



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE DANÇA**  
**Programa de Pós-Graduação em Dança**

**Guilherme Fraga da Rocha Teixeira**

**DE ARBEAU AO ROBÔ:**  
**um percurso historiográfico sobre procedimentos de composição coreográfica**

**Salvador**  
**2017**

**Guilherme Fraga da Rocha Teixeira**

**DE ARBEAU AO ROBÔ:**

**um percurso historiográfico sobre procedimentos de composição coreográfica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Ludmila Cecilina Martínez Pimentel

**Salvador**

**2017**

Modelo de ficha catalográfica fornecido pelo Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA para ser confeccionada pelo autor

Teixeira, Guilherme Fraga da Rocha  
De Arbeau ao robô: um percurso historiográfico sobre  
procedimentos de composição coreográfica / Guilherme Fraga da  
Rocha Teixeira. -- Salvador, 2017.  
153 f. : il

Orientadora: Ludmila Cecilina Martínez Pimentel.  
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Dança) --  
Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Universidade  
Federal da Bahia, 2017.

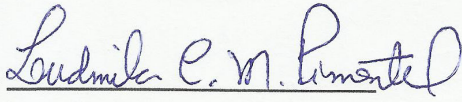
1. Coreografia. 2. Composição coreográfica. 3. Dança digital.  
4. Criação em dança. 5. Dança contemporânea. I. Pimentel, Ludmila  
Cecilina Martínez. II. Título.

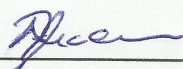
**GUILHERME FRAGA DA ROCHA TEIXEIRA**

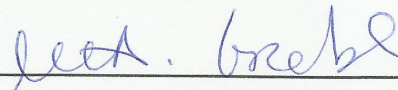
**DE ARBEAU AO ROBÔ:  
UM PERCURSO HISTORIOGRÁFICO SOBRE PROCEDIMENTOS DE  
COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança, Escola de Dança, da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 13 de julho de 2017.

Ludmila Cecilina Martínez Pimentel – Orientadora   
Doutora em Artes Visuais e Intermedia pela Universitat Politecnica de València (Valência), UPV, Espanha.  
Universidade Federal da Bahia, Brasil.

Adriana Bittencourt Machado   
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil.  
Universidade Federal da Bahia, Brasil.

Maria Albertina Grebler   
Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Brasil.  
Universidade Federal da Bahia, Brasil.

## AGRADECIMENTOS

Dois anos e noventa dias. Vinte e sete meses. Dançar. Estudar. Estudar dança. Dançar estudo. Viver. Sobreviver. Jornada tripla: mestrando, bailarino e docente.

Não... Não acredito que “chegou a hora de agradecer”. Agradecer é uma ação diária. Pelos altos, pelos baixos, pelos erros e acertos, pelo crescimento. E, mais uma vez, percebo a ineficiência da tentativa de escapatória dos clichês.

À minha mãe e ao meu pai, os reis do salão, os primeiros bailarinos da minha vida dançante; as lágrimas escorrem enquanto não consigo mais escrever. Obrigado. Obrigado, família!

À minha orientadora, Dra. Ludmila Pimentel, agradeço pela confiança em meu trabalho e pelas trocas essenciais para a realização deste estudo. Agradeço também ao *Elétrico* – Grupo de Pesquisa em Ciberdança pelos aprendizados e compartilhamentos.

À Escola de Dança da FUNCEB, minha segunda casa, o lugar que me acolheu em Salvador, onde me sinto bem. Aos meus alunos incríveis que me ensinam diariamente. Que confirmam minha escolha profissional. Que me estimulam a crescer! Aos meus colegas de trabalho com quem tanto aprendo: Janahina Cavalcante, Virginia Costa, Ana Claudia Ornelas, Poliana Bicalho, Nirlyn Seijas, Marilza Oliveira, Lúcia Helena, Patrícia Leitão, Fernanda Sales, Ricardo Costa, Bel Souza, Camila Chorilli. Um agradecimento especial a Jairson Bispo, Carol Diniz e Ana Karla Sampaio.

À Escola de Dança da UFBA e às professoras do Programa de Pós-Graduação em Dança pelos conhecimentos compartilhados. À CAPES pela bolsa concedida e às professoras Dra. Lenira Rengel e Dra. Ludmila Pimentel por me ajudarem com esta conquista.

À professora Dra. Ana Valécia pelas contribuições na qualificação. Agradeço à Dra. Adriana Bittencourt pela mesma razão e também pelo carinho e cuidado comigo e com esta pesquisa. Meus agradecimentos igualmente à Dra. Fátima Wachowicz.

Aos meus colegas de mestrado (2015-2017) por ajudarem a tornar esta jornada mais leve. Aos amigos Bruno Oliveira, Patrícia Zarske e Aline Amado por todo amor compartilhado. Pelo dia a dia divertido e apaixonante! *Va-a/...*

Aos diversos processos de criação e espetáculos que tanto apuraram o meu olhar para a construção deste texto. Agradeço a Matias Santiago e ao Balé Jovem de Salvador por toda a experiência adquirida nas salas de ensaio do Espaço Xisto. À Cristina Castro, ao Núcleo Viladança e ao Festival VIVADANÇA por acreditarem no meu trabalho e me darem a oportunidade de seguir dançando. À Neemias Santana e ao niii/Colaboratório pelas inquietações e pela partilha.

Ao Coletivo Los INnato – Marko Fonseca e Raúl Martinez – e aos amigos de *Good/Looking* – Viola Luba, Ariel Oliveira, Lukas de Jesus e Jônatas Raine – pela “maravilhosidade” que foi dançar este trabalho. Ao Festival La Machine (Costa Rica) por nos receberem com tanto carinho.

Ao amigo Filipe Monte Verde e à Kátharsis Cia. de Dança por me instigarem a relacionar cada coreografia com as teorias estudadas. À Erika Thompson pela alegria dos nossos encontros e aulas de *pole dance*.

À Lenora Lobo, Rosa Hercoles e aos participantes da Plataforma de Processos Criativos Alaya Dança, em Brasília, que me inspiraram e confirmaram a importância desta pesquisa. Agradeço imensamente à D. Eulalina, à Andrea Sampaio e toda sua família que me recebeu com tanto carinho durante este projeto.

A Scott deLahunta, Christian Mio Loclair, Themi Rosa, Rafo Barbosa e demais parceiros do Choreographic Coding Lab, em Belo Horizonte, com quem pude vivenciar um pouco da prática coreográfica em dança digital. À Francine Leite e à Priscylla Lobato pelo amor na acolhida.

Aos colegas da disciplina Composição Coreográfica, ministrada pela professora Dra. Gilsamara Moura, por tornarem as minhas manhãs de quarta tão deliciosas. Um respiro dançante como construção de conhecimento!

Aos amigos Osnilo Wan-Dall, Marina Cunha e Gabriel Ramos, minha primeira família em Salvador. À Alice Marques, Iana Fonseca e Minervinha *mon amour* pelo amor na convivência diária. À Roxy Sanchez e Arnon Marques.

Ao Tio George e à Tia Ivanil por estarem sempre por perto e pelo carinho com a minha família. Ao Núcleo de Viçosa em Salvador: Jônatas Raine, Loretta Pelosi, Jussara Braga e Daiana Carvalho. Amigos de uma vida toda!

À Ana Beatriz Brandão e ao Matheus Ambrozi, que participaram das primeiras experiências em dança digital que pude orientar e que colaboraram para a construção desta escrita.

À Mira, Rodrigo, Rose, João e toda a equipe do Centro de Formação em Artes da Fundação Cultural do Estado da Bahia por cuidarem de cada detalhe referente à defesa desta pesquisa.

Às minhas amigas Paula Pereira, Paula Carolina, Natália Ribeiro pela irmandade de uma vida inteira. Aos amigos Anderson Silva e Claudinei Sevegnani pelo carinho.

Foi um tempo de muitos encontros. Cada pessoa que passou pela minha vida neste período de alguma forma produziu *inputs* no meu corpo, gerando os *outputs* escritos nas linhas que seguem. Que esta pesquisa inspire coreografias, composições e pessoas!

## RESUMO

Esta pesquisa visa investigar atualizações do conceito de coreografia na contemporaneidade, explorando concepções e procedimentos de composição que emergem da dança digital. Nesse sentido, defende a hipótese de que a articulação entre dança e tecnologia digital pode promover a percepção de alguns entendimentos sobre coreografia. Para fundamentar essa proposição, optou por levantar alguns dos rastros históricos ligados a esse conceito e aos procedimentos de composição em dança, discutindo suas implicações na dança digital. A partir das bibliografias utilizadas, observa que noções de coreografia já existentes sofreram atualizações a fim de se adequarem aos modos de operar oriundos da interface com o digital, conforme aponta Birringer (2008a). Como exemplos que confirmam essa hipótese, apresenta os conceitos de *pós-coreografia*, de Birringer (2008a), de *coreografia digital interativa*, de Pimentel (2010), de *coreografia distribuída nas acepções*, de Naugle (2002) e Schulze (2005), e de *coreografia transmídia*, de Jürgens (2013). Junto a essas conceituações, usa configurações em dança digital para contribuir com o desenvolvimento das reflexões propostas neste estudo, privilegiando criações de artistas brasileiros. Ressalta que, embora essas construções teórico-práticas atualizem o conceito de coreografia, vestígios de noções anteriores, como aquelas propostas por Arbeau (1589) ou Feuillet (1701), encontram-se diluídos na dança digital. Dessa forma, compartilha das proposições teóricas de Britto (2008), compreendendo que as transformações que ocorrem tanto na dança quanto na coreografia se articulam no mundo como um sistema cultural, em que as trocas de informação se dão por contaminação.

**Palavras-chave:** Coreografia. Composição coreográfica. Dança digital. Criação em dança. Dança contemporânea.



## RÉSUMÉ

Dans cette recherche nous visons à réfléchir aux actualisations du concept de chorégraphie dans la contemporanéité, en explorant les conceptions et aussi les procédures de composition émergentes dans la danse digitale. En ce sens, nous défendons l'hypothèse que l'articulation entre la danse et les technologies digitales permettent la perception de quelques notions sur chorégraphie. Le développement de cette proposition est basé dans la recherche de quelques traits historiques liés à ce concept et aux procédures de création en danse, en discutant ses implications dans la danse digitale. D'après les bibliographies consultées, nous avons observé que les conceptions de chorégraphie existantes ont souffert des actualisations pour s'adapter aux modes d'opération provenant de l'interface entre la danse et les technologies digitales, comme l'a souligné Birringer (2008a). Pour confirmer l'hypothèse, nous avons exploré comme exemple les concepts *post chorégraphie* proposé par Birringer (2008a), *chorégraphie digitale interactive* par Pimentel (2010), *chorégraphie distribuée* dans les conceptions de Naugle (2002) et aussi de Schulze (2005) et *chorégraphie transmédia* par Jürgens (2013). Pour contribuer au développement de l'hypothèse, nous avons cité des configurations en danse digitale, surtout celles créées par des artistes brésiliens. Nous soulignons que, malgré ces constructions théoriques et pratiques ont actualisé le concept de chorégraphie, des traits provenant des notions antérieures, comme celles proposées par Arbeau (1589) ou encore Feuillet (1701), sont dilués dans la danse digitale. Ainsi, nous partageons les conceptions théorique de Britto (2008), comprenant que les transformations dans la danse et aussi dans la chorégraphie se articulent au monde de la même façon que dans un système culturel, parmi lequel l'échange d'informations se produisent par contamination.

**Mots-clés:** Chorégraphie. Composition chorégraphique. Danse digitale. Création en danse. Danse contemporaine.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Experimento <i>Diótico</i> (2014) desenvolvido na disciplina Poética Tecnológica da Dança.....	14
Figura 2 – Experimento <i>Duo A</i> (2015), com Ana Beatriz Brandão .....	16
Figura 3 – Experimento <i>Um Estudo a partir de “A Bruxa”</i> (2015), com Matheus Ambrozii.....	17
Figura 4 – Sistema de notação proposto por Thoinot Arbeau (1589).....	28
Figura 5 – Sistema de notação proposto por Thoinot Arbeau (1589).....	29
Figura 6 – O espaço representado por Feuillet em seu sistema de notação da dança .....	30
Figura 7 – Exemplo do registro escrito de uma dança em notação Feuillet.....	32
Figura 8 – <i>It’s a Drawn/Live Feed</i> (2003), de Trisha Brown .....	35
Figura 9 – Jean-Georges Noverre.....	36
Figura 10 – As cinco posições básicas das pernas no balé de corte .....	38
Figura 11 – Representação do Théâtre du Châtelet em Paris construído sob os parâmetros do teatro italiano.....	40
Figura 12 – Exemplo de uma partitura em <i>Labanotation</i> .....	42
Figura 13 – Exemplo de uma partitura em sistema de notação Benesh .....	43
Figura 14 – Mary Wigman .....	44
Figura 15 – José Limón .....	47
Figura 16 – <i>Parades and Changes</i> (1965-1967), de Anna Halprin.....	48
Figura 17 – <i>Judson Dance: Yvonne Rainer e Bill Davis em Terrain</i> (1963) .....	49
Figura 18 – Remontagem de <i>Satisfyin Lover</i> (1967), de Steve Paxton, no Centre Pompidou em Paris em 2011 .....	50
Figura 19 – Composição coreográfica para um balé de corte francês .....	54
Figura 20 – Merce Cunningham.....	56
Figura 21 – <i>BIPED</i> (1999), de Merce Cunningham.....	59
Figura 22 – <i>D.A.V.E.</i> (2000) .....	60

Figura 23 – Vanilton Lakka, em <i>Sujeito Corpóreo, Corpo Midiático</i> (2013).....	61
Figura 24 – John Martin e Martha Graham em 1969.....	64
Figura 25 – Exemplo de cânon na cena “Cego com cego”, do espetáculo <i>Parabelo</i> (1997) do Grupo Corpo.....	65
Figura 26 – Ruth Saint-Denis e Louis Horst.....	67
Figura 27 – Doris Humphrey .....	69
Figura 28 – Foto do Catálogo da Exposição Serge Lifar no Ópera de Paris.....	71
Figura 29 – Isadora Duncan.....	73
Figura 30 – <i>Tensile Involment</i> (1953), de Alwin Nikolais .....	79
Figura 31 – Rudolf Laban em Monte Verità no ano de 1914.....	82
Figura 32 – <i>Brandenburgs</i> (1988), da <i>Paul Taylor Dance Company</i> .....	83
Figura 33 – George Balanchine em ensaio com Violette Verdy .....	85
Figura 34 – Yvonne Rainer, em <i>Trio A</i> (1978).....	88
Figura 35 – Foto da coreógrafa Pina Bausch.....	89
Figura 36 – <i>Lago dos Cisnes</i> (1998), de Matthew Bourne .....	89
Figura 37 – <i>Software LifeForms</i> .....	95
Figura 38 – Interface do <i>software TKB</i> .....	97
Figura 39 – Katsumi Sakakura, conhecido como Kagemu, em <i>Black Sun</i> (2010).....	100
Figura 40 – <i>Nii – Nada novo sob o Sol</i> (2015), de Neemias Santana .....	101
Figura 41 – <i>Nii – Nada novo sob o Sol</i> (2015), de Neemias Santana .....	102
Figura 42 – <i>Suna no Onna</i> (2007), da companhia <i>Dans Sans Joux</i> .....	106
Figura 43 – <i>how long does the subject linger on the edge of the volume...</i> (2005), de Trisha Brown .....	108
Figura 44 – Instalação telemática interativa <i>Memórias no Tempo</i> .....	109
Figura 45 – <i>José Ulisses da Silva</i> (2011), do Núcleo Viladança .....	114
Figura 46 – <i>Pas de Deux</i> (1968), de Norman McLaren.....	115
Figura 47 – <i>Despétala</i> (2014), de Natália Ribeiro .....	116
Figura 48 – <i>A Chairy Tale</i> (1957), de Norman McLaren e Claude Jutra .....	118

