

Laban para Multidões: a dança-coral e a Alemanha nazista

Francisco Lima Dal Col

Universidade de São Paulo - USP, São Paulo/SP, Brasil

E-mail: chicu.lima@gmail.com

Resumo

O artigo apresenta uma breve historiografia das danças corais à luz das premissas ideológicas de Rudolf Laban em comparação com a ideologia nacional socialista na Alemanha dos anos 1920 e 1930. As danças-corais labanianas foram uma forma de dança coletiva que o coreógrafo propunha como meio de resgate de um senso de comunidade e que ocupava um lugar essencial em seu projeto de difusão da linguagem da dança. Considerando o histórico das danças-corais e, mais especificamente, o episódio da coreografia que Laban criara para as festividades dos jogos olímpicos de 1936, o artigo trata das aproximações e distâncias entre os projetos culturais de Laban e do Nacional Socialismo. O artigo mostra como a potência coletiva contida nas danças-corais, que foram parte da política cultural instituída nos primeiros anos do regime nazista na Alemanha, acabaram por ser um ponto chave tanto para a ascensão como a queda de Laban dentro do governo alemão. Por fim, o texto busca refletir sobre as responsabilidades e as consequências das concessões nas relações entre arte, política e ética que surgiram nesta relação específica entre Laban e o Nazismo.

Palavras-chave

Rudolf Laban. Dança-Coral. História da Dança. Nazismo.

Abstract

The article presents a brief historiography of choral dances in the light of Rudolf Laban's ideological premises in comparison with the National Socialism ideology in Germany in the 1920s and 1930s. Laban choral dances were a form of collective dance that the choreographer proposed as a mean of recovering a sense of community, and which occupied an essential place in his project of propagation of dance. Considering the background of choral dances and, more specifically, the episode of the choreography that Laban created for the 1936 Olympic games activities, the article deals with the approximations and distances between Laban's cultural projects and National Socialism. The article shows how the collective power contained in choral dances, which were part of the cultural policy instituted in the early years of the Nazi regime in Germany, ended up being a key point for both Laban's rise and fall within the German government. Finally, the text seeks to reflect on the responsibilities and consequences of concessions in the relations between art, politics and ethics that arose in this specific relationship between Laban and Nazism.

Keywords

Rudolf Laban. Choral Dance. Dance History. Nazism.

— Dança-coral e os coros de movimento: uma base para mover multidões

Rudolf Laban (1879 – 1958) ficou conhecido por sua vasta e profunda trajetória na dança, tendo desenvolvido diversas facetas da arte do movimento. Dentro do ambicioso projeto de Laban de tornar a dança uma linguagem artística da maior importância e presente na vida de todos os cidadãos, as danças-corais se encaixaram perfeitamente como forma de expressão acessível a todos e com potencial para a disseminação da prática da dança.

Além de convergir as diversas frentes das pesquisas de Laban, como a coreologia¹, a kinetografia² e a coreosofia³, as danças-corais labanianas tiveram um importante papel na relação entre Laban e o projeto político nazista. Entendendo como se davam e qual era o alcance das danças-corais de Laban, a partir de um olhar historiográfico, principalmente do episódio da criação da coreografia *Vom Tauwind und Der Neuen Freude* (Do Vento do Degelo e da Nova Alegria)⁴, buscaremos entender melhor como se deu a participação de Laban dentro do Nacional Socialismo e quais foram suas consequências.

O que se convencionou chamar de dança-coral não tem um início ou uma estreia como forma coreográfica bem localizada na cronologia das artes. Laban refere-se às danças-corais como “estruturas lúdicas com um significado muito especial... uma forma religiosa de arte da dança, do tipo que existiu em muitas formas no passado e em muitas religiões” (LABAN *apud* BARTENIEFF; LEWIS, 2002, p. 139). Laban não

funda as danças-corais, obviamente, mas sim reconhece a potência desse ato, tão antigo quanto a própria humanidade, de dançar junto a um grande grupo, em comunhão, e o torna uma das práticas que vai propor e estudar ao longo de sua trajetória nas artes.

Muito das danças-corais foi desenvolvido durante os verões de 1913 a 1917, nos retiros de dança no Monte Veritá, na Suíça, que eram organizados por Laban (DOERR, 2007; ROPA, 2014). Mas foram os anos que Laban viveu na Alemanha que corresponderam ao período de maior sucesso de seus coros de movimento, especialmente a década de 20, na qual os coros tornaram-se mais numerosos, maiores e mais diversos em seus conteúdos (KEW, 1999). Ao longo dos anos, foram criados dezenas desses coros cuja proposta parecia ser sempre a mesma: a promoção da participação de amadores e interessados em dança na prática em grupo como forma de construir uma reconexão com o coletivo. Os participantes dos coros geralmente eram

[...] pessoas comuns que vinham aos programas de treinamento para lidar com as crescentes questões sobre o ser humano dentro do Estado, sobre o papel da espiritualidade dentro da religião, e sobre o papel da psique dentro das forças que atuavam nos anos 20. (BRADLEY, 2008, p. 13).

Bailarinos profissionais também participavam e dançavam juntos com os diletantes, compartilhando a experiência da arte do movimento. A união entre os amadores e profissionais devolvia a arte à todos, aproximava o homem comum da arte como linguagem acessível e essencial de seu dia-a-dia, abandonando a ideia de que quem produz arte são exclusivamente os artistas, especiais e únicos, afirmando que a arte poderia e deveria ser feita por qualquer um, o que era uma das grandes utopias de Laban. Todos os grupos estavam sob a coordenação geral de Laban, mas cada coro tinha um dançarino ou dançarina mais experiente e com formação em alguma Escola Laban que liderava e organizava o grupo, como Albrecht Knust em Hamburgo, Herta Feist em Berlim e Martim Gleisner em Jena.

