

AÇÃO DRAMÁTICA, MOVIMENTO FUNCIONAL E TEORIA DO ESFORÇO: ORIGENS DO PENSAMENTO TEATRAL NA OBRA DE RUDOLF LABAN¹

Milton de Andrade²

Resumo

Este artigo revisa alguns conceitos da teoria teatral de Rudolf Laban: a composição de esforços interiores em termos de ações dinâmicas; a ação intencional como tendência de organizar impulsos interiores em forma de movimentos funcionais e expressivos; a “veracidade” das ações cênicas como relações orgânicas entre esforços interiores e aspectos visíveis do movimento. Conceitos de Laban, como *esforço interno* e *composição eucinéica* são usados para elucidar princípios rítmicos e orgânicos aplicados na composição cênica.

Palavras-chave: movimento, ação, Laban.

Abstract

This paper reviews some concepts of Rudolf Laban's theater theory: the composition of inner efforts in terms of dynamic actions; intentional actions as tendency to organize inner impulses in form of functional and expressive movements; the “veracity” of scenic actions as organic links between inner efforts and visible aspects of movement. Laban's concepts, such as *inner effort* and *eukinetics composition*, are useful to clear rhythmical and organic principles applied to scenic composition.

Keywords: movement, action, Laban.

Apesar de ser mais conhecida no âmbito da dança, a obra de Rudolf Laban (1879-1958) apresenta, desde suas origens, um fecundo pensamento sobre a arte dramática. Para Laban a relação entre arte dramática, dança e mímica está na base de uma reformulação ética de princípios pedagógicos aplicados à formação e ao treinamento do ator-dançarino. Laban vê o teatro como “arte do movimento”: é através da estrutura rítmica, dinâmica e espacial do movimento que a linguagem teatral encontra sua articulação, sendo a arquitetura do movimento também uma arquitetura de interioridades. A arquitetura formal da linguagem dramática emerge da arquitetura dos esforços interiores da mimesis corporal: “Quando a mímica e com ela o significado do movimento são totalmente esquecidos ou deixados de lado, o teatro morre” (LABAN, 1999:95).

¹Texto original em italiano como parte de *Affetto e azione espressiva nell'arte dell'attore: studio sul rapporto corpo-anima nelle teorie di Johann Jakob Engel, François Delsarte e Rudolf Laban*. Tese de Doutorado. Bolonha: Università degli Studi di Bologna. 274p, 2002. Todas as citações foram traduzidas tal como se encontravam no texto da tese em italiano (N.T.).

²Milton de Andrade, docente do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC, formado em Psicologia pela Universidade de São Paulo, com Mestrado e Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade de Bolonha (Itália).

Urdimento

Já em seu primeiro livro de 1920 *Die Welt des Tänzers* (O Mundo do Dançarino), em especial no capítulo *Sensation und Symbol in Pantomime und Tanz* (Sensação e Símbolo na Pantomima e na Dança), Laban afirma o poder da mímica como um modo de representação simbólica que, na sua plasticidade e arquitetura interior, pode ser “um meio essencial de expressão da alma” e de valores humanos essenciais à arte dramática (1920: 213). Conforme Laban, já que o curso da vida nem sempre permite que observemos as origens e o valor de todos os nossos atos, temos necessidade da arte dramática e da arte do movimento para realizar e contemplar a articulação entre os eventos externos, os valores espirituais, a ação funcional, o pensamento e o sentimento humano.

Na introdução de *Modern Educational Dance*, publicado pela primeira vez em 1948, Laban cita o francês Jean Georges Noverre (1727-1810), autor das *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la Danse en particulier*, como o primeiro mestre-estudioso de balé que se refere ao movimento e à ação humana como elementos de vivificação da arte e da dança:

Por um motivo ou outro, Noverre foi o primeiro a descobrir que tanto as antigas danças campestres quanto as diversões da realeza eram inadequadas ao homem dos centros industriais nascentes. [...] Criou o ballet d'action, no qual encontram expressão não tanto as reverências cerimoniais e a delicadeza, mas a variedade das paixões humanas. Creio, porém, que sua maior contribuição tenha sido mandar seus alunos às ruas, aos mercados e às oficinas para estudar os movimentos de seus contemporâneos, ao invés de copiar o comportamento polido dos príncipes e cortesãos. (LABAN, 1975: 3-4)