Figura 49 – Espetáculo <i>Future of Memory</i> (2003) do grupo Troika Ranch.....	119
Figura 50 – <i>Janus/Ghost Stories</i> (1999), de Lisa Naugle, bailarina Lara James.....	120
Figura 51 – <i>Versus</i> (2005), de Ivani Santana .....	122
Figura 52 – <i>The Lamentations of Orpheus</i> (1998), de Åsa Unander-Scharin .....	127
Figura 53 – <i>I-Care-Us</i> (2013), de Stephan Jürgens e Fernando Nabais .....	129
Figura 54 – <i>Pequenas Frestas de Ficção sobre Realidade Insistente</i> (2007), do Grupo Cena 11 .....	131
Figura 55 – <i>Blue Journey</i> (2008), de David Middendorp .....	134
Figura 56 – Baryshnikov em <i>Years Later</i> (2006), de Benjamin Millepied .....	140

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>20</b>
<b>2 O QUE PODE A COREOGRAFIA?</b> .....	<b>25</b>
2.1 Conceito de coreografia.....	25
2.2 Dos primeiros registros desse termo: Thoinot Arbeau (1589) e Feuillet (1701).....	27
2.3 Noverre, o entendimento de coreografia e o <i>ballet d'action</i> .....	35
2.4 Um salto para os séculos XX e XXI: atualizações do conceito de coreografia.....	41
<b>3 CONCEPÇÕES EM COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA</b> .....	<b>54</b>
3.1 Procedimentos de composição coreográfica.....	54
3.2 Princípios gerais de composição coreográfica: um olhar (auto)biográfico no início do século XX.....	61
3.3 Procedimentos de composição coreográfica na dança moderna.....	76
3.4 Reconfigurações coreográficas no contexto da dança contemporânea.....	85
<b>4 ATUALIZAÇÕES DO CONCEITO DE COREOGRAFIA E PROCEDIMENTOS DE COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA DANÇA DIGITAL</b> .....	<b>94</b>
4.1 Algumas atualizações do conceito de coreografia na dança digital.....	94
4.1.1 “Pós-coreografia”: a implicação dos ambientes interativos com inteligência artificial na coreografia.....	104
4.1.2 “Coreografia digital interativa”: o uso de tecnologia digital de caráter interativo na composição coreográfica.....	110
4.1.3 “Coreografia distribuída”: performance em rede e/ou sistema coreográfico.....	119

4.1.4	“Coreografia transmídia”: interações coreográficas entre humanos e robôs .....	125
4.2	Algumas atualizações dos procedimentos de composição coreográfica na dança digital .....	132
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>142</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>146</b>

## APRESENTAÇÃO

A escrita desta dissertação perpassa pela minha chegada a Salvador. Fazia pouco mais de um ano que eu havia terminado a graduação em Dança na Universidade Federal de Viçosa (UFV), quando me mudei para a terra de Jorge Amado. O motivo para tal mudança foi minha aprovação, em 2014, no concurso para professor das disciplinas da área de Habilidades Criativas do Curso de Educação Profissional Técnico de Nível Médio em Dança, da Escola de Dança da Fundação Cultural da Bahia (FUNCEB).

A realização deste estudo parte dos meus anseios de conhecer mais sobre a composição em dança. Trata-se de um tema que pude vivenciar em minha formação em Dança na UFV e em minha carreira artística como bailarino/intérprete-criador. Além disso, composição coreográfica é a ênfase de uma das disciplinas que leciono na Escola de Dança da FUNCEB.

Enquanto aluno de graduação em Dança, observei que as pesquisas na área da criação em dança eram escassas e, dentre os poucos materiais a que tive acesso nas disciplinas Composição Coreográfica e Composição Solística, destaco uma pequena parte do livro *The intimate act of choreography*, de Lynne Anne Blom e L. Tarin Chaplin (1982). Também tive contato com um dos poucos livros dedicados ao tema publicados no Brasil, sendo este *Arte da composição: teatro do movimento*, de Lenora Lobo e Cássia Navas (2008, p. 9). Em seu prefácio, encontramos a seguinte fala da coreógrafa e pesquisadora Ana Vitória Freire:

Era 1992. Eu acabara de me graduar em Dança. Com o diploma nas mãos, deixava naquele ano a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia [...] Não me recordo de ter encontrado na biblioteca ou tido em minhas mãos de aluna atenta nenhum livro que nos orientasse no caminho das técnicas ou mesmo da composição coreográfica (LOBO; NAVAS, 2008, p. 9).

Essa fala de Freire exprime uma lacuna dos estudos acadêmicos em dança no Brasil. Nesse sentido, Octavio Nassur (2012), autor de uma publicação independente sobre composição coreográfica, destacou em uma entrevista<sup>1</sup> que sua motivação principal para escrever seu livro foi a dificuldade em encontrar

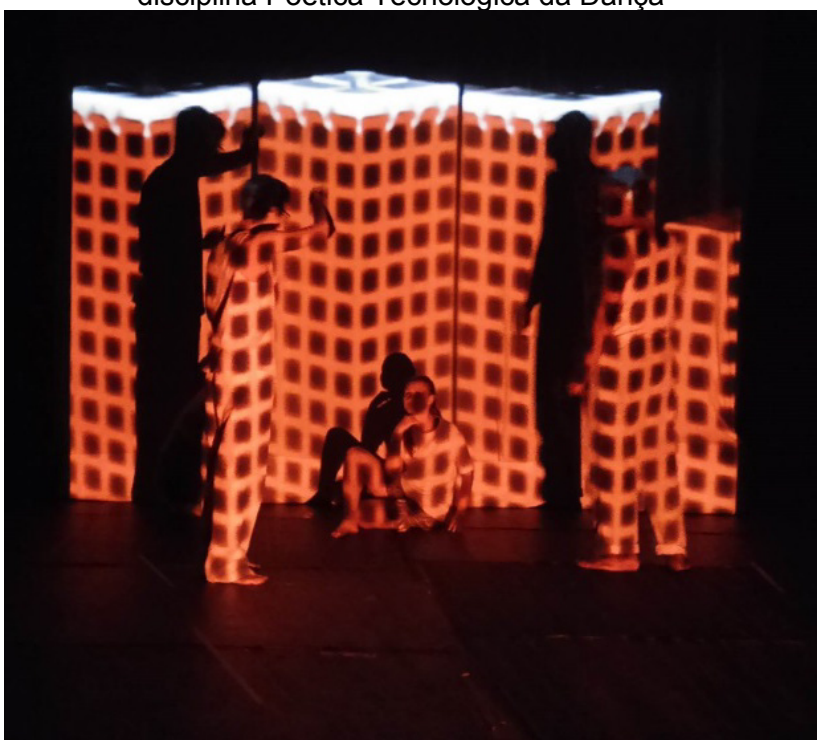
---

<sup>1</sup> Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/anfestival/2012/07/20/coreografo-octavio-nassur-lanca-livro-na-feira-da-sapatilha/?topo=84,2,,,,77&status=encerrado>>. Acesso em: 27 out. 2014.

bibliografias dedicadas ao assunto, o que é reforçado pela professora Cristiane Wosniak, no prefácio de *Culinária coreográfica*.

No mesmo período em que me mudei para Salvador, recebi um e-mail informando sobre a oferta de vagas para aluno especial do Mestrado em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Optei por me inscrever na disciplina Poética Tecnológica da Dança, oferecida pela professora Ludmila Pimentel, a fim de me aproximar do binômio arte-tecnologia e retomar os estudos em dança.

Figura 1 – Experimento *Diótico* (2014) desenvolvido na disciplina Poética Tecnológica da Dança



Fonte: Acervo pessoal.

Nessa disciplina, eu e o aluno Jônatas Raine criamos um experimento, intitulado *Diótico* (2014), para o qual elaboramos uma coreografia que dialogasse com a sobreposição de imagens digitais projetadas nos corpos em movimento. Considerando minha atuação como professor do Curso de Educação Profissional em Dança, planejei criar um experimento que usasse tecnologia de baixo custo e que fosse acessível a meus alunos. Então, eu e Jônatas utilizamos ferramentas disponíveis gratuitamente na internet e optamos pelo uso de um projetor digital de imagens disponível na escola.

A criação desse experimento foi o que despertou o interesse e deu o pontapé inicial para o desenvolvimento desta dissertação. O diálogo do corpo que se move



invadido pela projeção de um vídeo digital pré-gravado me fez perceber ali a existência de um ambiente fértil para a criação e pesquisa em dança. Delimitação do espaço, bidimensionalidade, criação de sombras e texturas, relação da imagem projetada com o figurino, temporalidade do corpo *versus* temporalidade da imagem foram algumas das questões que surgiram ao longo de nossas experimentações.

Com o intuito de aprofundar algumas dessas questões e de estabelecer um diálogo com os conteúdos que ensino na FUNCEB, inscrevi-me, no ano de 2015, no Mestrado em Dança, oferecido pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDAN-UFBA), na linha de pesquisa intitulada “Processos e Configurações Artísticas em Dança”. Apresentei o anteprojeto “A projeção de vídeos enquanto estratégia de composição coreográfica: possibilidades de um fazer artístico” com o objetivo de pesquisar sobre a interface entre composição coreográfica e tecnologias digitais. Como recorte, escolhi investigar a exploração de dispositivos de projeção da imagem digital na criação coreográfica, destacando que essa articulação tem possibilitado novas perspectivas e (re)configurações do corpo bem como uma expansão do entendimento de coreografia.

Ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, busquei por possibilidades poéticas que me permitissem criar, experimentar e aprender um pouco mais sobre essa articulação entre a dança e a tecnologia digital. Considerando a escassez de *workshops* e oficinas nessa área específica no contexto da cidade de Salvador, optei por seguir formações complementares que contribuíssem para o meu entendimento crítico da composição coreográfica e do uso das novas tecnologias na dança.

Essas oficinas, eventos e *workshops*, bem como os encontros do *Elétrico* – Grupo de Pesquisa em Ciberdança, fomentaram minhas reflexões em relação às leituras teóricas na área da criação artística em interface com o digital. Também em 2015, iniciei dois processos de criação com o uso de tecnologias digitais, explorando especificamente dispositivos de projeção de imagens. Estimulado pela professora Ludmila Pimentel, orientadora desta pesquisa, desenvolvi *Duo A* (2015), com Ana Beatriz Brandão, e *Um Estudo a partir de “A Bruxa”* (2015), com Matheus Ambrozii.

Figura 2 – Experimento *Duo A* (2015), com Ana Beatriz Brandão



Fonte: Acervo pessoal.

Nesses experimentos, utilizei alguns registros videográficos de coreografias que marcaram a história da dança – *Trio A*, de Yvonne Rainer, e *A bruxa*, de Mary Wigman – e trabalhei com a projeção dessas imagens sobre os corpos de cada bailarino. Por meio das pesquisas de movimento em relação às imagens projetadas, percebi que os bailarinos conseguiram transformar os solos originais em duos, dialogando com um material já existente. Da articulação do corpo carne com o corpo virtual – passíveis de edições e adaptações – emergiram diversos procedimentos coreográficos, como aproximação e afastamento, movimentos em uníssono, frases coreográficas diferentes e em simultaneidade e a possibilidade de terem dois corpos ocupando um mesmo espaço.

Figura 3 – Experimento *Um Estudo a partir de “A Bruxa”* (2015), com Matheus Ambrozii



Fonte: Acervo pessoal.

Com esses processos pude compreender melhor o meu objeto de pesquisa e a composição em dança digital. Uma composição permeia uma infinidade de escolhas que se adequam a cada contexto. Diante da singularidade de cada proposta, compositor, coreógrafo, programador, propositor, percebi a importância de discutir esse tema.

Ao longo desses dois anos de mestrado, realizei diversos trabalhos como bailarino/intérprete-criador/orientador, a fim de vivenciar o processo de composição coreográfica com um olhar mais crítico, refletindo sobre minha pesquisa. No papel de orientador de alguns trabalhos coreográficos de formatura no Curso de Educação Profissional Técnico de Nível Médio em Dança da FUNCEB, percebi as dificuldades dos alunos em lidar com a infinidade de possibilidades de escolhas que permeiam uma composição. Acompanhar cinco processos de criação diferentes – *Airamor*

(2015), de Isleide Kelly; *Enheeeeeem Bam!* (2015), de Raiman Silva; *Fragmentos de um código esquecido* (2015), de Claudiana Honório; *Ao invés* (2016), de Alisson George; e *Trilhadas* (2016), de Haíssa Brandão – me permitiu entender as singularidades de cada coreógrafo/formando e compreender como um olhar externo pode contribuir para a evolução de um trabalho.

Já no papel de bailarino, frequentei tanto cursos de balé clássico e de dança moderna, em que a aula e a criação envolvem uma hierarquia majoritariamente vertical, em um corpo que deve reproduzir o que lhe é comandado, quanto aulas de improvisação, nas quais um determinado estímulo gerava horas e horas de experimentação coreográfica. Sim, coreográfica. Outro termo que me atravessou ao longo de todo o mestrado. Até onde vai? O que pode uma coreografia? O que cada um desses propositores entende por coreografia? Sinônimo de dança? Vocábulo desprezível, ultrapassado? Mar de possibilidades?

E o entendimento de composição coreográfica? Do que se trata? Processo de criação é uma expressão equivalente? Criação e composição seriam palavras sinônimas? Em que as tecnologias digitais contribuem ou não para a expansão das possibilidades coreográficas?

Essas questões eram alimentadas e reelaboradas cada vez que eu ia ao teatro. No período de realização do mestrado, fui a diversos espetáculos: shows musicais, espetáculos de dança, teatro, performances, apresentações de *drag queen*, exposições... Foram tantas fruições estéticas que eu jamais conseguiria expor todas aquelas a que presenciei. Algumas delas, inclusive, resultaram em textos críticos de minha autoria. De qualquer forma, frequentar a cena cultural resultou em novas conexões e novas ideias diante do fazer coreográfico, seja ele no âmbito artístico, acadêmico ou pedagógico.

Do tradicional ao experimental; do analógico ao digital; da verticalidade à ausência de referências geométricas. Deixei-me atravessar por experiências diversas na tentativa de compreender melhor esse entre-lugar-pesquisa. Percebo, portanto, que meu objeto de estudo se encontra e é construído entre as fronteiras que separam esses conceitos, transitando em meio a temas como **coreografia**, **composição** e **dança digital**. O enfoque, por sua vez, configura um esforço duplo: investigar atualizações do conceito de coreografia na dança digital e estudar os procedimentos de composição que emergem deste contexto, contribuindo para a

expansão do entendimento de coreografia e para a valorização da dança enquanto área de conhecimento.

## 1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado se insere na linha de pesquisa intitulada “Processos e Configurações Artísticas em Dança”, do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDAN-UFBA). Sob os parâmetros dessa linha de pesquisa, visa realizar um estudo crítico dedicado aos processos que permeiam a prática compositiva na dança, além de discutir sua articulação com as configurações artísticas resultantes desses processos.