1 Estudo das leis que regem o movimento humano. Para saber mais sobre a coreologia, ver: Mota (2012).

2 Sistema de notação do movimento proposto por Laban e desenvolvido por seus alunos. Para saber mais sobre a kinetografia, também chamada de labanotation, ver: Guest (2005).

3 Uma noção filosófica proposta por Laban a partir da experiência do movimento. Para saber mais sobre a coreosofia ver: Laban (2011).

4 Todas as traduções contidas neste artigo, tanto de títulos de obras quanto de citações, foram realizadas pelo próprio autor.

Assim sendo, Rudolf Laban tinha uma visão em relação ao movimento que possibilitava inserir a dança na vida de praticamente qualquer cidadão, mesmo de um trabalhador de indústria que nunca tivesse se interessado pela prática da arte do movimento.

Se quisermos mencionar toda a forma de movimento do corpo humano, então não devemos esquecer os movimentos cotidianos, desde a locomoção básica e a caminhada até qualquer tipo de trabalho. As mesmas regras e formas de movimento também ocorrem e operam no trabalho e em todo movimento cotidiano [...]. (LABAN *apud* MCCAWE, 2012, p. 86).

Essa visão ampla foi uma das características que colaboraram para o sucesso dos coros de movimento em relação à adesão; Laban criou uma pedagogia convidativa e abrangente, voltada a todos. Não havia uma técnica codificada que deveria ser aprendida, mas alguns princípios espaciais e temporais e o desenvolvimento da noção da dança através do próprio mover-se juntos. “No treinamento do coro de movimento, duas técnicas de dinâmicas de grupo desempenharam papéis: ou um indivíduo agia como o líder do coro para o grupo ou várias formações se moviam simultaneamente, alternando entre conflito e cooperação.” (DOERR, 2007, p. 103).

O líder descrito por Doerr assemelhava-se à figura de um corifeu, no sentido de ser uma figura com uma função diferenciada e representante do grupo. Durante as práticas de improvisação dos coros de movimento, o líder funcionava como coreógrafo em tempo real, propondo diferentes qualidades, trajetórias e formas no espaço, “a ideia de movimento do líder, sua intensidade e dinâmica eram seguidas incondicionalmente” (*Ibidem*). Dentro desta dinâmica, os participantes do coro criavam e dançavam a partir das propostas diretas do líder.

Na segunda dinâmica de grupo, em que várias formações se movem simultaneamente, é sugerida a possibilidade de constante câmbio de liderança ou da ausência de um corifeu, com a composição do movimento se dando por uma negociação, co-

nexão e atenção entre os participantes do grupo. Porém, a grande maioria dos textos sobre as danças-corais (BARTENIEFF; LEWIS, 2002; DOERR, 2007; BRADLEY, 2008) menciona uma liderança e a importância da relação entre o grupo e o líder.

Ainda corroborando com a ideia de que sempre havia um integrante do grupo que atuava como líder, Doerr (2007) afirma que, nos coros de movimento, os participantes tornavam-se sensíveis às “hierarquias elementares das relações humanas e da interação emocionante de liderar e ser liderado” (p. 104). Muito do grande objetivo de reconexão com a coletividade e com algo maior, que Laban buscava através da dança, seria atingido através da conexão dos integrantes do coro entre si e com o líder. “Os exercícios corais tinham um caráter de um ato cultural, já que criavam uma forma de êxtase e um comprometimento absoluto ao coletivo ou à ideia de movimento estabelecida pelo líder do coro” (DOERR, 2007, p. 104).

No período entre guerras, a Alemanha encontrava-se devastada e esses grupos tornaram-se também uma atividade que devolvia aos cidadãos participantes um certo ânimo e alegria de viver, além de uma sensação de pertencimento à comunidade. Não sem fundamento, os coros de movimento eram vistos também como uma possível nova manifestação de dança folclórica, uma linguagem artística que era acessível e convidativa, e que apresentava uma utopia de uma sociedade em consonância e concordância, que através da união poderia passar pelos tempos sombrios que se seguiram à derrota na Primeira Guerra Mundial. Para Laban, a “ênfase principal da cultura corporal artística moderna deveria ser direcionada aos coros de movimento em apresentações festivas e performances comunitárias para revelar a alegria da experiência da dança tendo uma base de corpo/mente/espírito saudável, forte e duradoura.” (LABAN *apud* BARTENIEFF; LEWIS, 2002, p. 139).

Ao que parece, essa busca por uma união, uma comunhão dentro de uma comunidade utópica, foi um dos fortes pontos de intersecção entre Laban e o projeto do Nacional Socialismo, ainda que, no fim das contas, como veremos, as comu-

nidades imaginadas pelos dois projetos tenham diferenças cruciais. Fato é que, no início, o formato coreográfico das danças-corais foi cooptado pelo nazismo e alçado à exemplo de manifestação nazista, a *Gemeinschaftstanz* do povo alemão.

O termo *Gemeinschaftstanz* é a junção dos vocábulos *Gemeinschaft* (comunidade) e *Tanz* (dança), ou seja, algo como dança da comunidade ou dança comunitária. *Gemeinschaft* era muitas vezes utilizado para referir-se a um senso de comunidade pelo regime nazista, assim como o termo *Volk* (povo) que era muito atrelado à ideologia nazista e seu projeto identitário da raça ariana. Quando o regime nazista construiu seu projeto de cultura para a sociedade, pregando a criação de uma coletividade de identidade única, incluindo nisso seu projeto higienista de exclusão dos considerados não-arianos, trabalhou para transformar os coros de movimento de Laban em danças comunitárias representativas do regime. Em *Wir Tanzen* (1936) (Nós Dançamos), um livreto da *Reichsbund für Gemeinschaftstanz* (Liga do Reich para a Dança Comunitária), associação responsável pela organização do evento no qual foi apresentada a coreografia *Vom Tauwind und der neuen Freude*, Laban é descrito como “o grande mestre da dança moderna alemã” e criador da “forma moderna de dança comunitária, a assim chamada: *Gemeinschaftstanz*” (p. 34).