Segundo Laban, é a força da ação e do movimento funcional que dá ênfase a determinados elementos objetivos da consciência artística. Os movimentos funcionais são fundamentais para a pesquisa sobre o sentido da forma expressiva, pois revelam a coerência entre o que se faz e o que se deseja fazer, entre o que se manifesta como força de transformação do mundo externo e o que se pensa de querer transformar na existência.

O uso do movimento para um objetivo preciso, seja como meio para um trabalho externo que como um espelho de certos estados ou comportamentos mentais, deriva de um poder, cuja natureza ainda não foi explicada. Mas não se pode dizer que essa faculdade seja desconhecida, pois ela pode ser observada em vários graus de completude, onde quer que haja vida. (LABAN, 1999: 26)

O movimento humano foi sempre usado para dois objetivos distintos e complementares: a obtenção de um resultado concreto no

trabalho, que garante nosso desenvolvimento material, e a aproximação a significados intangíveis nos cultos religiosos e na oração, que nos leva ao crescimento espiritual.

Em ambos, no trabalho e no culto religioso, são presentes os mesmo movimentos, mas com significados diferentes. Para alcançar um resultado concreto no trabalho, esticar um braço, recolhê-lo e manipular um objeto devem ser feitos movimentos seguindo uma ordem lógica. Isto não acontece no rito. Neste caso, os movimentos seguem uma seqüência totalmente irracional, embora cada movimento usado no culto possa fazer parte de uma ação de trabalho. O alongamento de um braço no ar pode exprimir a tensão em direção a algo que não pode ser atingido. Já a oscilação dos braços e do corpo, que poderia lembrar a manipulação de um objeto, pode significar uma luta interior e tornar-se a expressão de uma oração pela libertação de um tormento profundo. (LABAN, 1999: 10)

A coerência funcional é o caráter inteligível da ação e a interação entre mundo interno e externo se dá ao operar hábitos conscientes. Os movimentos funcionais e os hábitos gerados pela relação funcional e dialética interno-externo constituem as disposições para agir de certo modo, em dadas circunstâncias e por um dado motivo. As ações funcionais refletem as sensações produzidas pelos hábitos de trabalho, da mesma forma com que as ações instintivas provêm da natureza orgânica.

Fundamental para a pesquisa sobre a origem do movimento funcional é a distinção e a estreita relação entre “esforço muscular”, que modifica o mundo externo (o mundo do que é percebido) e “esforço não-muscular”, que modifica o mundo interno (o mundo das imagens interiores).

Durante a Segunda Guerra Mundial, na Inglaterra, Laban se une ao consultor industrial F. C. Lawrence para desenvolver um método de análise do *esforço* nas ações de trabalho, “um método de instrução e treinamento com o objetivo de aumentar o prazer no trabalho através da consciência e da prática de seu caráter rítmico” (LABAN, 1947:2).

A observação dos movimentos de trabalho nas indústrias leva Laban a elaborar um sistema de análise da energia muscular empregada na ação funcional, com o objetivo de revelar o aspecto qualitativo do movimento, ou seja, seus elementos intencionais e caracteriológicos, integrando os dois aspectos fundamentais do movimento: a motivação e a execução. Nesse sentido, uma das grandes contribuições de Laban é o delineamento do conceito de esforço (*effort*). O esforço interno (*inner effort*) é visivelmente expresso através do ritmo do movimento, e será na ação do trabalho humano que os esforços poderão ser

Urdimento

conhecidos com mais clareza. “O esforço do indivíduo é visivelmente expresso nos ritmos de seus movimentos. Por isso, é preciso estudar esses ritmos e extrair deles os elementos com os quais podemos compor um panorama sistemático das formas do esforço presentes na ação humana.” (LABAN, 1947:2)

A palavra *effort* não se refere somente a “formas de gasto de energia”, mas ao “emprego da energia como um fato em si”, não importando se este emprego é físico ou mental. Cada movimento, voluntário ou involuntário, implica num esforço. Os comportamentos, os hábitos e os movimentos não são somente produtos da ação muscular, mas dos esforços internos e dos atos imaginativos que os acompanham.