No caso específico desta pesquisa, procuramos refletir sobre as atualizações do conceito de coreografia, bem como sobre as implicações relacionadas ao uso das tecnologias digitais no fazer coreográfico. Nesse sentido, defendemos a hipótese de que a hibridação entre dança e tecnologia digital promove a percepção de alguns entendimentos sobre coreografia. Para fundamentar essa hipótese, realizamos um mapeamento conceitual a respeito de coreografia e dos procedimentos de composição coreográfica. Exploramos também estudos em dança digital que discutem algumas perspectivas relacionadas à coreografia nesse contexto.

“Coreografia” é um termo cuja primeira acepção foi cunhada por Thoinot Arbeau em 1589. No contexto da dança de corte renascentista, esse autor desenvolveu um sistema composto por caracteres e símbolos que possibilitava o registro da dança produzida naquele período na bidimensionalidade do papel. No entanto, os processos de evolução sofridos pela dança produziram novos entendimentos de coreografia, sendo que, no século XX, esse termo passou também a designar, em coexistência com outras significações, a organização do corpo que dança no espaço-tempo.

Transformações referentes a categorias como corpo, dança, espaço e tempo reverberaram no conceito de coreografia. Nesse sentido, a atualização dessa conceituação se fez necessária visando abarcar as particularidades que emergem em novos contextos. Destacamos, portanto, que nossa referência teórica sobre atualização advém das proposições de Pierre Lévy (1996, p. 6), concebidas como “[...] a invenção de uma solução exigida por um complexo problemático [...]”.

A concepção de atualização em Lévy (1996) perpassa por sua formulação a respeito do virtual, defendido pelo autor como o que existe em potência sem, no entanto, ter sido concretizado. A atualização, nesse sentido, constitui uma oposição ao virtual devido ao seu caráter criador, capaz de dar uma forma e produzir

transformações. De acordo com esse autor, o atual configura uma resposta às questões que surgem no virtual, promovendo soluções que, por sua vez, retroalimentam o virtual em um processo de *looping*. Enquanto o atual se encontra na instância das soluções e o virtual no âmbito dos questionamentos, a atualização configura o processo de transformação entre problema e resposta (DAVIDOVITSCH; FRINHANI, 2016).

Em se tratando desta pesquisa, nosso foco está nas atualizações do conceito de coreografia que se desenvolvem a partir da articulação entre a dança e os aparatos digitais. Em diálogo com Lévy (1996), compreendemos que o uso dessas ferramentas pela coreografia faz surgirem problemas relacionados a esse conceito, exigindo sua atualização para além dos sistemas de notação e da organização definida do movimento no espaço-tempo. Em coexistência a esses entendimentos, novas proposições emergem da dança digital com o intuito abranger as dinâmicas que configuram a coreografia.

A respeito das pesquisas em dança digital que utilizamos nesta dissertação, ressaltamos sua articulação às atividades artístico-acadêmicas desenvolvidas pelo *Elétrico* – Grupo de Pesquisa em Ciberdança, da UFBA, coordenado pela professora Ludmila Pimentel. Em nossas investigações, adotamos a expressão “dança digital” como tradução para o conceito de *mediadance* proposto por Gretchen Schiller (2003) a fim de abarcar as produções coreográficas interativas baseadas no movimento. Trata-se de uma arte de caráter híbrido que se desenvolve em interface com o computador, de forma que realidade virtual, arte criada na/para internet, telemática e CD-ROM configuram alguns dos meios em que a dança digital pode ser criada.

Compreendemos, a partir das pesquisas de Dorotea Bastos (2013), a *mediadance* como um campo expandido da dança. Ao transferir o conceito de campo expandido de Rosalind Krauss para dança, Bastos (2013, p. 110) defende que a dança digital vai além da concepção tradicional atribuída à dança, explorando novas relações compositivas e possibilidades de configuração. Uma vez que a *mediadance* promove uma atualização da categoria dança, a autora expõe que essa conceituação não exclui os formatos já existentes, “[...] aumentando o alcance e diminuindo as demarcações que limitam a categoria” (BASTOS, 2013, p. 110).

Nossa concepção de dança digital também configura uma continuidade do conceito de *ciberdança*, de Pimentel (2000). Em sua dissertação dedicada ao estudo

da hibridação entre dança e tecnologias digitais, essa pesquisadora propôs cinco categorias referentes às produções em *ciberdança*, sendo elas: utilização dos *softwares* para composição de danças; criação de obras sintéticas (com dançarinos virtuais); criações que mesclam humanos e ferramentas digitais; a dança no sistema web; e a dança interativa. Novamente, por meio dessas categorias, podemos perceber a emergência na dança digital de novos procedimentos de criação bem como novas possibilidades de configuração coreográfica, transpondo os limites do teatro italiano e dos estúdios de dança tradicionalmente reconhecidos como os lugares para concepção e realização de uma coreografia.

Nesse novo contexto, coreografar assume novas perspectivas. Se o foco anteriormente estava na criação e estruturação de movimentos no corpo humano, na dança digital o maior interesse está no trabalho com corpos híbridos, resultantes do trabalho entre o corpo físico do dançarino e os aparatos tecnológicos digitais, como indica Pimentel (2000). Junto ao conceito de corpo híbrido, surge a categoria *corpo-imagem*, que pressupõe, segundo essa autora, uma nova percepção do corpo que dança, deixando de privilegiar somente seu caráter físico para evidenciar o seu aspecto visual (PIMENTEL, 2008).

Johannes Birringer (2008b) também indica a transformação do espaço cênico em ambiente digital como uma condição do fazer coreográfico em articulação com as ferramentas digitais, sendo esse fazer necessariamente permeado por câmeras digitais, sensores, microfones, sistemas de captura do movimento ou dispositivos de projeção da imagem digital, por exemplo. Esses ambientes, por sua vez, exigiram novos tipos de relação em processos coreográficos, distribuindo funções que tradicionalmente eram realizadas por uma única pessoa: o coreógrafo.

Em dança digital, na maioria das vezes, essa função passa a ser compartilhada por um grupo de pessoas: programadores, técnicos e artistas da dança. As consequências de um processo colaborativo, seja ele em dança digital ou em outro contexto, estão tanto na “potencialização de possibilidades” geradas pela articulação do processo desenvolvido pelo coletivo, quanto pelas dificuldades resultantes do “entrelaçamento de individualidades” (SALLES, 1998, p. 51).

Considerando que o interesse deste estudo também está nas possibilidades de composição coreográfica com o uso de dispositivos digitais, busca-se refletir sobre as mudanças provocadas nos processos de criação permeados por esse tipo de tecnologia. Esses dispositivos, aliados a outros aparatos digitais, são capazes de



produzir ambientes interativos cujas programações permitem aos participantes, por meio da captura do movimento, o desencadeamento de respostas que podem vir em forma de imagem, texto ou som, por exemplo.

Em outros casos, *videomakers* são responsáveis pela criação de *videomappings*, cujas imagens, em contato com o corpo dos bailarinos, podem criar uma ilusão de interatividade em tempo real, embora essa interação seja meticulosamente planejada, exigindo que a coreografia se dê de forma convencional para o que o mecanismo fictício de ação-reação seja efetivado. Investigamos também propostas coreográficas que utilizam dispositivos digitais como aparato de iluminação, o que permite a construção de uma visualidade específica diferente daquelas possibilitadas pelos refletores tradicionais.

Defendemos nesta dissertação que o uso de dispositivos digitais na dança contribui para seu “processo de imagetização”, como propõe Ana Carolina Mendes (2010, p. 84), reforçando a percepção das visualidades do movimento dançado. Nesse contexto específico, a criação de danças passa a ter que lidar com corpos-imagens, sejam eles animações digitais, virtuais ou humanas. De acordo com Bruna Spoladore (2011), é possível estabelecer, nesse caso, uma relação hierárquica que não privilegia determinado tipo de corpo, mas corpos-híbridos.

No que diz respeito aos caminhos metodológicos que acompanham esta pesquisa, destacamos seu caráter qualitativo. De acordo com Antônio Carlos Gil (1999), trata-se de um método utilizado com o objetivo de problematizar e refletir sobre determinado fenômeno. Vale ressaltar que esse método não busca a constituição de uma teoria ou lei como forma de explicação para a sua existência, mas refletir sobre um fenômeno e tudo aquilo que contribui para que ele aconteça, esclarecendo-o.

A respeito da estrutura desta dissertação, a pesquisa está organizada em cinco capítulos. Dando continuidade à introdução, no segundo capítulo, intitulado “O que pode a coreografia?”, buscamos compreender as transformações do conceito de coreografia ao longo do tempo. Dessa forma, apresentamos as primeiras publicações em que esse termo aparece: *Orchésographie*, de Thoinot Arbeau (1589), e *Chorégraphie*, de Raoul Auger Feuillet (1701). Em seguida, discutimos a importância das *Cartas sobre a dança*, de Jean-Georges Noverre (MONTEIRO, 2008), para a evolução desse conceito. Na última seção desse capítulo abordamos alguns dos novos entendimentos de coreografia nos séculos XX e XXI, resultantes

das proposições defendidas por artistas da dança moderna e da dança contemporânea.

No terceiro capítulo, intitulado “Concepções em composição coreográfica”, optamos por fazer um levantamento e por refletir sobre publicações dedicadas à composição coreográfica. O objetivo é compreender quais eram os aspectos coreográficos enfatizados nos textos utilizados e de que forma eles dialoga(va)m com o contexto das produções artísticas de determinados períodos. Além disso, observamos que a inserção da tecnologia digital nos processos coreográficos era raramente abordada nas bibliografias usadas, ressaltando a importância dessa pesquisa que reúne alguns dos procedimentos que emergem da dança digital.

O quarto capítulo, intitulado “Atualizações do conceito de coreografia e procedimentos de composição coreográfica na dança digital”, visa problematizar a hipótese desta dissertação apresentando e discutindo algumas conceituações teórico-práticas desenvolvidas na dança digital que buscam expandir o entendimento de coreografia. Utilizamos alguns espetáculos para exemplificar e refletir sobre esses conceitos, privilegiando produções coreográficas realizadas no Brasil. Apresentamos também algumas transformações no processo de composição coreográfica a partir de sua interface com as ferramentas digitais.

É importante destacar que esta pesquisa não visa propor generalizações e/ou restringir as diversas possibilidades de estudo e de abordagem relacionados à articulação da dança com os dispositivos digitais. Nosso interesse é o de possibilitar reflexões a partir de criações coreográficas contemporâneas e, dessa maneira, instigar a realização de estudos futuros, contribuindo para o fortalecimento desta área de conhecimento e desta prática artística.

## 2 O QUE PODE A COREOGRAFIA?

### 2.1 Conceito de coreografia

Mas, afinal, o que pode a coreografia? Insistimos nesse questionamento a fim de refletirmos sobre as atualizações que atravessam esse conceito. Optamos por questionar o que pode e não o que é, por compartilhar das reflexões propostas por Ana Carolina Mundim (2015), entendendo que definir um significado para coreografia implica reduzir as possibilidades de abordagem e desdobramentos desse conceito.

[...] São totalmente diversas as relações que se estabelecem com dança, o movimento e a *coreografia*, por exemplo, no balé de corte (enaltecendo o rei Luís XIV), no período de Noverre (com a pantomima como forma de aproximar o sentir e o expressar), no período da dança moderna (com os corpos-emotivos feridos de modo psicofísico por duas guerras mundiais) e na pós-modernidade (permeada pela era digital) (MUNDIM, 2015, p. 23).

“Coreografia” é um termo cujo primeiro registro escrito – *Orchésographie*<sup>2</sup> – data de 1589<sup>3</sup>, publicado em um tratado homônimo sobre a dança, cuja autoria é atribuída a Thoinot Arbeau. Nesse livro, o autor apresenta um dos primeiros sistemas de notação da dança e também descreve uma série de passos e sua forma de execução em relação à música. Privilegiam-se, portanto, as danças de corte da França renascentista.

A partir das proposições de Arbeau, Cerbino e Mendonça (2012) expõem que novos estudos dedicados ao registro da dança no papel foram desenvolvidos, aprofundando as possibilidades de representação das relações entre espaço, movimento corporal e música. Em 1701, por exemplo, Raoul Auger Feuillet emprega o termo *chorégraphie*<sup>4</sup> para nomear seu sistema de notação da dança que utiliza signos e caracteres em referência aos passos. Esse termo, por sua vez, deriva do grego *choreia*, em referência à “[...] síntese de dança, ritmo e voz, encontrada no coro grego; e *graphein*, ato de escrever” (CERBINO; MENDONÇA, 2012, p. 154).

<sup>2</sup> Não existe uma tradução equivalente para este termo. A que mais se aproxima, a nosso ver, é “coreografia”.

<sup>3</sup> Marianna Monteiro (2008) considera que a primeira publicação de *Orchésographie* data de 1588.

<sup>4</sup> “Coreografia” (tradução nossa).

Se no período de sua criação o termo “coreografia” designava o ato de escrever/registrar uma dança no papel, a partir do século XX esse conceito ganhou novas perspectivas, transmitindo a ideia de configuração, de algo para ser mostrado, cujo processo de criação não possui limitações. A esse termo são associadas palavras como ensaio, expressão, movimento, individual, coletivo, temas, espetáculo, público, provocação.

No senso comum, coreografia pressupõe principalmente um conjunto de movimentações de dança organizadas em uma estrutura em que a relação espaço-tempo está bem delimitada. Mundim (2015) lembra-nos que o alargamento dessa terminologia na atualidade acaba por abranger outros âmbitos que não somente o artístico. Coreografia, portanto, pode ser criada em/para ocasiões festivas ou em casa, dançando sozinho ou acompanhado. Nesse contexto, a autora destaca que seu objetivo está em entreter quem dança, independentemente da relação (que pode ou não ser estabelecida) com o espectador (MUNDIM, 2015).

Diante da infinidade de entendimentos para coreografia, buscamos neste capítulo traçar um breve mapeamento desse conceito que sofre atualizações em seu processo evolutivo. Em diálogo com as proposições teóricas e com Fabiana Dultra Britto (2008, p. 30), compreendemos a dança como “[...] um produto histórico da relação humana [...]” que se constrói no corpo. De acordo com essa autora, as transformações que ocorrem na dança ao longo do tempo se articulam no mundo como em um sistema cultural, em que as trocas de informação se dão por contaminação:

[...] a ideia de contaminação contém um sentido não diretivo nem autoral, mas constante e inevitável: refere-se ao caráter residual da interatividade processada entre os múltiplos agentes. Um relacionamento gerador de efeitos não planejados que se propagam ao longo do tempo (BRITTO, 2008, p. 30).

Junto às proposições de Britto (2008), que desenvolve um tipo de pensamento sobre dança na atualidade, exploramos também o sistema de virtualização e atualização proposto por Lévy (1996) para fundamentar nossas reflexões. A nosso ver, essas construções teóricas se complementam, de forma que os processos evolutivos sofridos pela dança, como indica Britto (2008), implicam sua atualização, como propõe Lévy (1996).

Se em diferentes momentos da história a relação entre dança, movimento e coreografia são diversas, defendemos nesta dissertação a hipótese de que o uso dos dispositivos digitais pela dança promoveram a percepção de alguns entendimentos sobre coreografia, culminando em conceitos que serão discutidos no quarto capítulo, sendo eles *pós-coreografia*, de Birringer (2008a), *coreografia digital interativa*, de Pimentel (2010), *coreografia distribuída*, de Lisa Naugle (2002) e Guilherme Schulze (2005), e *coreografia transmídia*, apresentado por Stephan Jürgens (2013).