Como demonstrado, as danças-corais tinham um forte apelo comunitário e coletivo, mas que não definia em si que tipo de coletividade era essa, apresentando possibilidades que poderiam servir a diferentes interesses, inclusive contrários entre si. Aos que eram entusiastas da ideologia *Völkisch* (étnico) e do fortalecimento de uma raça ariana, interessava que os coros de movimento fossem *Gemeinschaftstanz*, danças comunitárias que cultivassem esse sentimento de pertencimento àquela comunidade e garantissem que seus cidadãos acessassem a cultura daquela comunidade apenas. Dentro do que parecia ser a proposta de Laban, a dança-coral deveria ser um meio de libertação para o indivíduo e de descoberta das potencialidades de si. Mas havia espaço

para a diferença? Essa questão ficou um pouco mais clara a partir do ensaio aberto da coreografia que Laban havia criado para os Jogos Olímpicos de 1936.

————— *Vom Tauwind und der neuen Freude:* os jogos olímpicos de 1936 e a queda de Laban

O ensaio aberto da coreografia *Vom Tauwind und der Neuen Freude* é, provavelmente, o evento mais controverso e nebuloso na carreira de Rudolf Laban. Analisar documentos e narrativas de uma época tão conturbada e que suscita tantas paixões, como o período nazista na Alemanha, é uma tarefa que deve ser feita com muito cuidado e lucidez, levando em consideração contextos e a situação de exceção em que se encontrava a Alemanha. Não se trata de condenar Laban ao rótulo de nazista e nem de colocá-lo em uma posição de martírio, heroísmo e vitimismo, mas de entender qual era o interesse do projeto nazista nas danças-corais labanianas e como essas foram utilizadas em favor de uma propaganda do regime. O que é inegável em relação ao episódio com os Jogos Olímpicos é que este foi um divisor de águas na carreira e vida de Rudolf Laban.

No ano de 1936, o projeto nazista encontrava-se pronto para ser divulgado e propagado pelo mundo inteiro. Hitler, que antes rechaçava os Jogos Olímpicos, tendo declarado que estes eram “uma invenção de judeus e maçons” (RIPPON, 2006, p. 26), viu na realização dos jogos na Alemanha uma oportunidade de mostrar ao mundo o novo país que nascia depois da derrota na Primeira Guerra Mundial. Era uma chance única de mostrar ao mundo a potência do projeto de organização social e a supremacia da raça ariana, tão apaixonadamente defendida por Hitler.

Rudolf Laban havia galgado seu lugar dentro dos espaços de poder e recebera de Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda do governo nazista, o convite para ocupar o cargo de diretor do *Deutschen Tanzbühne*, a mais alta posição dentro do universo da dança junto ao poder público, tornando-se o encarregado de “organizar apresentações de trabalhos artísticos de dança, coreografá-

-los onde necessário, e promover jovens bailarinos alemães, principalmente aqueles que estavam sem trabalho por causa da recessão” (PRESTON-DUNLOP, 1998, p. 186). As atividades físicas eram muito estimadas pelo projeto nazista que buscava formar corpos que estivessem prontos para a guerra e para defender seu povo. Além disso, funcionavam também como um meio de atividade ocupacional para o alto número de desempregados da época.

Uma das primeiras tarefas de Laban em relação aos eventos olímpicos foi a criação da coreografia da cerimônia de abertura do *Dietrich-Eckart-Freilichtbühne* (Teatro ao Ar Livre Dietrich Eckart), um estádio que havia sido construído especialmente para os eventos dos Jogos Olímpicos de 1936. Um rascunho da obra coreográfica de Laban foi previamente aprovado pelo Ministério da Propaganda em outubro de 1935, sob o título *Das deutsche Schicksal* (O Destino Alemão). No projeto apresentado ao Departamento de Propaganda Nazista, a secretária de Laban, Marie Luise Lieschke, descreve a obra em sua grandiosidade pretendida: “Essa produção é a primeira apresentação conjunta em grande escala de todos os coros de movimento e dança alemães. É projetada para mostrar como o movimento coral é a linguagem expressiva de nosso tempo” (KARINA; KANT, 2003, p. 232).

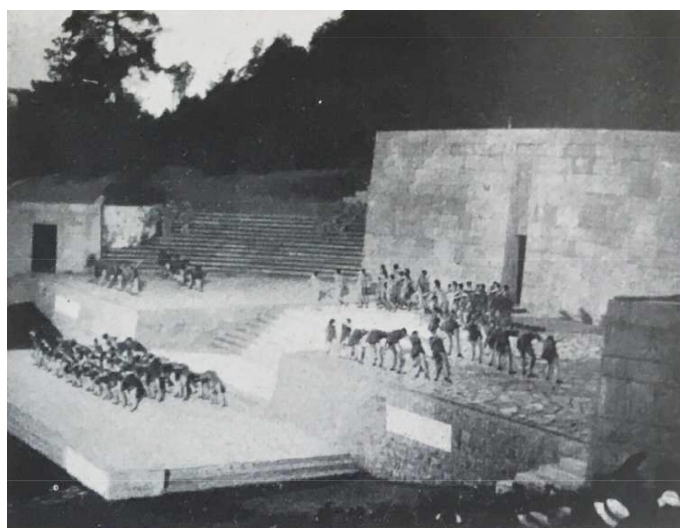
Neste mesmo documento apresentado ao Ministério da Propaganda são apontados coros oriundos de cidades de diferentes regiões da Alemanha como participantes da peça coreográfica. Do Norte participariam Coros de Bremen, Hamburgo, Kiel e Berlim; do Oeste, Essen, Mühlheim, Düsseldorf, Krefeld e Neuss, e do Leste, Dresden e Breslau (KARINA; KANT, 2003).

