annablume, 2008.

RENGEL, L. **Dicionário Laban**. 3. Ed. São Paulo: Anadarco, 2014.

ROPA, E. C. (org.) **Alle origine della danza moderna**. Bologna: Il Mulino, 1988.

ROPA, E. C. **A dança e o agit-prop**: os teatros não teatrais e a cultura alemã do início do século XX. Trad. de Matteo Bonfitto, Michele Schiocchet e Yedda Chaves. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SCIALOM, M. **Laban Plural**: arte do movimento, pesquisa e genealogia da práxis de Rudolf Laban no Brasil. São Paulo: Summus, 2017.

SOARES, C. L. **Educação Física: raízes europeias e Brasil**, 5. Ed. Campinas: Autores Associados, 2017.

VIANNA, K. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

VIEIRA, M. S. Coreologia: habitações poéticas da obra labaniana. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 29, p. 44-58, 2017.

## Publisher

Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Educação Física e Dança. Publicação no Portal de Periódicos UFG. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.