Para abordar a historicidade do conceito de coreografia, faremos um recorte voltado para os seguintes contextos: seu surgimento em 1589 no tratado publicado por Thoinot Arbeau e nas novas perspectivas apontadas por Feuillet em 1701; das ideias inovadoras trazidas por Noverre em suas *Cartas sobre a dança e os balés* em 1760; no século XX e XXI, com a utilização de aparatos digitais nas danças pós-moderna e contemporânea.

## 2.2 Dos primeiros registros desse termo: Thoinot Arbeau (1589) e Feuillet (1701)

O primeiro registro escrito do termo “coreografia” pode ser encontrado no livro *Orchésographie et traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l’honneste exercice des dances*<sup>5</sup>, publicado em 1589 por Thoinot Arbeau. Coreografia, portanto, surge como *orchésographie*, palavra cujas raízes derivam do grego *orches*<sup>6</sup>, indicando o espaço ocupado pelo coro, situado entre o palco e a plateia, e *graphein*, em referência ao ato de escrever (CERBINO; MENDONÇA, 2012).

Em *Orchésographie*, Arbeau propõe um tratado escrito em forma de diálogo, sendo o próprio autor e Capriol, seu discípulo, os personagens dessa história. A dança, *a priori*, é exaltada como instrumento de cortejo entre homens e mulheres, permitindo a esses um momento de maior intimidade, além de reconhecer as habilidades do parceiro, como disposição, graça e domínio dos membros. Capriol, portanto, pede a Arbeau que lhe ensine a dançar e reflete que o método de escrita

<sup>5</sup> *Coreografia e tratado em forma de diálogo pelo qual todas as pessoas podem facilmente aprender e praticar o honesto exercício das danças* (tradução nossa).

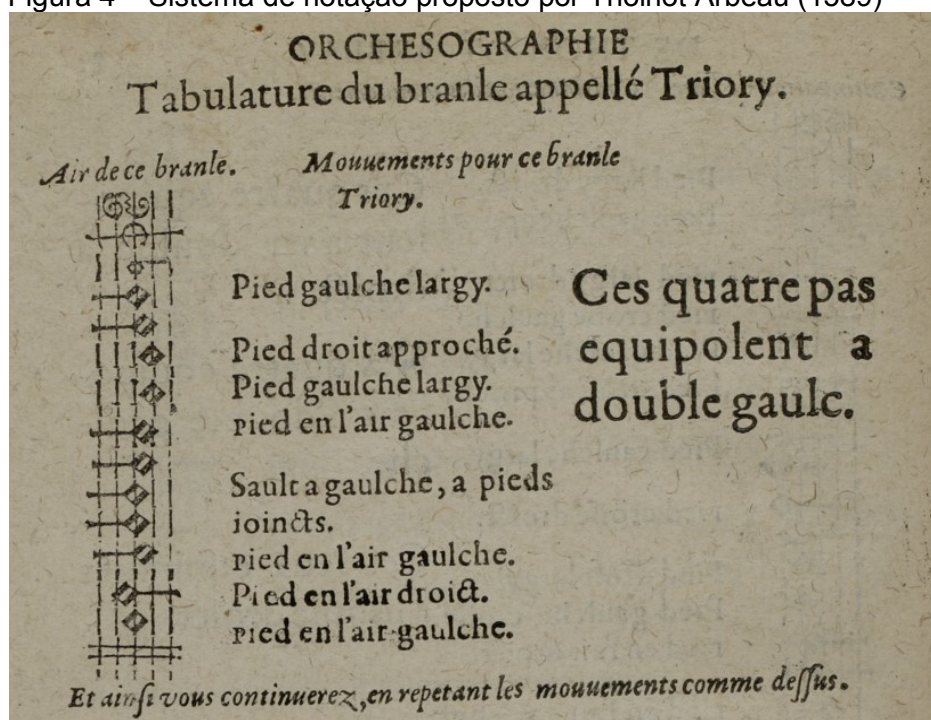
<sup>6</sup> André Lepecki (2009) aponta também o radical *orchesis*, que significa dança. Portanto, *orchésographie* indica escrita da dança.

da dança desenvolvido por seu mestre é indispensável, uma vez que ele permitirá a qualquer pessoa aprender essa arte por si só, além de possibilitar a sua preservação (ARBEAU, 1589).

Ao longo desse tratado, Arbeau expõe seu entendimento de dança, associando a origem dessa palavra ao latim *saltare* e a ações como agitar, saltar e mover o corpo em certas cadências rítmicas. O autor destaca também a dependência da dança em relação à música, o que é reforçado por seu sistema de notação (ARBEAU, 1589).

*Orchesographie* é o nome dado por Arbeau ao sistema de representação gráfica da dança em que a partitura musical é apresentada verticalmente e o passo referente àquele trecho musical está disposto lateralmente. Durante a descrição da dança chamada Triory de Bretagne, por exemplo, o autor destaca a disposição dos pés que se movem à direita e à esquerda e realizam saltos (ARBEAU, 1589).

Figura 4 – Sistema de notação proposto por Thoinot Arbeau (1589)

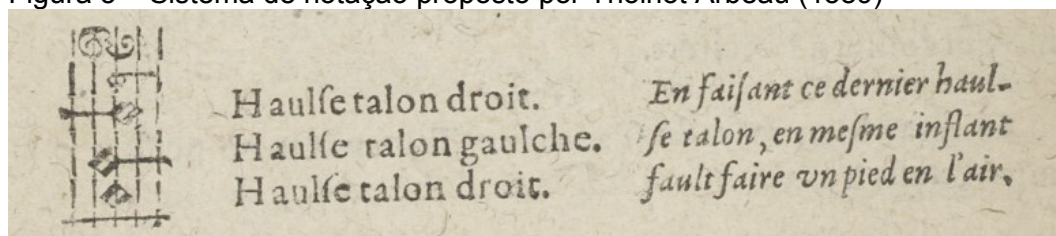


Fonte: ARBEAU, 1589, p. 81.

Junto a essa notação da dança, Arbeau (1589) expõe alguns detalhes em forma de texto escrito, mantendo o diálogo com Capriol. Cerbino e Mendonça (2012) chamam atenção para os conselhos referentes à etiqueta e ao comportamento relacionados à dança daquela época, descrevendo algumas reverências e sobre maneiras de usar espadas, lenços e leques. No caso de Triory, o autor expõe que no

momento final dessa dança, em que os pés direito e esquerdo se alternam no ar, é preciso coordenar as pernas de base para que elas estejam em meia-ponta, o que é indicado na imagem a seguir:

Figura 5 – Sistema de notação proposto por Thoinot Arbeau (1589)



Fonte: ARBEAU, 1589, p. 81.

Isabelle Ginot e Marcelle Michel (2008) expõem que o balé de corte descrito por Arbeau põe em evidência a elegância do cortesão, deixando de lado o caráter popular que dá origem a essa dança. Assim, de acordo com esse tratado:

As figuras deverão abandonar toda violência, toda expansão, toda rudez; saltos e movimentos jogados desaparecem, enquanto o calmo, a plenitude e o ligado se tornam valores primordiais, impondo o pé sobre a meia-ponta, as flexões aparecendo como prelúdios à elevação. Do mesmo modo, estas figuras perdem seu caráter de pantomima (GINOT; MICHEL, 2008, p. 12, tradução nossa).

*Orchésographie* surge, portanto, a fim de preencher lacunas existentes naquele período, permitindo a preservação da dança através de seu registro escrito. Por meio desse livro, é possível revisitar, ainda que de forma precária, algumas das danças produzidas na época da Renascença francesa. Trata-se, sobretudo, de um marco da primeira modernidade na história da dança que, segundo André Lepecki (2008), desenvolveu uma tecnologia capaz de produzir um corpo disciplinado, um corpo que se move de acordo com uma escrita/partitura determinada.

Dando continuidade ao desenvolvimento de sistemas visando ao registro escrito da dança, Raoul Auger Feuillet publicou em 1701 o livro *Chorégraphie, ou l'Art de décrire la dance par caractères, figures et signes démonstratifs avec lesquels on apprend facilement de soi-même toutes sortes de dances*<sup>7</sup>. Nessa publicação, o autor expõe seu próprio sistema de notação coreográfica cujo objetivo é fazer que a dança construa sua própria partitura por meio de símbolos e demais caracteres, assim como é o caso da música. Em seu prefácio, Feuillet (1701) aponta que, dessa

<sup>7</sup> *Coreografia ou a arte de descrever a dança por meio de caracteres, figuras e signos demonstrativos, com os quais nós aprendemos facilmente por nós mesmos todos os tipos de dança* (tradução nossa).

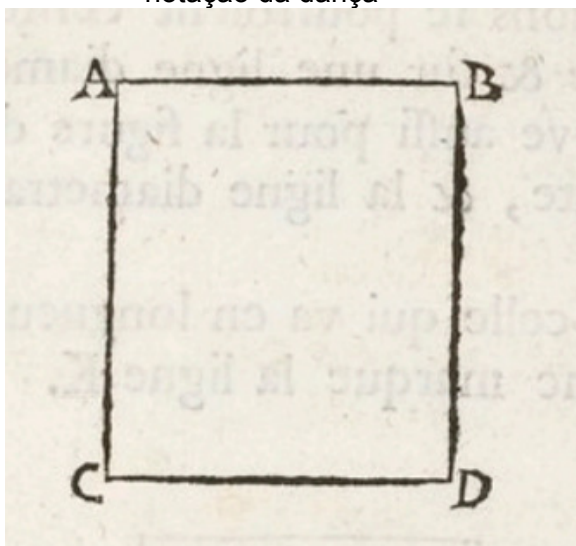
forma, uma dança poderá ser registrada em papel e enviada por meio de cartas, facilitando sua disseminação.

Antes de apresentar os símbolos gráficos da coreografia, Feuillet (1701, p. 2) expõe brevemente o que ele considera os componentes da dança: posições, passos, flexões, elevações e outras movimentações codificadas. Vale ressaltar que o vocabulário empregado pelo autor – *plié*, *elevé*, *cabriole*, *tombé*<sup>8</sup> –, além das cinco posições básicas dos pés *en dehors*<sup>9</sup>, foi preservado pela dança clássica e é utilizado ainda na contemporaneidade.

A notação coreográfica proposta por Feuillet privilegia a descrição de passos, da direção do corpo em relação ao espaço e da sucessão de figuras, dando pouca ênfase à movimentação dos braços e descartando a representação do alto do corpo. (GINOT; MICHEL, 2008). É importante destacar que todos os códigos (saltos, giros e outros) expostos pelo autor possuem símbolos em equivalência, criando um grande vocabulário de elementos dançantes em forma de caractere (FEUILLET, 1701).

Em se tratando do espaço da dança, por exemplo, o autor o restringe a um salão, representando-o por meio do desenho de um quadrado:

Figura 6 – O espaço representado por Feuillet em seu sistema de notação da dança



Fonte: FEUILLET, 1701, p. 3.

<sup>8</sup> Nomes de movimentações codificadas empregadas na dança clássica. *Plié* significa dobrado; *elevé* equivale a elevado, ou subir na meia-ponta dos pés; *cabriole* é o nome de um salto; e *tombé* significa caído, queda (tradução nossa).

<sup>9</sup> “Rotacionados para fora” (tradução nossa).



Nesse desenho, o alto da cena é marcado pelas letras A e B e o baixo pelas letras C e D. Dessa forma, BD indicam o lado direito da sala e AC, o lado esquerdo. Para a escrita da dança em notação Feuillet, o autor sugere um caminho específico: partir da posição espacial na sala onde a dança irá começar; traçar todo o caminho no espaço e em seguida marcar os passos, utilizando os caracteres expostos em seu sistema e as tabelas com as indicações específicas para cada passo; o alto da página deverá conter a partitura musical (FEUILLET, 1701).

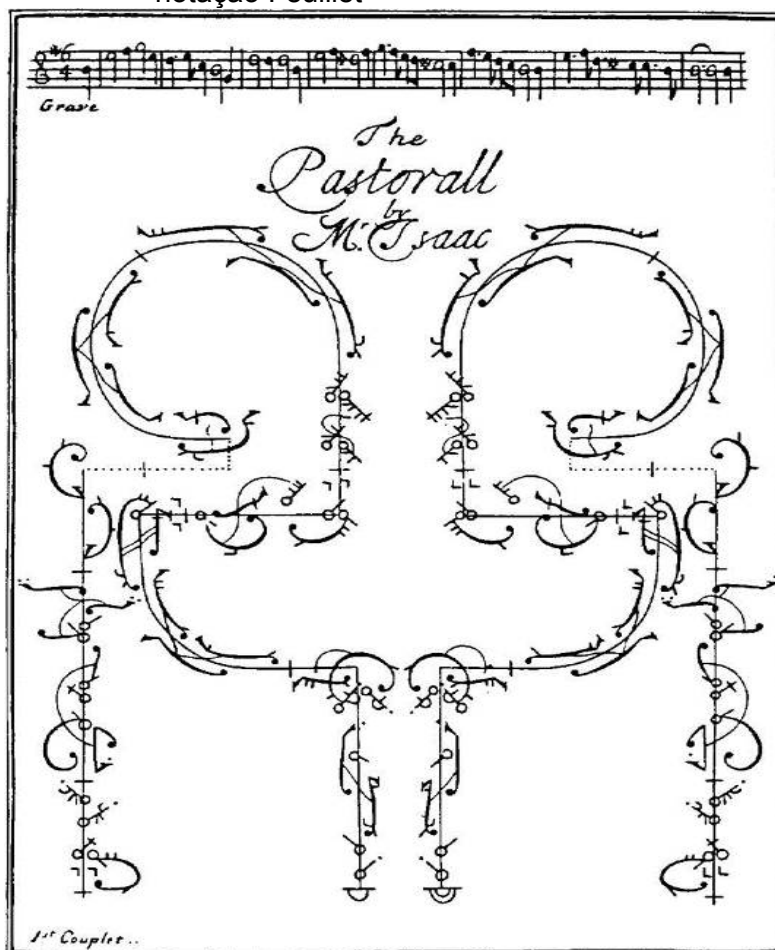
Cerbino e Mendonça (2012) apontam que a reorganização do espaço pela notação Feuillet fez surgir uma preocupação com as noções de centro e periferia, tanto do espaço quanto do corpo. Nos processos de criação e na execução das danças registradas por ele, essa relação desenvolvida com o espaço provocou uma reestruturação da corporalidade naquele período. Somadas a essas mudanças, esses autores também destacam a evolução dos passos e sequências, exigindo mais habilidade dos dançarinos.

Lepecki (2010), por sua vez, indica que o surgimento da coreografia proposta por Feuillet foi responsável por agenciar não somente corpo e signo ou escrita e movimento, mas papel e chão. Ao transpor a tridimensionalidade do espaço para a bidimensionalidade da folha de papel em branco, Feuillet acabou por tratar a sala de dança não como um volume, mas como uma superfície lisa, um quadrado branco que serve de chão para um corpo-hieróglifo<sup>10</sup>. Dessa forma, o “[...] contato com mundo é reduzido a um ponto geométrico e cuja trajetória desenha uma linha de deslocamento no plano folha/chão” (LEPECKI, 2010, p. 14).

---

<sup>10</sup> Termo usado pelo autor (LEPECKI, 2010, p. 14, tradução nossa).

Figura 7 – Exemplo do registro escrito de uma dança em notação Feuillet



Fonte: Encyclopædia Britannica Online. Disponível em: <<https://media1.britannica.com/eb-media/21/76921-004-3910957F.jpg>>. Acesso em: 7 jan. 2017.