A Kinetografia, sistema de notação de movimentos desenvolvido por Laban e seus discípulos, teve um papel importante neste evento, já que era necessária a organização de tantos coros de movimento localizados em diferentes cidades da Alemanha sob a coordenação de diferentes líderes que, por fim, unir-se-iam em uma única grande coreografia. Os esboços gerais ficaram à cargo de Laban e, baseados nesses esboços, os líderes dos coros criaram as danças individuais e o prólogo (KEW, 1999). O título

original foi substituído por um mais romântico e entusiasta: *Vom Tauwind und der Neuen Freude*, algo como “Do vento do degelo e da nova alegria”. A razão para a mudança do título não foi informada. Ao contrário do título, a estrutura dramática da peça, no geral, manteve-se a mesma apresentada no projeto.

Os coros de movimento representariam o povo alemão em uma trajetória epopeica que começaria mostrando “o horror da guerra e o sofrimento do período pós-guerra” (KARINA; KANT, 2003, p. 232), em uma referência clara à Primeira Guerra Mundial. Seguido de um momento de reflexão em relação às origens que culminaria em um grande chamado à união da comunidade através da canção *Deutschland Erwache!* (Acorde Alemanha!), de autoria do poeta Dietrich Eckart, que mais tarde se tornaria um hino do partido nazista, do qual Eckart foi um importante membro. Na sequência, depois da comunidade refeita, “disciplina e respeito reinam novamente, a alegria retorna” (*Ibidem*, p. 233). A obra é finalizada com uma espécie de oração circular, onde todos se juntam em celebração na *Sonnenrad* (Sol Negro), um antigo símbolo esotérico e ocultista que também era utilizado pela filosofia nazista.

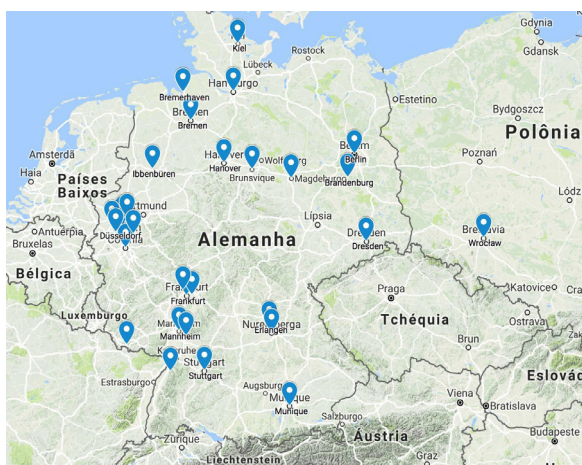
Figura 1 – KAMPF - Registro fotográfico durante o ensaio aberto de *Vom Tauwind und der Neuen Freude* da primeira parte da obra, Kampf.



Fonte: Wir Tanzen, 1936.

Em relação à quais cidades da Alemanha possuíam coros de movimento e quais participaram do evento as fontes consultadas para esse artigo apresentam pequenas diferenças. A estrutura da obra é descrita por Preston-Dunlop (1998), como dividida em 4 momentos: *Kampf* (Luta), com os coros de Mannheim, Heidelberg e Frankfurt (figura 1); *Besinnung* (Reflexão), com o coro de Berlin como núcleo da ação; *Freude* (Alegria), com os coros de Kiel, Bremerhaven, Stuttgart, Erlangen, Hannover, Nuremberg, Brandenburg e Braunschweig; e *Weihe* (Consecração), com os coros de Mülheim am Ruhr, Essen, Ibbenbüren, Cologne e Düsseldorf; ou seja, teriam sido 17 cidades participantes, com “22 coros de movimento” (PRESTON-DUNLOP, 1998, p. 193), sendo que algumas cidades tinham mais de um coro. Já Kew (1999) afirma que a coreografia fora “criada em mais de 30 cidades simultaneamente por 1.000 jovens” (p. 80) e Doerr (2007) afirma que foram “41 coros de movimento em 27 cidades” (p. 168). No folheto *Wir Tanzen* (1936), documento com informações sobre o evento, são creditadas 39 comunidades de dança provenientes de 27 cidades. Unindo as informações das diferentes fontes, e considerando-as não excludentes, é possível perceber como foi vasto o alcance dos coros de movimento da Alemanha (figura 2).

Figura 2 – O Mapa da Alemanha (atual) com indicação das 30 cidades que possuíam coros de movimento em 1936.



Fonte: Montagem realizada pelo pesquisador a partir de imagem do Google Maps.

Além das coreografias corais, haviam textos que eram declamados por quatro atores (PRESTON-DUNLOP, 1998). Um dos textos era uma coletânea de excertos de *Also Sprach Zarathustra*, do filósofo Friedrich Nietzsche (2011), que influenciara profundamente Rudolf Laban e seu projeto para a arte da dança. O texto resumia o enaltecimento que Laban e Nietzsche reservavam à arte do movimento e à alegria:

Ó minha alma, eu te ensinei a dizer “hoje” assim como “um dia” e “outrora” e a dançar tua ciranda sobre todos aqui, ali e acolá! [...] Apenas na dança sei falar o símile das coisas mais altas. [...] Desde que existem homens, o homem se alegrou muito pouco: apenas isso, meus irmãos, é nosso pecado original! Se aprendemos a nos alegrar melhor, melhor desaprendemos de causar dor nos outros e planejar dores. [...] Não de onde vindes farei que seja vossa honra, mas aonde ireis! Vossa vontade e vosso pé, que deseja ir além de vós mesmos! [...] Assim quero o homem e a mulher: apto para a guerra, um; apta para a procriação, a outra; mas ambos aptos para a dança, com a cabeça e as pernas. E perdido seja o dia em que não dançamos uma vez sequer! E consideremos falsa toda verdade em que não houve ao menos uma risada! (NIETZSCHE *apud* WIR TANZEN, 1936, p. 12).

Figura 3 – Ensaio – Registro fotográfico de ensaio de Vom Tauwind und der Neuen Freude.



Fonte: *Wir Tanzen*, 1936.