Laban define *esforço* como o conjunto de impulsos interiores do qual o movimento se origina. O esforço humano varia em sua manifestação e é um conjunto de vários elementos compostos num número infinito de combinações.

Para identificar os mecanismos motores presentes num movimento orgânico, no qual age o controle intencional dos eventos físicos, é útil atribuir um nome à função interna que origina esse movimento. A palavra usada nesse sentido é esforço [effort]. Todo movimento humano está indissoluvelmente ligado a um esforço que é, portanto, sua origem e seu aspecto interior. (LABAN, 1999:26)

Como comportamento interno (*inner attitude*), o esforço se manifesta na elucidação da intenção e se destaca na nitidez das dinâmicas da ação composta pelos fatores do movimento (*motion factors*): peso, tempo, espaço e fluxo. O senso da proporção entre os graus e as variações desses fatores determina o grau da visibilidade e a lógica do esforço empregado.

Laban tenta dar “visibilidade” e discernimento ao aspecto intangível do movimento através da arquitetura dos esforços internos, da ação dinâmica e dos comportamentos internos habituais (*habitual inner attitudes*), que determinam o caráter do movimento:

É da máxima importância que o ator-dançarino reconheça que esses comportamentos internos habituais constituem os indícios básicos daquilo que chamamos caráter e temperamento. [...] O esforço pode ser visto no movimento de um operário ou de um dançarino e ouvido no canto ou num discurso. (LABAN, 1999:26)

O esforço deixa as próprias marcas nas expressões humanas. No capítulo “As raízes da mímica” de *The Mastery of Movement* (1950, primeira edição), em busca dos aspectos intangíveis do movimento, Laban descreve as fases do esforço mental que antecedem as ações práticas: *atenção, intenção, decisão e*

precisão. Segundo Laban, todas as ações práticas são precedidas de quatro fases de esforço mental, que se manifestam por pequenos movimentos expressivos do corpo: (1) a fase de *atenção*, na qual são identificados e considerados o objeto da ação e a situação de sua execução, que pode acontecer com uma concentração direcionada ou indireta e flexível; (2) a fase da *intenção*, que pode variar de forte a leve, em que o tipo de tensão muscular produzida em áreas mínimas do corpo dá informações sobre a determinação de uma pessoa para agir; (3) a fase sucessiva de *decisão*, que é indicada pela manifestação repentina dos impulsos voltados para a ação; (4) e, antes que a ação propriamente dita inicie, pode ser identificada uma outra fase, que Laban chama de *precisão*. “Trata-se daquele breve momento que antecipa a execução da ação, em que ela é fortemente controlada por um fluxo contido de esforço, especialmente se não é familiar ou, no caso oposto, é espontânea e de fluxo livre” (LABAN, 1999: 105). Estas quatro fases constituem a preparação subjetiva da operação objetiva: são geralmente muito concentradas e podem ser transferidas, em parte ou totalmente, à ação determinante. “É possível, porém, que aconteçam simultaneamente ou que sua seqüência seja invertida, mudada ou complicada, ou até que uma fase ou outra seja omitida.” (1999: 105)

É através da força da *atenção*, da *intenção*, da *decisão* e da *precisão*, faculdades preparatórias da ação, que se dá ênfase aos elementos objetivos do ato consciente. Assim, os atributos que formam a consciência, de qualidade e intensidade amplamente variáveis, derivam da interação entre mundo interno e externo. A interação desses dois mundos consiste numa ação direta do mundo externo no interno e numa ação indireta (portanto, analisável e discernível) do mundo interno no externo, pela atuação dos esforços. A ação indireta, analítica e consciente exerce uma função real no autocontrole.

Quando se trata de *atenção*, por exemplo, trata-se de objetivar um senso de continuidade: orientar-se e encontrar uma relação com o objeto de interesse. A *atenção* tem o poder de evocar a passagem e a sucessão lógica entre pensamentos e ações³.