Essa tentativa de transformar a dança em símbolos gráficos também é criticada por Noverre (MONTEIRO, 2008). Ao comentar sobre o sistema criado por Feuillet em suas *Cartas sobre a dança*, especificamente na 13ª carta, este *maître de ballet* expõe a dificuldade em decifrar a simbologia desenvolvida em *Chorégraphie*, sugerindo que um bom músico é capaz de ler duzentos compassos em um instante, diferentemente de um coreógrafo<sup>11</sup>, que levará mais tempo para fazê-lo. Além disso, Noverre expõe que a criação de danças tem evoluído em seu tempo, produzindo passos novos e complicados, o que dificultaria sua escrita (MONTEIRO, 2008).

Diante dos questionamentos de Noverre, Mundim (2015, p. 28) observa que a coreografia chegou a ser vista como “uma armadilha para a cena”, visto que a

<sup>11</sup> É importante destacar que naquela época coreógrafo era o nome dado a pessoa que registrava a dança no papel por meio do sistema criado por Feuillet. A criação de balés era de responsabilidade do *maître-de-ballet*: “[...] Que um acadêmico *coreógrafo* encarregue-se de traçar os caminhos e desenhar os passos”, fala de Noverre na 13ª carta sobre a dança (MONTEIRO, 2008, p. 346).

criação era restringida por signos e regras previamente estabelecidos, colocando em segundo plano as complexidades do movimento e do corpo. Outra reflexão proposta por essa autora está na transposição de métodos entre diferentes artes, no caso música e dança. A autora sugere que a sobreposição de procedimentos de criação<sup>12</sup> dê lugar ao desmembramento, ampliando as possibilidades de troca e adaptação entre os diferentes fazeres artísticos, respeitando suas especificidades.

É interessante observarmos que o desenvolvimento de novas ferramentas para a criação em dança ainda costuma ser encarado como armadilha na contemporaneidade. No caso da dança digital, por exemplo, muitas vezes os recursos tecnológicos deixam de ser explorados por causa da resistência de coreógrafos com um pensamento tradicional. Muitos desses artistas se restringem ao trabalho corporal árduo, descartando experimentações que não envolvam carne, osso e suor.

Em relação às ferramentas criadas por Arbeau e Feuillet, Lepecki (2008) considera que a união da dança com a escrita em uma única palavra – *orchésographie* ou *chorégraphie* – foi capaz de revelar o corpo moderno como uma entidade linguística, identificando uma prática cujas forças ideológicas se mantêm vivas até hoje. Como exemplo, esse autor cita o solipsismo como um elemento subjetivo das proposições de Arbeau e que, por um processo de contaminação, se faz presente no trabalho solo de alguns artistas contemporâneos.

Solipsismo é a expressão utilizada por Lepecki (2008, p. 45) em referência a trabalhos artísticos contemporâneos em que corpos se movem sozinhos em espaços vazios. Esses espaços, que se assemelham ao espaço da folha branca em Feuillet, são permeados por movimentações de execução precisa, o que pode ser visto, por exemplo, em *Self-Unfinished* (1998), de Xavier Le Roy, ou *TLBETME* (2002), de Juan Dominguez. Esse pesquisador expõe que as proposições de Thoinot Arbeau (1589) e de Feuillet (1701) foram responsáveis por introduzir o solipsismo como um elemento essencial da coreografia no Ocidente. Esse elemento, por sua vez, constituiu a subjetividade moderna e ainda gera ecos na contemporaneidade.

---

<sup>12</sup> Este assunto será aprofundado no próximo capítulo.

Dentre os vários exemplos, Lepecki (2008) cita o trabalho do coreógrafo francês Jérôme Bel, que se debruçou, sob seu ponto de vista, sobre esses elementos básicos da coreografia construídos historicamente, sendo eles:

Uma habitação fechada com um solo plano e macio; ao menos um corpo, adequadamente disciplinado; uma disponibilidade desse corpo a se submeter às ordens de se mover; uma visibilidade em relação às condições do teatral (perspectiva, distância, ilusão); e a crença de uma unidade estável entre visibilidade de corpo, sua presença e sua subjetividade (LEPECKI, 2008, p. 90, tradução nossa).

Ainda que esses elementos históricos se façam presentes na coreografia contemporânea, a evolução da dança tem aberto caminhos para outros tipos de proposições estéticas e processos criativos. A respeito dos trabalhos de dança digital, por exemplo, o solipsismo apontado por Lepecki (2008) muitas vezes dá lugar ao trabalho em equipe multidisciplinar, envolvendo programadores e artistas da dança; o solo macio pode se transformar em uma imagem digital capaz de criar ambientes das mais diversas texturas, cores e formas; a crença de uma unidade estável é revista e o *performer* passa a ter mais autonomia em relação a sua coreografia.

Em se tratando desses elementos permearem o conceito de coreografia, Lepecki (2008) aponta para a existência de um diálogo entre o tratado deixado por Feuillet e a criação artística *It's a Drawn/Live Feed* (2003), da coreógrafa americana Trisha Brown, visto que a artista explora movimentações em um espaço vazio, desenhando em uma folha de papel com seu corpo inteiro. Por outro lado, Lepecki (2008) destaca que as movimentações realizadas pela artista nessa performance rompem com esse vínculo histórico, empregando a improvisação em vez dos códigos difundidos por Feuillet. Vale ressaltar que, no caso da dança digital, a improvisação se torna uma grande aliada para a descoberta de possibilidades artísticas.

Figura 8 – *It's a Drawn/Live Feed* (2003), de Trisha Brown



Fonte: Walker Art Center. Disponível em: <[http://cdn.walkerartcenter.org/static/media\\_new/Image\\_31\\_TB\\_part\\_9\\_W.jpg](http://cdn.walkerartcenter.org/static/media_new/Image_31_TB_part_9_W.jpg)>. Acesso em: 17 maio 2017.

Antes de adentrarmos no entendimento de coreografia nos séculos XX e XXI, discutiremos as modificações e os pensamentos propostos por Noverre em seu *ballet d'action*.

### **2.3 Noverre, o entendimento de coreografia e o *ballet d'action***

Em 1760, Jean-Georges Noverre publicou a primeira versão de seu livro intitulado *Cartas sobre a dança*<sup>13</sup>. Embora nessa obra o autor critique a coreografia – o sistema desenvolvido por Feuillet –, suas reflexões a respeito do balé produzido em seu tempo possuíram grande importância para a evolução da dança e do fazer coreográfico.

Imerso em uma tradição que privilegiava a exibição do mecanismo dos passos na composição de balés, esse autor criticava a virtuosidade gratuita, ainda que sem negar a técnica. Em seus manuscritos, Noverre defendia uma dança que fosse “veículo da narração”, com o objetivo de transmitir significados, comunicar e emocionar o público (GINOT; MICHEL, 2008, p. 17).

---

<sup>13</sup> Traduzido para o português pela professora doutora Marianna Monteiro (2008).

Figura 9 – Jean-Georges Noverre



Fonte: Dance Relations. Disponível em: <<https://dancerelationsdotcom.files.wordpress.com/2013/02/noverre.jpeg>>. Acesso em: 17 maio 2017.

Ao longo de 15 cartas, Noverre (MONTEIRO, 2008) tece uma crítica aos balés compostos naquele período e propõe uma reforma da dança. O objetivo principal de sua reforma era a introdução da mimese no balé a fim de transformar a dança em uma arte de imitação da natureza. De acordo com Monteiro (2008), Noverre incorporou a expressão gestual e a pantomima nos fundamentos dessa nova dança devido ao seu caráter de verossimilhança, capaz de provocar ilusão no público. Partindo dessa mudança, seria possível produzir um novo gênero: o balé de ação<sup>14</sup>.

É importante ressaltarmos que o gênero criticado pelo autor, o balé de corte, foi o mesmo que deu origem aos sistemas de notação da dança criados por Arbeau e Feuillet, apresentados na seção anterior. Segundo Monteiro (2008, p. 34-35), o balé de corte era um dos elementos característicos das festas da corte, reunindo dançarinos

---

<sup>14</sup> De acordo com Monteiro (2008), Noverre não foi o inventor do balé de ação, mas o estudioso mais importante deste gênero. Balé de ação, por sua vez, foi o nome dado a uma tendência artística vigente a partir de meados do século XVIII cuja paternidade é impossível, segundo a autora, de ser estabelecida.

[...] amadores e profissionais em um espetáculo que era apresentado como parte dos divertimentos de corte. [...] A fronteira entre o balé e o baile nem sempre era nítida; ao contrário, era frequentemente quebrada quando os figurantes, por exemplo terminavam o balé tirando as damas para dançar *branles* [...].

Em relação a esse gênero de dança, Noverre (MONTEIRO, 2008) se opunha, sobretudo, aos *divertissements*<sup>15</sup>. Sob seu ponto de vista, esse artifício não contribuía para o desenvolvimento das cenas, constituindo assim uma distração responsável por enfraquecer e desqualificar composições coreográficas.

Se a tradição do balé de corte remete aos salões da aristocracia, Monteiro (2008) indica que a virada do século XVII para o século XVIII foi decisiva para o desenvolvimento das proposições de Noverre, uma vez que a dança se desvinculou das festas e passou a ocupar os teatros. Como consequência dessa mudança de contexto, novos modos de produção cultural e fruição passam a vigorar na França.

A descentralização da produção artística naquele período, até então concentrada no Palácio de Versalhes, conferiu uma maior liberdade aos *maîtres de ballet*<sup>16</sup> em suas criações, visto que eles se tornaram menos dependentes da corte francesa. De acordo com Monteiro (2008), o balé se tornava cada vez mais presente em todos os tipos de espetáculo, o que favoreceu também a profissionalização do bailarino e o intercâmbio cultural na Europa, devido ao surgimento de novos polos culturais outrora restritos à França e à Itália.

No balé de ação proposto por Noverre, o bailarino se tornou a figura central da dança, cabendo a ele utilizar da pantomima como artifício para comover o público. Além disso, o autor propõe a substituição dos adornos presentes no balé de corte, valorizando a performance do bailarino. No prefácio das *Cartas sobre a dança*, Noverre (MONTEIRO, 2008, p. 131) pontua:

[...] Quebrar as máscaras horríveis, queimar perucas ridículas, acabar com as incômodas crinolinas, banir as ancas mais incômodas, trocar a rotina pelo gosto; [...] exigir mais ação e movimento nas cenas, alma e expressão na dança; marcar o imenso intervalo que separa a mecânica da profissão do trabalho do gênio que o coloca do lado das artes imitativas [...].

É interessante observarmos nessa citação a ênfase dada por Noverre à ação e ao movimento das cenas. Nos séculos XIX e XX no Ocidente, a criação de

<sup>15</sup> “Divertimentos” (tradução nossa) configuram sequência de dança de menor duração que era utilizada para ligar as partes de uma ópera ou de um balé.

<sup>16</sup> “Mestres de balé” (tradução nossa).

movimentações em fluxo se tornou um dos principais focos da dança, qualificando o movimento como o elemento principal da dança. No século XXI, por outro lado, o binômio dança-movimento tem sido questionado pela dança contemporânea, cujas pesquisas têm se debruçado, entre outros temas, sobre a imobilidade e a interrupção do fluxo (LEPECKI, 2008, p. 14).

Com a queda das máscaras, Noverre pretendia valorizar a expressão fisionômica do bailarino, sendo ela uma das principais características da pantomima. Por outro lado, esse princípio, bem como a expressão gestual, não era passível de notação coreográfica, o que justifica a rejeição desse autor ao sistema cunhado por Feuillet. Além disso, o balé de ação noverriano não se prendia às regras fixas relacionadas à execução de passos, posições de braços e de pernas, sendo essas regras a base dos caracteres propostos pela notação de Feuillet (MONTEIRO, 2008).

Figura 10 – As cinco posições básicas das pernas no balé de corte



Fonte: Cair.Info. Disponível em:

<[https://www.cairn.info/loading.php?FILE=ARSS/ARSS\\_175/ARSS\\_175\\_0082/ARSS\\_id202098730\\_1\\_pu2008-05s\\_sa07\\_art07\\_img003.jpg](https://www.cairn.info/loading.php?FILE=ARSS/ARSS_175/ARSS_175_0082/ARSS_id202098730_1_pu2008-05s_sa07_art07_img003.jpg)>. Acesso em: 17 maio 2017.

A respeito dos compositores dos balés de ação, eles eram responsáveis pela criação de um enredo – libreto – e pela escolha dos personagens, das ações e do recorte das cenas. Noverre (MONTEIRO, 2008) comparava o trabalho do mestre de balé ao de um poeta, cuja ação vai além de um mero arranjo de passos/palavras, e exige um senso poético capaz de ligar as danças às pantomimas e de criar uma unidade que corresponda ao tema geral da obra.

Outra metáfora utilizada pelo autor relaciona o compositor de balés ao pintor, entendendo o balé como um quadro: o cenário, a música e o figurino seriam o colorido; a cena seria a tela; os movimentos mecânicos seriam as cores e a fisionomia, o pincel. No entanto, Monteiro (2008) recorda-nos que os materiais da



pintura são inanimados, enquanto a realização de um balé depende de todo um sistema organizacional compositivo que inclui, entre outros fatores, a atuação e a autonomia<sup>17</sup> dos bailarinos e suas relações com o mestre de balé.

As relações estabelecidas por Noverre entre o balé e a pintura também envolvem o caráter visual de ambas as artes. Os princípios elaborados pelo autor incluem a submissão da dança às leis da perspectiva; a articulação complementar entre elementos como figurino e cenário, combinando as cores; uma iluminação que se assemelhe àquela presente na natureza e o cuidado com as proporções dos corpos, das posturas e dos movimentos, por exemplo. O autor também critica o uso da simetria na dança por ser um artifício que destrói a verossimilhança (MONTEIRO, 2008).

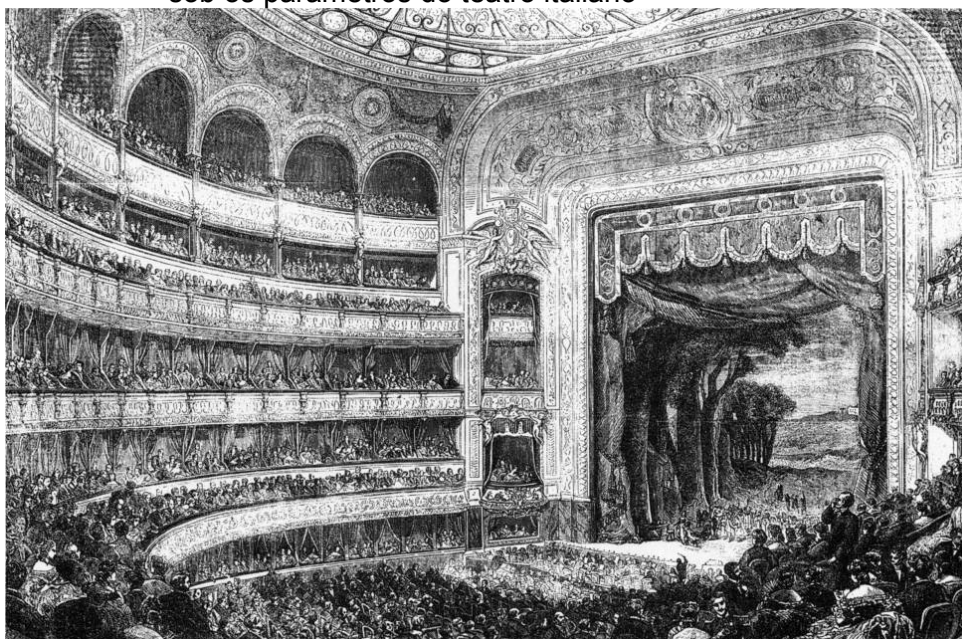
É importante destacar que as leis da perspectiva permeiam a dança desde o desenvolvimento do balé de corte, em que o rei Luís XIV se tornou a referência de centro espacial. Segundo Ginot e Michel (2008, p. 14-15), essas leis continuaram vigentes no momento em que ele se torna espectador, visando dar ao monarca um olhar privilegiado. A cena, portanto, se desenvolve tendo o centro como referência principal.