Vom Tauwind und der Neuen Freude realizou seu ensaio geral para convidados no dia 20 de junho de 1936 (figura 3) e para muitos foi um grande sucesso, mas não para Joseph Goebbels. O Ministro da Propaganda escreveu em seu diário no dia seguinte ao evento: "... Teatro Dietrich Eckart. Ensaio de peça de dança - adaptação livre de Nietzsche, trabalho mal feito e artificial. [...] É tudo tão intelectual. Eu não gosto. Circula em nossos trajes mas não é de fato um dos nossos." (GOEBBELS *apud* KARINA; KANT, 2003, p. 119).

As razões das opiniões de Goebbels são alvo de muita especulação. Não é claro quais elementos específicos teriam desagradado o ministro, principalmente pelo fato da análise da coreografia e suas possíveis simbologias ficar limitada à relatos de terceiros e a algumas imagens do ensaio geral. Lilian Karina e Marion Kant (2003) apontam que em dois eventos anteriores ao ensaio aberto da obra de Laban, também relacionados à dança moderna alemã, Hitler já havia demonstrado seu profundo desgosto em relação à essa linguagem artística que considerava demasiadamente filosófica. Mais tarde, Goebbels, que inicialmente parecia ver na *Ausdruckstanz*⁵ uma forma de arte interessante, viria a mudar sua opinião em relação a dança em favor do seu *Führer*. "Dança deve ser alegre e mostrar belos corpos femininos. Não tem nada a ver com filosofia" (GOEBBELS *apud* KARINA; KANT, 2003, p. 121), viria a escrever Goebbels em 1937. Desta maneira, mesmo que a apresentação da obra coral tivesse agradado ao ministro da propaganda não seria o suficiente, pois ele reconheceu elementos que não agradariam a Hitler, e por isso vetou a apresentação e não houve qualquer menção sobre o evento na mídia (PRESTON-DUNLOP, 1998). O que importava era se a obra agradaria ao *Führer*. Os Jogos Olímpicos eram imensamente importantes para o nazismo, a ocasião demandava decisões completamente acertadas, sem espaço para qual-

quer elemento que pudesse abrir espaço para uma possibilidade de desagradado ao grande líder nazista.

Tomando as palavras que Goebbels escreveu em seu diário, Kew (1999) aponta os "trajes" referidos pelo ministro, ou seja, as características que aparentemente estariam em consonância com o nazismo, como sendo quatro elementos: o uso da *Sonnenrad*; o estereótipo de gênero presente no texto de Nietzsche ("Assim quero o homem e a mulher: apto para a guerra, um; apta para a procriação, a outra"); a canção *Deutschland Erwache!* de Dietrich Eckart com conteúdo nacionalista; e a alegria de estar em comunidade, que também era um aspecto retratado na propaganda nazista. Esses elementos, porém, não teriam sido suficientes para tornar a obra um objeto de leitura direta e certa da ideologia nazista como Goebbels parecia julgar necessário.

Na primeira parte da obra, a guerra era retratada como uma experiência negativa passada. Em vez de apresentar um povo que, ao final, se sacrificaria heroicamente na guerra, a obra começava com os horrores das batalhas e terminava com uma celebração onde todos dançavam alegres. O regime precisava que a ideia da guerra fosse glorificada, e não considerada um horror, já que se preparava para uma série de invasões nos anos seguintes. Os integrantes dos coros em sua festividade pareciam cultuar um objeto que não era claro. A ancestralidade grega? A comunidade? A natureza? Definitivamente, não era a guerra, e muito menos o *Führer*, o objeto de culto de toda a coreografia.

Para eles [os nazistas], a celebração deveria ser pela liderança de Hitler, a brisa morna no Nacional Socialismo derretendo o gelo da confusão e depravação de Weimar, a fecundidade de trabalhar para o estado produtivamente, a alegria da comunidade como sendo a alegria da superioridade Ariana Alemã [...] isso é o que eles esperavam receber. (PRESTON-DUNLOP, 1998, p. 194).

A obra não tinha uma mensagem direta, deixava espaço para muitas interpretações diferentes. O Ministério da Propaganda não trabalhava com

5 Muitas vezes traduzida como "dança expressionista alemã", o termo *Ausdruckstanz* refere-se às novas danças modernas que surgiram na Alemanha no começo do século XX.

ambiguidades e a ideologia nazista não apresentava espaço para questionamentos ou para a influência de nada que fosse diferente dela mesma (KEW, 1999). De acordo com Doerr (2007), antes da realização do ensaio aberto, Laban proferiu um discurso para seu imenso elenco de 1.000 pessoas:

Nós acreditamos em uma via psico-fisiológica para a cura e a felicidade. É nessa estrada que nós procuramos o propósito de nossas vidas individuais e comunais... Nossos grupos e nossos ajuntamentos ilustram acima de tudo uma comunidade harmoniosa e indivíduos saudáveis. Desta maneira, nós oferecemos um exemplo público do objetivo de todo o esforço humano. Assim como não queremos ser escravos de nossas organizações econômicas, técnicas e sociais, tão pouco podemos nos declarar prontos para sacrificar nossas liberdades interna e externa e desperdiçar nosso tempo com dogmas sem sentido. (LABAN *apud* DOERR, 2007, p. 168)

É provável que Goebbels tenha escutado esse discurso também e, se escutou, com certeza não foi de seu agrado. A última coisa que os nazistas precisavam era de pessoas que não estivessem prontas para sacrificar as liberdades em nome de um projeto maior.

Por mais que estivesse ocupando um cargo no governo de Hitler, mesmo tendo concordado com políticas de exclusão, como o banimento de alunos não-arianos das turmas infantis de ballet quando era o responsável pelos Teatros Estatais de Berlim (KARINA; KANT, 2003), e mesmo apresentando em sua coreografia símbolos e elementos que eram caros ao nazismo, Laban não era um típico nazista, não era alguém em quem Goebbels pudesse confiar profundamente. Hitler tinha aversão às questões filosóficas e intelectuais que interessavam tanto a Laban e, no fim das contas, a visão de Laban em relação ao corpo e à liberdade do movimento não interessavam ao projeto nazista.