Esse é um ponto crucial para o trabalho do ator que, de acordo com Laban, não deve representar a forma geral do esforço mas, iniciando a ação nas fases preparatórias do esforço mental, deve ser capaz de representar o desenvolvimento e as mudanças dos comportamentos internos presentes no contexto e nas situações de representação. As mudanças de esforço não são sempre fruto das situações, mas são esquemas que determinam novas situações. Portanto, o estudo das situações dramáticas deve compreender os três aspectos fundamentais do esforço: motivação, execução e transição entre as ações dinâmicas. O exercício prático derivado desse estudo analítico é chamado por Laban de “*effort-training*” e pressupõe o conhecimento das regras

³ Sobre a importância da *atenção* e do *ato consciente* na configuração lógica do pensamento e da ação, veja também o texto de Peirce, *Some Consequences of Four Incapacities*, de 1868: “(...) Achamos que a atenção produz um enorme efeito sobre o pensamento posterior. Em primeiro lugar, a atenção toca fortemente a memória, pois um pensamento é lembrado por tanto tempo quanto maior é a atenção dedicada a ele em sua origem. Em segundo lugar, quanto maior a atenção, mais próxima é a conexão e mais precisa a seqüência lógica do pensamento. Em terceiro lugar, por meio da atenção pode-se recuperar um pensamento que foi esquecido. Destes fatos concluímos que a atenção é a faculdade pela qual o pensamento em ato num dado tempo é ligado e religado ao pensamento em ato num outro tempo; ou, para aplicar a concepção do pensamento como sinal, concluímos que a atenção é a aplicação demonstrativa pura de um pensamento-sinal.” (PEIRCE, 1980: 72)

Urdimento

que governam as transições entre os esforços. Os exercícios devem acontecer em situações nas quais dois ou mais esforços estão inter-relacionados por transições entre si. Toda ação de transição tem, no mínimo, duas partes. A primeira parte é uma dissolução do esforço essencial anterior, enquanto a segunda é a preparação para o próximo movimento.

As situações dramáticas nascem de uma espécie de “química do esforço”. Para Laban, trata-se, na prática, de ajudar tanto o ator quanto o operário a controlar corretamente o esforço e, até em condições externas mais difíceis, obter a economia racional do esforço humano:

A tarefa do operário é trabalhar com objetos materiais, a do ator é trabalhar com seu corpo e sua voz, usando-os de modo a caracterizar com eficácia, de acordo com a situação, a personalidade humana e seus comportamentos mutáveis. Ambas as tarefas, a do operário e do ator, podem ser realizadas habilmente por meio de uma agradável e profícua economia de esforço. (LABAN, 1999:12)

A mudança gradual e lógica de uma configuração do esforço habitual é o meio essencial pelo qual o ator constrói sua caracterização e situação dramática. A mudança do esforço é a modificação da tendência do ator em direção à ação, tendência que vem de outras experiências, de esforços anteriores ou de atos voluntários.

Além da construção de um caráter ou de uma personagem, o ator deve procurar a oposição ou a harmonia entre diversos esquemas de esforço. É a transição entre os esforços que revela o conflito dramático: “No teatro, muitas nuances das qualidades do esforço aparecem nos movimentos de transição. Elas geralmente mostram uma interação incoerente entre ritmos e formas, que indica um conflito entre o comportamento interno do personagem e seu comportamento externo” (LABAN, 1999:108). A luta e a contraposição dos impulsos de esforço no corpo do ator configuram e fazem parte da ação dramática, que será sempre o resultado dessa batalha interna. “Para dar a resposta certa às expectativas mais secretas do espectador, o ator deve dominar a química do esforço humano e estabelecer uma relação íntima entre aquela química e a luta pelos valores que constituem a vida” (1999:110).