A construção de teatros tipo italiano a partir do século XVI perpetua essa prática da centralização do olhar, obedecendo às leis da perspectiva que favorecem, assim como na pintura, a criação de efeitos de ilusão. Esses parâmetros, juntos à ideia de unidade entre música, dança e cenário, ganham tamanha força que somente no século XX serão questionados e colocados à prova (GINOT; MICHEL, 2008).

---

<sup>17</sup> Se nos balés de corte a função do bailarino era de executar uma série de passos determinados previamente, no balé de ação a pantomima permitia que o intérprete encontrasse, sob a orientação do mestre de balé, sua expressividade. Monteiro (2008, p. 139) expõe que: “[...] o compositor deve trabalhar esses meios expressivos a partir da sensibilidade do intérprete. Não há possibilidade de adesão às regras, já que a criação artística não se confunde com o trabalho mecânico programado”.

Figura 11 – Representação do Théâtre du Châtelet em Paris construído sob os parâmetros do teatro italiano



Fonte: Nicolas Simonin. Disponível em: <[http://www.nicolight.fr/010/Scenographie\\_fichiers/chatelet%2001.jpg](http://www.nicolight.fr/010/Scenographie_fichiers/chatelet%2001.jpg)>. Acesso em: 11 jan. 2017.

Tendo em vista a representação do teatro italiano na Figura 11, é possível refletir sobre a influência da visão frontal e da hierarquia do espaço nas composições coreográficas daquele período. De acordo com Ginot e Michel (2008):

O palco é concebido como uma tela onde a visão do espectador deve abarcar a superfície (visão frontal), as linhas, os planos, organizados de acordo com um eixo privilegiado: aquele do centro, cujo principal espectador é o rei. A ilusão de profundidade é obtida a partir das leis da perspectiva, e a inclinação do chão do palco sobre o público na maioria dos teatros com palco italiano acentua ainda mais os efeitos desses artifícios (GINOT; MICHEL, 2008, p. 14, tradução nossa).

Considerando que grande parte da dança cênica ocidental criada no século XX e no século XXI foi feita para ser apresentada em teatros italianos, esses fundamentos propostos por Noverre ainda persistem na contemporaneidade. Nesse sentido, o processo contaminatório que permeia a evolução da dança, como propõe Britto (2008), se faz presente. De acordo com essa autora, a ideia de contaminação indica que a interação produzida entre os múltiplos agentes do sistema cultural – público, artistas, ambiente e tantos outros – gera um caráter residual que, nesse caso, remete aos princípios defendidos nas *Cartas sobre a dança*.

Ainda que a dança tenha sofrido atualizações, o que resulta no surgimento de novos gêneros como a dança moderna, por exemplo, resquícios do que foi construído no balé de corte e no balé de ação podem ser encontrados devido a “[...] um relacionamento gerador de efeitos não planejados que se propagam ao longo do tempo” (BRITTO, 2008, p. 30). Como exemplo, discussões sobre as leis da perspectiva e sobre a ideia de unidade coreográfica são (re)produzidas em livros de composição coreográfica publicados nos séculos XX e XXI. Esses livros serão expostos no capítulo seguinte desta dissertação.

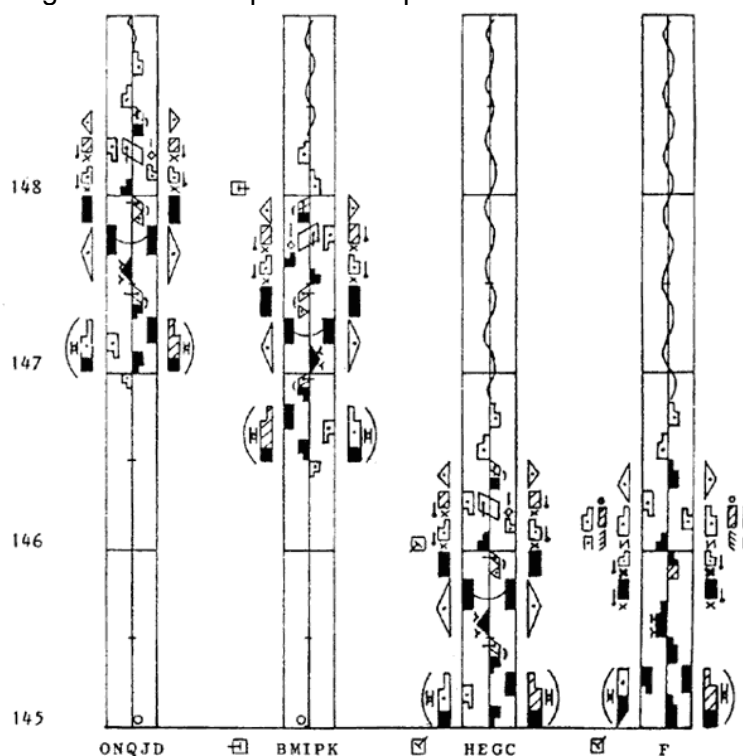
No item seguinte, apontaremos algumas das concepções de coreografia que surgem em vanguardas artísticas do século XX. As diversas atualizações sofridas pela dança reverberam na coreografia de forma a fazer emergirem diversas significações que coexistem no espaço-tempo.

#### **2.4 Um salto para os séculos XX e XXI: atualizações do conceito de coreografia**

É esse princípio de reciprocidade [...] que permite compreender que as formulações produzidas em certo contexto não se impõem por substituição às anteriores, mas emergem delas e geram novas, por contaminação – ainda que remota (BRITTO, 2010, p. 187).

Se a princípio o termo “coreografia” remetia aos sistemas de escrita da dança desenvolvidos por Arbeau (1589) e Feuillet (1701), nos séculos XX e XXI esse conceito ganha novas perspectivas. A proposição inicial, de transformar a dança em uma partitura escrita, passou a ser chamada de notação coreográfica, inspirando o desenvolvimento de novos sistemas, como a *Labanotation* e a notação Benesh. Nesses sistemas, a construção simbólica buscou solucionar alguns dos problemas presentes na *orchésographie* e na *chorégraphie*, como aqueles apontados por Noverre (MONTEIRO, 2008).

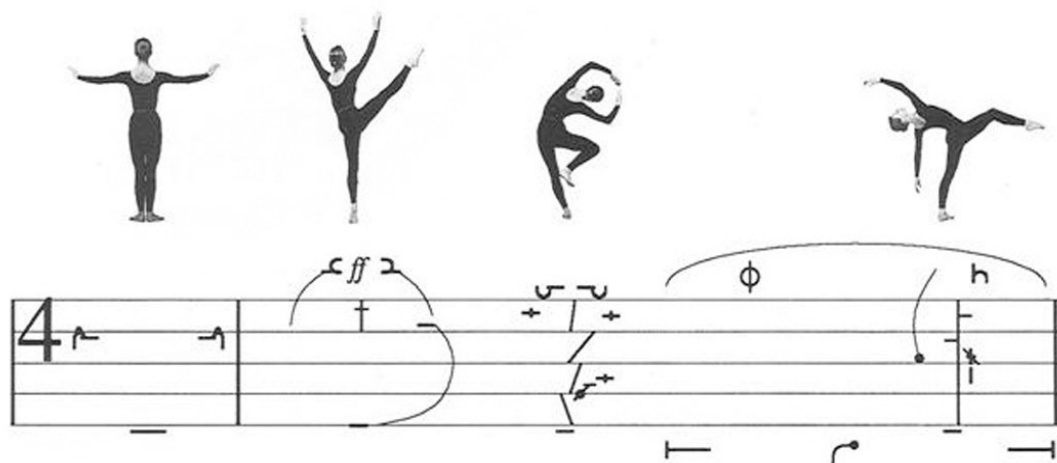
Figura 12 – Exemplo de uma partitura em *Labanotation*



Fonte: Sportsbabel. Disponível em:  
 <<http://www.sportsbabel.net/labannotation.gif>>. Acesso em: 26  
 maio 2017.

Tanto o sistema Laban de Análise do Movimento (*Labanotation*) quanto o sistema Benesh desenvolveram caracteres que representam, de forma geral, diferentes partes corpo humano bem como sua relação com o espaço, facilitando o registro de movimentações que não são codificadas. Consequentemente, as possibilidades de escrita do movimento – coreografia – se ampliaram para além das movimentações de uma dança específica e de sua relação com a música, como era o caso das proposições de Arbeau (1589) e Feuillet (1701).

Figura 13 – Exemplo de uma partitura em sistema de notação Benesh



Fonte: TagCultural. Disponível em: <<http://i1.wp.com/tagcultural.com.br/wp-content/uploads/2014/05/benesh.jpg>>. Acesso em: 26 maio 2017.

Coevolutivamente, como indica Britto (2008), o conceito de coreografia passa a fazer referência à estruturação dos movimentos do corpo que dança no espaço-tempo. Paulo Paixão (2003) expõe que não foram encontrados fatos históricos que justifiquem essa transição de significados. No entanto, esse autor indica que foi no *Tratado de Coreografia*, de autoria de Serge Lifar, que o significado de coreografia apareceu pela primeira vez com essa nova acepção.

Em *Traité de Chorégraphie*<sup>18</sup>, Lifar (1952, p. 10) define esse termo como uma “filosofia do corpo”, cujo objetivo é expressar os sentimentos por meio do movimento, em uma pesquisa constante do fluxo no tempo e no espaço. Ainda que Lifar se situe no contexto da dança clássica produzida na França na primeira metade do século XX<sup>19</sup>, observamos que esse entendimento de coreografia é compartilhado pela maioria dos artistas da dança naquele período.

<sup>18</sup> *Tratado de Coreografia* (tradução nossa).

<sup>19</sup> Entre 1930 e 1950, Lifar desenvolveu um grande repertório coreográfico. Após 1950, o artista continuou a criar danças, com menor frequência, sendo que sua última composição data de 1969 (informações disponíveis em: <<http://www.sergelifar.org/choreographies/>>; acesso em: 29 maio 2017).

Figura 14 – Mary Wigman



Fonte: RoomFor. Disponível em: <<http://roomfor.ru/wp-content/uploads/2016/12/Mary-Wigman.jpg>>. Acesso em: 24 maio 2017.

No começo do século XX, inicia-se o desenvolvimento de uma corrente artística na dança que ficou conhecida como dança moderna. Trata-se de uma vanguarda artística que tem, a princípio, duas vertentes: aquela promovida por artistas americanos, como Isadora Duncan, Loïe Fuller, Martha Graham, Doris Humphrey e outros, e aquela que se constitui na Europa, principalmente na Alemanha, com o trabalho artístico realizado por Mary Wigman, Rudolf Laban e Kurt Jooss, por exemplo. Vale ressaltar que, embora sejam associados ao mesmo gênero – dança moderna –, cada artista possui modos de operar bem específicos, o que se reflete na configuração de seus trabalhos coreográficos.

Não objetivamos, dessa forma, que a dança seja encarada de modo simplista. Compartilhamos assim das proposições teóricas de Britto (2010), compreendendo que a criação de danças se dá pela relação de diversos fatores em um processo dinâmico, em que as coisas se afetam e se transformam reciprocamente. Nesse sentido, sínteses são produzidas, configurando padrões que se estabilizam a depender da sua eficiência no contexto em que operam.

Esses padrões, por sua vez, se relacionam diretamente aos pensamentos vigentes nos contextos em que foram formulados. Nas linhas a seguir, os entendimentos de coreografia que serão expostos advêm da articulação produzida para e a partir (d)esses padrões estáveis. Respeitando as particularidades de cada criação, acreditamos que seja possível identificar algumas recorrências nos entendimentos de coreografia compartilhados nessas produções.

No contexto da dança moderna, observamos que a concepção de coreografia associa ao corpo aquilo que antes se referia apenas aos símbolos impressos no papel, aproximando esse conceito da ação de dançar. Dessa forma, os sistemas de notação ganham corporalidade, deixando a escrita relacionada à expressão “notação coreográfica” para designar coreografia como estrutura da trajetória do movimento no espaço-tempo.

Como indica Hannelore Fahlbusch (1990, p. 117), coreografia, nesse contexto, pressupõe “[...] um processo de seleção e formação de movimento dentro da dança. [...] Significa desenhos de ação, quer o desenho seja escrito ou não”. Em sua proposta, para além de uma aproximação com o movimento dança, percebemos também um estreitamento entre os significados de coreografia e criação em dança. Essa noção também se dá em Lifar (1952), como podemos observar na seguinte declaração desse autor a respeito de regras gerais de composição:

Existem tratados de dança. Não existe ainda um tratado de coreografia: Noverre e Blasis tentaram formular definições, definir algumas referências, mas sem aprofundar até a construção de um sistema e, sobretudo, Noverre estava muito absorvido pela defesa de uma tese – a do balé de ação – para anunciar regras gerais [de composição]” (LIFAR, 1952, p. 15, tradução nossa).

Outros autores reforçam a formulação do binômio coreografia-criação, como é o caso de Lobo e Navas (2008) e Blom e Chaplin (1982). Em suas produções teóricas, eles se referem à coreografia como a ação de dar forma à composição de uma dança. Forma, por sua vez, é compreendida como a estruturação da ação em frases, resultando em uma configuração coreográfica que busca transmitir uma mensagem. No próximo capítulo, aprofundaremos essas questões ao tratarmos dos procedimentos de composição coreográfica.

A respeito das premissas exploradas pela dança moderna, percebemos também que elas dialogam com algumas das proposições de Noverre (MONTEIRO, 2008). A relação de harmonia entre a dança e a música, por exemplo, é defendida tanto por esse autor quanto por artistas como Isadora Duncan e Martha Graham. Estas, por sua vez, costumavam explorar a música como estímulo e parâmetro para criação. Lifar (1952), inclusive, critica esse procedimento e sugere que as músicas voltem a ser criadas especificamente para os balés, como acontecia no século XIX.

Em relação à autonomia do bailarino, Noverre (MONTEIRO, 2008) sugere que o *maître de ballet* dê liberdade para que o artista encontre sua maneira de se

expressar, para além de uma padronização das ações pantomímicas. Essa liberdade, por sua vez, configura o ponto de partida de muitos artistas da dança moderna que visavam desenvolver suas próprias movimentações, em detrimento da submissão aos códigos do balé. Embora grande parte desses artistas não adote a pantomima como forma de comunicação na dança, esta se encontra diluída, a nosso ver, no próprio gesto, carregado de certa carga dramática ou, como dizem a maioria dos autores, expressiva.

Os artistas da dança moderna promoveram diversas transformações na dança a fim de construir linguagens distintas (HERCOLES, 2010). Dessa forma, a coreografia, no contexto da dança moderna, recorre a um novo vocabulário, um novo tipo de escrita criado através das movimentações desenvolvidas pelos coreógrafos que compõem essa vanguarda. Isadora Duncan, José Limón, Martha Graham, Lester Horton são apenas alguns entre os vários coreógrafos que sistematizaram suas movimentações em códigos que fundamentavam suas coreografias.