Os coros de movimento de Rudolf Laban acabaram sendo substituídos pelas marchas, uma manifestação coreográfica bem mais alinhada com a ideologia nazista:

A disciplina rigorosa e bélica do movimento nacional socialista encontrou sua expressão natural na marcha festiva... A marcha pertence a todos os festivais comunitários. Dá força e direção e uma sensação maravilhosa de estar elevado... Ela acompanha o *Führer* e os seguidores, reúne as massas e força milhões de pessoas no mesmo passo. É a verdadeira expressão nacional do nosso sentimento de vida e comunidade. (LÖLHÖFELL *apud* KEW, 1999, p. 89).

Foi uma questão de interesses em relação a um projeto de cultura para uma sociedade. As *Gemeinschaftstanz* ainda duraram mais um ano, mas ao fim se mostraram contrárias aos interesses do projeto nazista. No fim de 1937, o termo foi oficialmente abandonado pelo regime (KEW, 1999) e as paradas e desfiles militares tomaram o lugar das danças comunitárias como demonstração da força do povo alemão.

— Coralidades Dissonantes: aproximações e distâncias entre as danças-corais e o nazismo

Rudolf Laban foi um homem com ambições revolucionárias. Como muitos de sua época, lamentava o distanciamento que o homem moderno tinha das raízes culturais e não enxergava na modernização e no avanço tecnológico, trazidos pela revolução industrial, um bom caminho para a sociedade. Para Laban, “o real propósito do homem era criar uma vida com ocasiões festivas” (LABAN, 1975, p. 84), e essas ocasiões deveriam “concentrar no aprofundamento do senso de mutualidade e na apreciação da identidade pessoal de cada indivíduo” (LABAN, 1975, p.84.). Também a transformação que a revolução industrial havia provocado na relação com o trabalho era alvo de crítica de Laban, que via na promoção da *Festkultur*⁶ uma solução para uma sociedade melhor.

O homem atual acredita [...] que não há nada festivo a ser descoberto na vida cotidiana, em suas celebrações, distrações

6 A *Festkultur* (cultura festiva) era a proposta de uma cultura de celebração, na qual haveria um engajamento diário com a criatividade e a comunidade (BRYAN, 2009).

e recuperações. Ele pensa: o trabalho é feito apenas sob a pressão da necessidade econômica e seu significado e propósito essenciais são ganhar dinheiro. Ele preenche seu tempo livre com atividades, estudos e prazeres que se destinam a ajudá-lo a esquecer o pensamento insuportável da falta de propósito de seus esforços. (LABAN *apud* MCCAWE, 2012, pp. 56-57).

Adolf Hitler também foi um homem revolucionário, que não estava satisfeito com os rumos que a modernidade tomava e buscava uma mudança. Em comum, Laban e Hitler tinham o mesmo contexto: uma Alemanha devastada pela Primeira Guerra Mundial, onde sentimentos de humilhação, indignação e ressentimento foram sendo cultivados através dos anos. Além disso, possuíam a mesma ambição e tendência a projetos grandiosos e buscavam a mudança da realidade social e existencial em que se encontravam. Motivações semelhantes, mas propostas diferentes.

Assim como Laban, Hitler amava as culturas da Antiguidade, como a da civilização grega, e enxergava nessas culturas um modelo que deveria ser retomado. O projeto hitlerista se mostrou profundamente ligado à ideia de beleza e higiene. Em última instância, tratou-se do apagamento daquilo que não se encaixasse na visão do belo segundo a estética nazista, altamente influenciada pela arte clássica grega. Um documentário de 1989, *Architektur des Untergangs* (Arquitetura da destruição), do sueco Peter Cohen, mostra como a ideia de higiene e de corpo saudável ganharam aspectos ditatoriais, fazendo com que pessoas com deficiência física ou mental fossem vistas como um desvio da natureza e, tal qual um erro, passíveis de serem apagadas. Desta forma, durante os anos do governo nazista, foram realizadas inúmeras manobras médicas que assassinaram essas pessoas, em nome de um projeto maior que não admitia a diferença.

Como demonstrado no documentário, a ideia de arte degenerada era bem exemplificada pelo teórico Paul-Schultze Namburg que comparava fotos de casos de deformação médicas com obras de arte moderna, ligando degeneração com perversão

artística. Era uma questão claramente estética intimamente ligada a uma noção apolínea de beleza, onde o belo era sinônimo de verossimilhança com a realidade, melhorada sob uma ótica da harmonia. “Hitler [...] acreditava que a arte era uma expressão do ideal de raça” (KARINA; KANT, 2003, p. 28).

A cultura grega também estava presente em Laban, mas não tanto pelo aspecto do belo. Podemos notar como os próprios coros de movimento têm uma forte semelhança ao ditirambo e ao coro da tragédia grega. Também havia uma forte influência do pensamento grego que chegava até Laban através das ideias de Nietzsche. O objetivo utópico final de Laban era a “recriação do êxtase coletivo comunitário muito próximo de O Nascimento da Tragédia com sua rejeição da fragmentação humana em indivíduos separados e alienados” (ASCHHEIM, 1992, p. 60). Além disso, encontramos nas teorias de Laban influências da matemática grega, como os sólidos platônicos que foram uma das bases para sua Corêutica (MALETIC, 1987).

A ideia de harmonia, que surge no ideal do corpo ariano nazista influenciado pela estética grega, tem uma diferente noção dentro do universo labaniano. O entendimento de harmonia, para Laban, não estava ligado estritamente à ideia do belo. “Ele entendia harmonia não como mera estrutura ou organização, mas como escutar, observar e compartilhar aspectos únicos, encontrando um terreno comum que permitisse a cada estilo de movimento brilhar e a apoiar o dos outros.” (BRADLEY, 2008, p. 23).