A destreza do ator-dançarino ou do mímico, segundo Laban, está na capacidade de transformar a qualidade do esforço, isto é, o *modo* em que certa quantidade de energia é liberada, variando a composição e a ordem dos elementos que o constituem, criando várias combinações e seqüências diversas de expressão do esforço. A passagem entre um esforço essencial e outro, através de trajetórias dinâmicas, torna visível a oscilação rítmica do corpo. A qualidade

rítmica do trabalho do ator depende da relação entre o esforço interno e a forma do movimento no espaço. A localização de esforços nas várias partes do corpo é, por exemplo, uma referência clara à direção na qual o corpo se move. Os movimentos realizados numa direção espacial definida estão sempre associados a uma combinação definida dos esforços internos. A arquitetura espacial pode revelar uma arquitetura mental. “As ações fundamentais do esforço estão também presentes em qualquer forma de expressão mental ou intelectual e a projeção externa de um esforço pode revelar um estado mental” (LABAN, 1975:53).

O uso do movimento para um objetivo preciso revela o corpo-mundo como potência operativa: oferece a dialética vital corpo-mundo mediante a qual a ação se carrega de intenções. Nesse sentido, em termos fenomenológicos, o corpo do ator é sempre intenção. A intenção do corpo “é, em seu ser, destinada a um mundo em direção ao qual não pára de apontar e se projetar” (GALIMBERTI, 1996: 65).

Para concluir, em síntese, podemos afirmar que o estudo analítico da ação funcional nas teorias de Laban e sua aplicabilidade na formação do ator revelam princípios que podem ser definidos como:

1. O movimento intencional do ator nasce do *modo* com o qual o corpo se relaciona com os objetos e o espaço; ou seja, ele não é uma *reação* a um estímulo isolado, mas é a ação de um organismo num ambiente qualificado;

2. O espaço corpóreo na cena não é *posicional*, mas sempre *situacional*, pois se define a partir da situação funcional em que se encontra diante das tarefas às quais se propõem e das possibilidades existentes;

3. O *movimento funcional*, o uso do movimento para um objetivo preciso, revela o corpo do ator como potência operativa, oferece a dialética vital “corpo-mundo”, através da qual a ação se carrega de intenções. E o ator não tem acesso ao mundo da ação funcional, se não percorrendo o espaço que se desdobra a partir de si e ao redor de si;

4. O espaço homogêneo e objetivo ganha sentido somente a partir do espaço *orientado* do corpo volitivo, que é a fonte de todas as possíveis direções, centro de todas as perspectivas da geometria espacial;

5. A consciência volitiva do corpo origina-se na experiência do movimento sem uma interferência hermenêutica *a priori*;

6. O contato vital do nosso corpo com o mundo coincide com o campo dinâmico e é o esforço humano, transformado em ação, que faz do espaço corpóreo e do espaço externo um sistema único.

Urdimento

7. Estar no mundo da ação significa para o ator “estar-no-mundo-para-fazer” - não só para representar -, pois este mundo não é povoado somente de sinais, mas sobretudo de tarefas.

E para concluir com Laban:

A atividade mediadora do ator exige um alto grau de verdade. O ator, o mímico ou o dançarino competente torna possível a expressão da verdade e de todas suas complicações através da ação corpórea. [...] O mímico e o teatro introduzem o espectador na realidade da vida interior e no mundo invisível dos valores. [...] Embora o espectador possa não ter algum outro motivo para ir ao teatro, se não a diversão, permanecerá sempre desiludido se não puder observar as realidades do mundo dos valores, e esse mundo pode ser efetivamente apresentado somente através de uma dinâmica interna e externa. (LABAN, 1999:239)

Referências bibliográficas

- GALIMBERTI, Umberto. *Il corpo*. Milão: Feltrinelli, 1996.
- LABAN, Rudolf. *Die Welt des Tänzers*. Stuttgart: Chr. Belserschen Buchdruckerei, 1920.
- LABAN, Rudolf. *Modern Educational Dance*. Londres: Macdonald & Evans, 1975.
- LABAN, Rudolf e LAWRENCE, F.C. *Effort: economy of human movement*. Londres: Macdonald & Evans, 1947.
- LABAN, Rudolf. *L'arte del movimento*. Macerata: Ephemeria, 1999.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiotica*. Turim: Einaudi, 1980.