Consideramos também que a construção dramatúrgica sugerida por Noverre (MONTEIRO, 2008) encontra ecos na dança moderna. Nesse caso, exposição do tema, intriga e desenlace configuram características comuns à dramaturgia noverriana, que é amplamente explorada na dança moderna. Esse tipo de composição dramatúrgica também foi utilizado pelo balé clássico, no entanto a estrutura das coreografias na dança clássica era rígida e se pautava na ideia de perfeição e simetria, enquanto algumas criações em dança moderna passaram a explorar parâmetros de organização menos rígidos (HERCOLES, 2010). Essa flexibilização, por sua vez, dá abertura para novas experimentações que passam a coexistir tanto com as premissas coreográficas da dança clássica quanto com aquelas que lhe originaram.



Figura 15 – José Limón



Fonte: Disponível em:  
<[http://az616578.vo.msecnd.net/files/2016/04/01/635951516399796310-1352149381\\_1-jose-limon-1908-1972-modern-dancer-everett.jpg](http://az616578.vo.msecnd.net/files/2016/04/01/635951516399796310-1352149381_1-jose-limon-1908-1972-modern-dancer-everett.jpg)>. Acesso em: 24 maio 2017.

Em continuidade à expansão dos entendimentos de coreografia, proposições de artistas americanos como Anna Halprin, Steve Paxton, Yvonne Rainer, entre outros, contribuíram para que conceito ganhasse novas acepções. As pesquisas de Halprin, por exemplo, eram fundamentadas na improvisação, buscando o desenvolvimento das habilidades individuais e da consciência corporal (GINOT; MICHEL, 2008). Em suas proposições artísticas, a improvisação deixa de configurar somente uma parte do processo compositivo, o que já era explorado na dança moderna, para ser utilizada também em cena.

Halprin explorou estruturas abertas à improvisação em suas criações, dando liberdade para que os artistas desenvolvessem, à sua maneira, as tarefas estabelecidas pela artista. Junto a ela trabalharam músicos, atores, bailarinos amadores e pessoas comuns, em um processo de descoberta das potências de cada corporalidade (GINOT; MICHEL, 2008). Nesse contexto, coreografia amplia

seu entendimento outrora restrito aos códigos, abrangendo em sua escrita movimentações não necessariamente virtuosas e/ou moldadas sob padrões preestabelecidos.

Figura 16 – *Parades and Changes* (1965-1967), de Anna Halprin



Fonte: Anna Halprin. Disponível em: <<https://www.annahalprin.org/performances>>. Acesso em: 25 maio 2017.

Ginot e Michel (2008) também apontam os *ateliers* de improvisação ministrados por Robert Dunn na segunda metade do século XX como responsáveis por promover uma prática diferenciada das construções hegemônicas em coreografia naquele período. De acordo com essas autoras, sua abordagem artístico-pedagógica privilegiava a exploração de procedimentos de composição baseados na repetição e no imprevisível, substituindo julgamentos dualistas, como a ideia de certo ou errado, a fim de valorizar a potencialidade da própria experimentação.

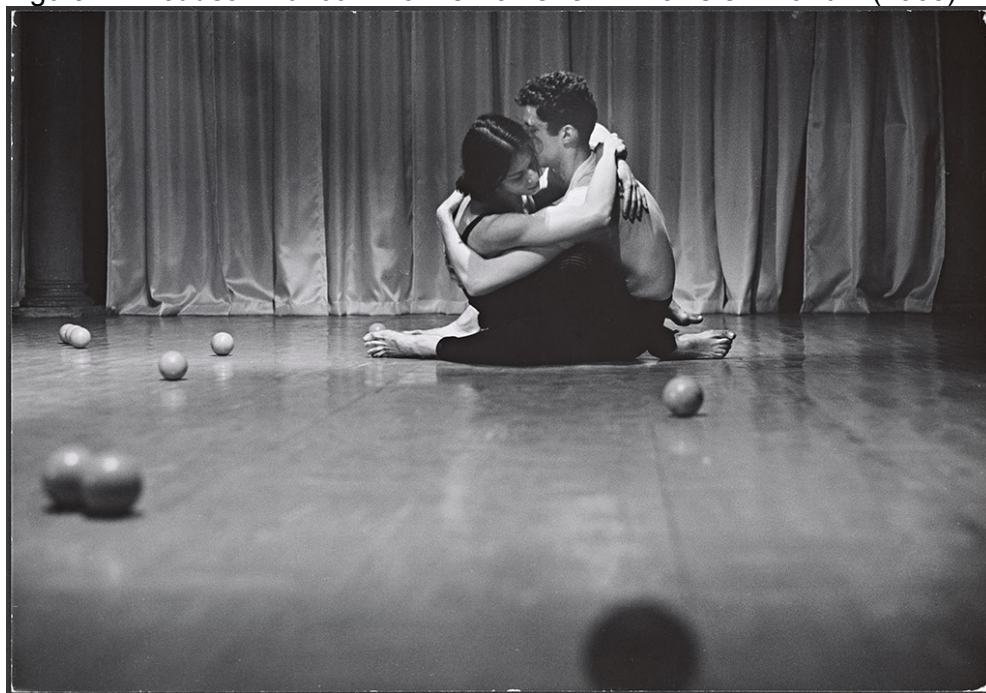
Danielle Bélec (1998) expõe que o objetivo principal de Dunn em suas aulas era o de estimular seus alunos a descobrirem seus próprios caminhos, suas maneiras particulares de moverem e de criarem danças. Essa autora expõe que:

Para Dunn a relação mútua entre a improvisação e a coreografia consiste em encontrar meios de “hipermobilizar” o corpo a fim de deixar no sistema nervoso imagens cinestésicas potentes; os estudantes podem assim se lembrar da experiência do movimento e se dar a possibilidade de novas escolhas de movimentos (BÉLEC, 1997, p. 88, tradução nossa).

Os *ateliers* ministrados por Dunn entre 1960 e 1962 foram frequentados por artistas como Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, Deborah Hay e outros. Esses, por sua vez, juntaram-se para criar um grupo informal que posteriormente ficou conhecido como *Judson Church*. Ginot e Michel (2008) destacam que esse grupo reuniu artistas interessados na pesquisa de movimento e na experimentação de procedimentos de composição diferentes daqueles explorados pela dança moderna.

*Terrain* (1963), de Yvonne Rainer, segundo Ginot e Michel (1963), configura uma performance que apresenta características recorrentes nas experimentações coreográficas dos artistas do *Judson Church*. Algumas de suas ideias, portanto, eram as de trazer a dança ao ponto zero, deixando de lado referências de outras técnicas para explorar movimentos sem artifícios ou efeitos de ilusão. Assim, em *Terrain* (1963), ações cotidianas como andar e se vestir eram realizadas em um espaço branco e silencioso.

Figura 17 – *Judson Dance*: Yvonne Rainer e Bill Davis em *Terrain* (1963)



Fonte: Getty. Disponível em: <[http://www.getty.edu/research/exhibitions\\_events/exhibitions/rainer/images/gri\\_2006\\_m\\_24\\_107\\_333663ds\\_lrg.jpg](http://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/rainer/images/gri_2006_m_24_107_333663ds_lrg.jpg)>. Acesso em: 26 maio 2017.

Esse propósito de esvaziamento, por sua vez, parece dialogar com o espaço vazio e liso da folha branca onde se construía a coreografia de Feuillet (1701). Por outro lado, o *Judson Church* foi responsável por investigar as relações do corpo com

espaços não convencionais, apresentando suas performances em ambientes abertos como a rua, tetos e paredes de edifícios (no caso das experimentações de Trisha Brown) e em galerias de arte (GINOT; MICHEL, 2008). Dessa forma, as particularidades de cada ambiente implicavam na criação e na realização de cada performance para além do chão liso de Feuillet que, por ser considerado adequado para a dança, não interferia em seu desenvolvimento.

A estrutura das performances do *Judson Church* variava de acordo com cada proposição. A partitura de *Satisfyin Lover* (1967)<sup>20</sup>, de Steve Paxton, por exemplo, está descrita com as devidas instruções a serem seguidas por cada participante. Trata-se uma dança baseada nas ações de caminhar e se assentar, podendo ter de 34 a 84 participantes. As indicações são bem precisas, sendo que cada participante tem um trajeto específico a cumprir e sua entrada em cena está predeterminada pela estrutura, como no exemplo a seguir: o participante 2 do Grupo A deve começar a caminhar no 10º passo do primeiro *performer*, atravessando a cena (BANES, 2002).

Figura 18 – Remontagem de *Satisfyin Lover* (1967), de Steve Paxton, no Centre Pompidou em Paris em 2011



Fonte: Divergence Images. Disponível em: <<http://www.divergence-images.com/images/laurent-philippe/230-230/LPH1122002.jpg>>. Acesso em: 26 maio 2012.

Embora a precisão da partitura possa remeter aos sistemas de notação coreográfica de Arbeau (1589) e Feuillet (1701), Paxton explora nessa dança ações do cotidiano e sugere aos participantes que elas sejam executadas com serenidade, tentando conservar suas qualidades habituais (BANES, 2002). Dessa forma,

<sup>20</sup> O trecho de uma remontagem de *Satisfyin Lover* (1967), realizada em 2011 no Centro Pompidou em Paris, pode ser visto em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9FeSDsmleHA>>, acesso em: 26 maio 2017.

acreditamos que sua proposição apresenta vestígios coreográficos que são reconfigurados em um novo contexto, articulando paradoxos existentes entre as proposições do *Judson Church* e aquelas inscritas no entendimento tradicional de coreografia.

Por volta da década de 1970, Hercoles (2010) destaca que as noções de representação passam a coexistir com ideias de apresentação, enquanto o espetáculo deixa de ser a única e/ou principal proposta de configuração artística em dança. O espaço euclidiano, por sua vez, dilui-se em espaço perceptivo, assim como a relação do espectador com a obra passa a ser repensada. Em cena, *performer* é o termo adotado pelos artistas do *Judson Church* que não mais se restringiam ao domínio de linguagem específica (dança, teatro, comédia e outras). Além disso, as concepções de ação, objeto e sujeito, por exemplo, passam por reconfigurações que reverberam no entendimento de coreografia e no fazer coreográfico (GINOT; MICHEL, 2008).

Essas transformações seguem desestabilizando entendimentos tradicionais de coreografia. Dessa forma, observamos que existe um processo de retroalimentação entre esse conceito e o contexto em que ele se insere. À medida que a dança evolui, o conceito de coreografia se atualiza, e vice-versa, em uma via de mão dupla. Nesse sentido, compartilhamos das premissas de Lévy (1996) sobre atualização, um processo dinâmico que busca soluções para problemas latentes do virtual. O virtual, por sua vez, diz respeito às potencialidades que acompanham uma situação, nesse caso, a coreografia.

A respeito das atualizações do conceito de coreografia na contemporaneidade, alguns pesquisadores construíram formulações que visam abranger as particularidades das produções coreográficas realizadas na atualidade. No entanto, José Gil (2001) destaca que:

Como em toda definição no campo da arte, a da coreografia põe imediatamente múltiplos problemas: parece, todavia, que em todos os casos que se apresentam (nomeadamente na dança contemporânea), não há coreografia sem um nexos (GIL, 2001, p. 80).

Se na dança clássica a estrutura dramática respeitava muitas vezes um encadeamento linear – tema, intriga e desenlace –, as coreografias produzidas pela dança contemporânea têm buscado outras formas de organização e construção de sentido. Levando em consideração que tanto a construção de uma dramaturgia

quanto a composição de uma coreografia se dão no corpo, Ana Carolina R. Mundim (2014, p. 52) indica que existe “[...] uma distinção muito tênue entre composição coreográfica e dramaturgia [...]”. De acordo com essa autora, o corpo é o eixo de uma criação em dança, cabendo à dramaturgia do corpo que dança fundamentar e organizar a composição coreográfica. Trata-se, portanto, de um vai e vem, dois lados de uma mesma moeda.

Já nas pesquisas teórico-práticas de Fabiana Britto e Paola Jacques (2012, p. 152), coreografia é compreendida como “um projeto de movimentação corporal”, que pode envolver um ou múltiplos corpos, cujo objetivo é realizar uma notação ou um roteiro previamente definido. Essas autoras recordam-nos que, no momento de execução desse projeto, existe uma atualização deste pelos corpos dos bailarinos, o que implica uma diferenciação entre o que foi planejado e sua configuração.

A respeito dos procedimentos que estruturam uma coreografia, Adriana Machado e Elke Siedler (2012, p. 1) expõem algumas possibilidades de organização em dança que coexistem na contemporaneidade. Existem configurações que permitem, segundo essas autoras, “o exercício de outras execuções”, como é o caso de remontagens cujas referências advêm de composições já existentes. Outra possibilidade está na concepção de coreografias que se baseiam em regras estabelecidas por certos padrões de dança.

Há também modos de compor dança que privilegiam estruturas cujo propósito não está na reapresentação. Nesse caso, a improvisação em cena se torna o foco e as maneiras de organizar essa improvisação são inúmeras (MACHADO; SIEDLER, 2012). Mantém-se, no entanto, a preocupação com as coerências e as produções de sentido. Sobretudo, o entendimento de coreografia como estruturação dos movimentos do corpo no espaço-tempo passa a abranger estruturas que podem ser completamente abertas, fechadas ou mistas – quando em uma mesma coreografia existem momentos de improvisação e momentos de execução de ações preestabelecidas.

Ressaltamos mais uma vez que essas concepções não se sobrepõem nem desqualificam aquelas existentes anteriormente, mas passam a coexistir com elas. Dança e coreografia, nesse sentido, passam por transformações que questionam os parâmetros habituais que as definem, esgarçando assim suas fronteiras em prol da coerência produzida pelas possibilidades (HERCOLES, 2010). Nesse sentido,

justificamos novamente a escolha do título deste capítulo com o questionamento “o que pode?”, a fim de extrapolar qualquer anseio de determinação.

Como mostraremos no capítulo seguinte, os procedimentos de composição coreográfica estão diretamente relacionados a esses processos, sendo eles também responsáveis pelas mudanças conceituais em coreografia. Coevolutivamente, novos procedimentos de composição coreográfica passam a emergir à medida que fatores se alteram e provocam a atualização do conceito de coreografia.

### 3 CONCEPÇÕES EM COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA

“[...] Ao entrever a rima que dança sob nossos olhos, fala-se sem saber o que se diz, come-se sem saber o que se come, e não se dorme.”

SALLES, 1998, p. 32.

#### 3.1 Procedimentos de composição coreográfica

Após termos apresentado algumas das perspectivas referentes ao entendimento de coreografia em diferentes contextos históricos, exploraremos alguns estudos dedicados à composição coreográfica com o objetivo de estabelecer um panorama de discussões entre coreografia e criação, problematizando assim as proposições dos autores utilizados. Em relação às pesquisas sobre composição coreográfica, é importante destacar que elas visam compartilhar e refletir sobre os procedimentos utilizados na criação de uma coreografia. Pensando que a função do(s) criado(res) de uma dança envolve escolhas e articulação de elementos coreográficos, como organização espacial, música, movimentos e estruturação do todo, por exemplo, entendemos que uma composição coreográfica é um reflexo dos procedimentos coreográficos adotados em seu processo de criação.

Figura 19 – Composição coreográfica para um balé de corte francês



Legenda: Esta cena representa uma dança de indígenas americanos.  
Pintor desconhecido (1660).