Tanto o nazismo quanto Laban buscavam um corpo harmônico, tendo Laban uma abordagem mais mística e holística e o nazismo a ideia de um corpo saudável, que encontrava respaldo em um discurso médico tendencioso. Uma visão não exclui a outra, necessariamente. A diferença crucial, porém, foi a proposta do meio de atingir o objetivo. O projeto labaniano acreditava na transformação do ser através da dança e da celebração. “Mais livre do que a arte da educação, do que a arte de pensar, do que a arte de trabalhar, uma compreensão do mundo é a arte da celebração” (LABAN *apud* MC-

CAW, 2012, p. 83). Já o nazismo não trabalhava com a possibilidade de transformação do ser, mas sim de transformação do mundo através do apagamento de determinados seres. Apesar de serem ambos influenciados pela cultura grega e pela ideia de harmonia, a questão do apagamento do outro coloca os dois projetos em extremos opostos.

Ao olharmos para o projeto de agenciamento coral que se configurava nos ideais de Laban, encontramos outra distância em relação ao agenciamento proposto pelo nazismo. Tanto o nazismo quanto as danças-corais buscavam um projeto de comunidade, mas as coletividades que cada um pregava eram diferentes. O Nacional Socialismo deixou claro que não havia lugar para incorporar as singularidades de cada um ao coletivo. Aquele que não se encaixasse no padrão cultuado pelo nazismo deveria ser excluído e exterminado. “Onde o coro de movimento de Laban enfatizava o desenvolvimento interno do indivíduo, a ênfase dos nazistas na conformidade era oposta e irreconciliável” (BRYAN, 2009, p. 16).

Para descrever dois diferentes projetos de configuração sócio-política, Paolo Virno (2013) traz dois conceitos que podem, de modo geral, tangenciar outra diferença entre as ideologias aqui analisadas. Virno contrapõe e relaciona os conceitos de “Povo” e “Multidão” a partir de diferentes definições. Resumidamente, Povo é um conceito desenvolvido pelo teórico político Thomas Hobbes (1588 – 1679), estritamente associado à existência do Estado – “O povo é um Uno, porque tem uma única vontade e, a quem se lhe pode atribuir uma vontade única.” (HOBBS *apud* VIRNO, 2013, p. 10) – e Multidão é desenvolvido pelo filósofo Baruch Espinosa, para o qual “a multidão representa uma pluralidade que persiste como tal [...] na ação coletiva, [...] sem convergir no Uno” (ESPINOSA *apud* VIRNO, 2013, p. 9). Ou seja, a Multidão não convergiria em uma única vontade, mas preservaria as características de contradição, multiplicidade e variedade.

A coletividade nazista ideal era clara: a ideia de Povo. Uma nação com uma única vontade, a do *Führer*. “Se você não pode reconhecer a vontade do

Führer como fonte da lei, como base da lei, então você não pode continuar a ser um juiz” (KERSHAW, 2000, p. 253), viria a afirmar Franz Gürtner, ministro da Justiça do governo nazista. A lealdade e submissão ao Estado nazista eram propagandeadas e exigidas pelo regime. O projeto era a construção de uma identidade e vontade únicas, o renascimento da nova Alemanha. Já a comunidade proposta por Laban não parecia se encaixar perfeitamente nem na categoria de Povo e nem da de Multidão.

Os coros de movimento tinham um de seus alicerces em uma ideia mística de comunhão no Uno, “onde as pessoas poderiam ter prazer em uma união mística com uma massa em uma celebração cultural” (KEW, 1999, p. 77). Ao mesmo tempo, pareciam apresentar um apontamento para uma característica ligada à multidão. Em certo grau, esse formato coreográfico coral incentivava à pluralidade. Mesmo trabalhando muitas vezes com a execução de uma mesma sequência de movimentos por todos os integrantes, um uníssono coreográfico de dois ou mais corpos, as danças-corais partiam do princípio de dançar juntos a partir das próprias possibilidades, criar uma pluralidade a partir da coletividade das singularidades, “aprofundando o senso de mutualidade e apreciação da identidade pessoal de cada indivíduo” (LABAN, 1975, p. 84). As danças-corais provavelmente pareceram, aos olhos do governo nazista, uma ferramenta para forjar o Povo, mas mostraram, ainda que embriõariamente, uma prática mais próxima da Multidão.

O coro de movimento foi uma forma nascida em um campo dialógico de experimentação criativa, fertilização cruzada e celebração dionisíaca da humanidade do indivíduo. É o potencial do coro para o movimento de massa em uníssono que apelava às ideologias totalitárias e que eles reduziram e cooptaram, rejeitando o seu etos de experimentação e extinguindo sua celebração da diversidade. (BRYAN, 2009, p. 4).

Como descrito por Doerr (2017), no treinamento dos coros de movimento aconteciam momentos de improvisação e “os temas de movimento eram inventados juntos” (p. 103). As sin-

gularidades dos movimentos de cada integrante dos coros eram compartilhadas com todos, criando uma autoria coreográfica coletiva e plural.

Mas se as propostas eram incompatíveis, então por que Laban se alinhou tanto com o nazismo? Essa questão não tem uma resposta unânime, mas a ambição de Laban parece ser uma de suas características mais relacionadas a esse acontecimento. Laban parece ter enxergado no Nacional Socialismo uma oportunidade de ter o apoio e o financiamento para suas pesquisas e dar continuidade a seu projeto de promoção da dança. A questão crucial parece ter sido até que ponto iria a ambição de Laban e quais seriam as concessões que ele faria.

À ideologia nazista interessava encontrar um ponto em comum que pudesse unir todos os alemães. O regime precisava organizar o sentimento de coletividade dos alemães e os coros de movimento poderiam ser uma ferramenta interessante. Em texto para um congresso de dança em 1930, Laban promoveu sua dança-coral como uma “nova dança folclórica da raça branca” da qual ele diferenciava das “danças sociais da moda que mostram uma invasão dos movimentos raciais estrangeiros” (LABAN *apud* KEW, 1999, p. 78). Laban se alinhou ao propósito nazista de integração nacional e advocava em favor de sua dança como promotora de um sentimento de fraternidade: “[...] dança, quando é abordada corretamente, consegue despertar não apenas a decência individual e a capacidade de entusiasmo, mas também pode promover os valores mais amplos da camaradagem nacional.” (LABAN *apud* DOERR, 2007, p. 159).

Durante os anos em que trabalhou como diretor do *Deutsche Tanzbühne*, por questões políticas ou por crença pessoal e verdadeira, Laban também demonstrava seu apreço por Hitler e colocava sua dança à disposição do regime: “Nós queremos colocar nossos meios de expressão e a linguagem de nossa arte em seu nível mais intenso a serviço das grandes tarefas que nosso povo deve realizar e às quais nosso *Führer* apontou o caminho com implacável clareza de visão.” (LABAN *apud* KARINA; KANT, 2003, p. 17).

Laban sabia quais eram as conformidades ne-

cessárias para a manutenção de seu projeto dentro da Alemanha de Hitler. Ainda que nebulosas e incertas suas reais intenções, ao aderir à promoção das danças-corais como a nova *Gemeinschaftstanz* do povo alemão e, ao mesmo tempo, “distanciando-as de uma agenda política ou ideológica, Laban deixou o caminho aberto para a continuidade desta forma de dança dentro do estado racial nazista” (KEW, 1999, p. 78). As diferenças entre os projetos parecem ter sido um problema maior para o Nacional Socialismo, do que para Laban. Até que ponto Laban apoiaria e seria conivente com tudo que estava acontecendo na Alemanha? É inegável que, quem decidiu pelo rompimento na relação entre o nazismo e Laban, em última instância, foi o próprio nazismo, e não Laban.

Não existe moral ou valor implícito nas linguagens artísticas. A arte pode servir como ferramenta a diferentes interesses, diferentes projetos de sociedade. Não se trata de encontrar uma resolução maniqueísta e colocar Laban como nazista ou vítima do nazismo, mas sim manter a possibilidade de fomentar a discussão e a crítica, mantendo sempre ativos o questionamento, discernimento e a capacidade de analisar e compreender as ações dos poderes políticos, além das consequências que podem advir de uma falta de integridade por parte dos artistas.

Um dos grandes desafios da história da humanidade sempre foi a própria constituição da sociedade. Como conjugar o coletivo e a individualidade? Como manter possível a singularidade de cada um dentro de um grupo? Como respeitar as diferenças sem aniquilar o outro? A experiência com o nazismo mostrou as consequências de um projeto que se baseava na negação do diferente, do ódio ao outro, e que vê na violência e na guerra suas principais ações no mundo. Olhando para a relação entre Laban e o Nacional Socialismo entendemos também o perigo que certo discurso de uma arte pretensamente apolítica apresenta, possibilitando que ideologias contrárias aos próprios princípios do artista tomem conta de seu trabalho e cobrem seu preço. O legado de Laban é vasto e importante, mas não podemos deixar de incluir as contradições

que fizeram parte da história deste coreógrafo, para que sigamos na construção de uma arte que saiba seu poder de criação de uma visão de mundo e de relações entre as pessoas, ou seja, uma arte que não desconsidere seu poder intrinsecamente político.

Referências

ARQUITETURA da destruição. Direção de Peter Cohen. Estocolmo: Sandrew Film & Teater AB, 1989. 1 DVD (123 min.).

ASCHHEIM, Steven E. *The Nietzsche Legacy in Germany, 1890-1990*. Los Angeles: University of California Press, 1992.

BARTENIEFF, Irmgard; LEWIS, Doris. *Body movement: coping with the environment*. Abingdon, Great Britain: Routledge, 2002.

BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2008.

BRYAN, Hilary. "We are the ones who..." Festkultur as a blueprint for oppositional social movements. 2009. Disponível em: <http://www.hilarybryan.com/writing/wearetheoneswho.html>. Acesso em: 10 jun. 2020.

DOERR, Evelyn. *Rudolf Laban: The Dancer of the Crystal*. Scarecrow Press, 2007.

GUEST, Ann Hutchinson. *Labanotation. The System of Analyzing and Recording Movement*. New York: Routledge, 2005.

KARINA, Lilian; KANT, Marion. *Hitler's dancers: german modern dance and the Third Reich*. New York: Berghahn books, 2003.

KERSHAW, Ian. *Hitler – 1936-1945 Nemesis*. New York: Norton, 2000.

KEW, Carole. From Weimar movement choir to nazi community dance: the rise and fall of Rudolf Laban's "Festkultur". *Dance research: the journal of the society for dance research*, vol. 17, No. 2: p. 73-96, 1999.

LABAN, Rudolf. *A life for dance: reminiscences*. New York: Theatre Arts Books, 1975.

LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Hampshire, UK: Dance Books, 2011.

MALETIC, Vera. *Body - space - expression: the development of Rudolf Laban's movement and dance concepts*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1987.

MCCAW, Dick. (Ed.). *The Laban sourcebook*. London: Routledge, 2011.

MOTA, Julio. Rudolf Laban, a coreologia e os estudos coreológicos. *Repertório: Teatro & Dança*, n. 18, p. 58-70, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Rudolf Laban: an extraordinary life*. London: Dance Books, 1998.

RIPPON, Anton. *Hitler's Olympics: the story of the 1936 nazi games*. South Yorkshire, England: Pen and Sword, 2006.

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

VIRNO, Paolo. *Gramática da multidão: para uma análise das formas de vida contemporânea*. São Paulo: Annablume, 2013.

WIR TANZEN. Reichsbund für Gemeinschaftstanz. Berlin, 1936. 40 p.

Recebido: 15/06/2020

Aceito: 31/07/2020

Aprovado para publicação: 17/11/2020

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.