Fonte: GINOT; MICHEL, 2008, p. 15.

A respeito da expressão “composição coreográfica”, interesse inicial deste estudo, gostaríamos de fazer algumas considerações relacionadas à sua gênese. Para Patricia Kuypers (1998, p. 5), a palavra “composição” remete a uma situação artificial, em detrimento do caráter natural daquilo que não foi composto. Ao abordar a etimologia dessa palavra, a pesquisadora expõe que a questão principal de uma



composição está em constituir um todo coerente por meio da disposição e da relação entre elementos distintos.

Susana Tambutti (2007 *apud* MUNDIM, 2015, p. 39), por sua vez, ressalta que por muito tempo o termo “composição” foi sinônimo de coreografia, remetendo às proposições de Arbeau e Feuillet. Nesse sentido, essa autora expõe que a associação dessas palavras, formando a expressão “composição coreográfica”, acabou por direcionar a criação de danças de maneira que:

[...] O termo *compositio* implica um ideal de beleza baseado na harmonia entre as distintas partes, na medida, na proporção, no número e a ordem; portanto, falar de ‘composição coreográfica’ envolve uma postura estética determinada. Entender a disposição dos elementos cênicos como composição significa inscrever-se em uma tradição coreográfica que funda suas raízes na tese essencial do classicismo renascentista (TAMBUTTI, 2007 *apud* MUNDIM, 2015, p. 39).

Essa característica que fundamenta a expressão “composição coreográfica” justifica muitos dos pressupostos defendidos pelos estudos nesta área de concentração da dança, como veremos ao longo deste capítulo. Sob nosso ponto de vista, essa perspectiva atravessa as proposições de Doris Humphrey<sup>21</sup> (1978), Serge Lifar (1952) e John Martin (1939), por exemplo, de maneira que eles acabam explorando fundamentos da estética clássica ao abordarem determinados componentes coreográficos. No entanto, eles também compartilham informações valiosas sobre procedimentos de composição, além de concordarem que cada processo de criação é singular e que cada artista possui suas particularidades.

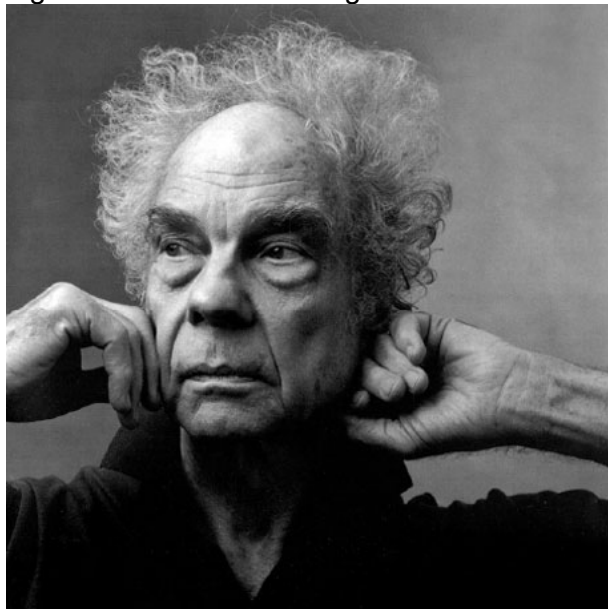
Um exemplo que evidencia esses cruzamentos está nas relações entre figura e fundo na dança. Sabendo que um dos princípios da estética clássica pressupunha o destaque da figura em detrimento do todo, tanto o balé clássico quanto a dança moderna, por exemplo, utilizaram esse fundamento por meio da separação entre solistas e corpo de baile. Aos solistas cabia o desenvolvimento dos papéis principais e a realização de danças em relação a ou contra o corpo de baile, um grupo de bailarinos que compunha o fundo da cena. Jacqueline Lesschaeve expõe que Merce Cunningham foi um dos responsáveis por quebrar essa lógica, explorando outras

---

<sup>21</sup> A primeira edição do livro *The Art of Making Dances* de Doris Humphrey foi publicada em 1959. No entanto, para a realização desta pesquisa tivemos acesso a 18ª edição deste livro publicada em 1978.

possibilidades de composição e de construção de perspectiva (CUNNINGHAM; LESSCHAEVE, 1999).

Figura 20 – Merce Cunningham



Fonte: Merce Cunningham. Disponível em: <<http://www.mercecunningham.org/merce-cunningham/>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

Em relação à estruturação da coreografia, Kuypers (1998) aponta que os principais procedimentos de composição em dança foram inspirados pelas fórmulas que governavam as estruturas musicais. Merce Cunningham revela que tomou aulas de composição com o músico Louis Horst, com quem aprendeu procedimentos como variação, *chaconne*<sup>22</sup>, sonata, ABA e outros advindos das teorias musicais. De acordo com o coreógrafo americano: “eu não achei estes [procedimentos] muito interessantes e desde o início das minhas composições solísticas eu comecei a trabalhar com John Cage, que já possuía ideias sobre estrutura que eram tanto claras quanto contemporâneas” (CUNNINGHAM; LESSCHAEVE, 1999, p. 39, tradução nossa).

Ao longo do século XX, a dança passou por diversas transformações que modificaram e ampliaram os procedimentos de criação dessa arte. Hercoles (2008) destaca que o espetáculo coreográfico, até então entendido como um produto final e acabado, passou a ser visto como produto processual. Além disso, a ideia de

<sup>22</sup> De acordo com o dicionário Michaelis Online (2016): “Chaconne ou chacona: 1. Música, geralmente instrumental, de tempo moderado, em compasso ternário, que consiste em uma série de variações sobre um baixo contínuo. 2 Dança em três tempos, provavelmente originária do México, importada pela Espanha no início do século XVIII”.

representação cênica foi substituída pelo conceito de apresentação, de maneira que um espetáculo pode apresentar uma reflexão sem a necessidade de propor soluções definitivas. Em relação à improvisação, essa autora indica que ela se tornou uma aliada à composição coreográfica, assim como os conceitos de fragmentação, acaso, incompletude e não hierarquização.

Luciana Paludo (2015) aponta também as mudanças relacionadas à função do bailarino em um processo coreográfico. Enquanto na tradição da dança clássica, o bailarino era o executor das movimentações propostas pelo coreógrafo, a dança moderna contribuiu para que esses profissionais ganhassem autonomia e começassem a criar suas próprias danças. Os coreógrafos, por sua vez, deixaram de ser os únicos autores de uma coreografia.

Vale ressaltar que, a partir do século XX, a relação entre dança e coreografia se torna mais próxima, implicando o entendimento desses termos como palavras quase sinônimas (PALUDO, 2015). Essa mudança também atingiu a expressão “composição coreográfica”, que, embora continue a ser utilizada em referência à criação de danças/coreografias, passou a assumir um sentido mais amplo (TAMBUTTI, 2007 *apud* MUNDIM, 2015).

Ainda que novos procedimentos de composição tenham surgido, como indica Paludo (2015), práticas tradicionais de criação coreográfica continuaram a existir. Dessa forma, a coexistência de procedimentos de composição em dança gerou tensões, acordos, sobreposições e, por consequência, novos desdobramentos e possibilidades. À medida que surgem novos pensamentos a respeito do que é dança e do que pode gerar dança, por exemplo, os estudos em composição coreográfica passam a propor novas perspectivas.

Lepecki (2010, p. 13) indica que os elementos que compõem uma dança, denominados por ele de planos de composição, misturam-se e se atravessam criando um “metacampo chamado dança”. Nessa rede complexa e infundável de planos de composição, é necessário autonomia e vontade para criar, visto que os caminhos e os modos de operar são infinitos:

[...] de modo algum se pretende advogar um modo privilegiado ou único ou hegemônico de fazer dança, nem um modo privilegiado ou único ou hegemônico de pensar dança. Dança é aquilo que ela quiser fazer. E o pensamento sobre dança deve com ela se fazer. Que ambos se façam sempre num plano de consistência mútuo [...] (LEPECKI, 2010, p. 20).

Neste momento é importante refletir sobre o impacto desse entendimento de dança e o que ele provoca em relação ao seu processo de feitura. Em 1700, Feuillet (1701, p. 2) descreve que, “na dança, nos servimos de posições, passos, flexões, elevações, saltos, *cabrioles* [...]”, o que lhe permite criar um sistema de notação da dança baseado em um vocabulário específico: o do balé de corte. Criar uma dança, nesse contexto, perpassa pela reorganização de figuras já existentes em diferentes direções, sob músicas específicas e outros pressupostos predefinidos.

Chegamos no século XXI e o entendimento de dança implica o que ela quiser fazer, rompendo com qualquer tipo de barreira que pudesse restringir sua criação. Sob essa perspectiva, as possibilidades em relação ao processo coreográfico se ampliam, provocando instabilidade em categorias já estabelecidas. Essa instabilidade é retroalimentada por experimentações artísticas de caráter diverso, capazes de produzir uma hibridização de linguagens.

Lepecki (2004) expõe que a produção artística e cultural vem sofrendo um processo de interdisciplinaridade entre diferentes linguagens artísticas, resultando no cruzamento entre dança, teatro e novas mídias, por exemplo. Como consequência, o autor indica que a criação artística está passando por uma remodelação de procedimentos de composição, ensaio e construção narrativa.

Se aparatos analógicos como som, luz e cenário eram utilizados para a criação de ambientes diversos, com as tecnologias digitais as possibilidades se tornaram ainda maiores. Segundo Spoladore (2011), enquanto o homem se ocupava de utilizá-las em suas funções usuais, os artistas enxergaram potencialidades estéticas nessas novas ferramentas, culminando na declaração de Paulo Vaz e Maurício Lissovsky (2006, p. 49): “[...] A hibridação entre corpo e tecnologia é nosso destino. Que a dança encontre a sua expressão estética”.

No contexto específico da dança digital, novos procedimentos de composição surgem a fim de produzirem poéticas coreográficas em que o diálogo entre o corpo humano e os aparatos tecnológicos correspondam e contribuam para a concretização de propostas artísticas. Nesse caso, Cecília Salles (1998) aponta que uma das consequências do trabalho artístico em articulação com tecnologias digitais está na necessidade de parcerias e/ou de equipes de criação, uma vez que muitas vezes os coreógrafos não dominam as especificidades das novas tecnologias.

Spoladore (2011), por sua vez, ressalta que o processo criativo em ambientes digitais deve ser feito em equipe numa relação de coautoria e sem hierarquias.

*Designers*, coreógrafos, dançarinos, cientistas da computação e outros devem interagir e compartilhar conhecimentos para que a produção da obra artística se efetive de maneira que diversas linguagens dialoguem e configurem uma unidade coerente.

Figura 21 – *BIPED* (1999), de Merce Cunningham



Fonte: OpenEndedGroup. Disponível em: <[http://openendedgroup.com/images/biped\\_0.jpg](http://openendedgroup.com/images/biped_0.jpg)>. Acesso em: 18 maio 2017.

Susan Broadhurst (2007) cita *BIPED* (1999), uma parceria entre o coreógrafo americano Merce Cunningham e os programadores Shelley Shkar e Paul Kaiser, do grupo *Riverbed*, atualmente *OpenEnded*, como um exemplo de trabalho colaborativo em dança digital. Nesse trabalho, Broadhurst (2007) aponta que Cunningham propôs uma dança entre humanos e avatares digitais por meio de um sistema de captura de movimento – *motion capture*<sup>23</sup> – e de sua manipulação pelos profissionais da área tecnológica. Projetadas na cena, as animações eram geradas como resposta aos movimentos dos bailarinos, capturados por sensores.

Birringer (2008b, p. 121, tradução nossa) também cita e descreve brevemente algumas obras coreográficas para abordar a interface entre dança e tecnologia digital. Como exemplo, ele expõe *D.A.V.E.*, criação do coreógrafo Chris Haring e do artista de mídia Klaus Obermaier nos anos 2000. Nesse trabalho, estes artistas desenvolveram cenas de mudança de sexo no corpo masculino de Haring por meio de uma animação em vídeo digital. Assim, o autor destaca que a tecnologia digital

<sup>23</sup> *Motion capture* é um sistema de captura e gravação de movimentos em que estes são transpostos para o meio digital. Para mais informações, ver Pimentel (2012, p. 333). Disponível em: <[http://artech-international.org/Ficheiros/Proceedings\\_ARTECH-2012.pdf](http://artech-international.org/Ficheiros/Proceedings_ARTECH-2012.pdf)>. Acesso em: 9 jun. 2017.

agiu nessa cena como um parasita que decompõe o corpo humano, criando uma ideia de “fantasia da metamorfose pós-humana”.

Figura 22 – D.A.V.E. (2000)



Fonte: Disponível em:  
<<https://i.ytimg.com/vi/1bhNjYTQFQY/hqdefault.jpg>>.  
Acesso em: 18 maio 2017.

No Brasil, artistas como Lali Krotoszynski, Ludmila Pimentel, Renato Cohen, Alejandro Ahmed, Vanilton Lakka, Léo França e tantos outros vêm desenvolvendo pesquisas artísticas em dança digital. Em *Sujeito Corpóreo, Corpo Midiático* (2013)<sup>24</sup>, por exemplo, Lakka questiona a realidade que nos é apresentada por meio das lentes das câmeras. Em cena, o artista Fernando Prado tira algumas fotos do bailarino mineiro e as projeta na rotunda do palco, realizando edições em tempo real que são mostradas ao público. Em outro momento, Prado manipula um carrinho de controle remoto que possui uma câmera acoplada, enquanto Lakka dança em relação ao brinquedo que revela, em tempo real, as imagens resultantes desse jogo.

---

<sup>24</sup> Mais informações sobre este espetáculo estão disponíveis em:  
<<http://www.lakka.com.br/?pg=sujeito>>. Acesso em: 18 maio 2017.

Figura 23 – Vanilton Lakka, em *Sujeito Corpóreo, Corpo Midiático* (2013)



Fonte: Agenda Cultural Brasília. Disponível em: <[http://www.agendaculturalbrasil.com.br/capa\\_agenda/Vanilton%20Lakka%20-%20Sujeito%20Corp%C3%B3reo%20-%20cr%C3%A9dito%20Rayssa%20Coe%20010.jpg](http://www.agendaculturalbrasil.com.br/capa_agenda/Vanilton%20Lakka%20-%20Sujeito%20Corp%C3%B3reo%20-%20cr%C3%A9dito%20Rayssa%20Coe%20010.jpg)>. Acesso em: 18 maio 2018.

Diante da diversidade de procedimentos que emergem da criação de coreografias, respeitando as especificidades que configuram cada processo criativo, iremos expor ao longo das seções seguintes algumas das estratégias de composição coreográfica exploradas durante a história da dança. Utilizaremos como referências os principais livros dedicados ao assunto, destacando práticas compositivas recorrentes no contexto da dança moderna e da dança contemporânea. Esses procedimentos, por sua vez, são considerados precursores daqueles que emergem da dança digital, como mostraremos no quarto capítulo.

### **3.2 Princípios gerais de composição coreográfica: um olhar (auto)biográfico no início do século XX**

Optamos por intitular esta seção de “Princípios gerais de composição coreográfica: um olhar (auto)biográfico no início do século XX” por perceber que as primeiras publicações dedicadas ao tema apresentam concepções sobre criação em dança bem singulares, mas que se atravessam em alguns aspectos. As diferentes perspectivas partem das zonas de conforto, do eu, de experiências adquiridas exercendo determinadas funções. Em relação às experiências, existe um anseio

predominante em (tentar) estabelecer regras gerais para (qualquer) composição coreográfica.

Em alguns casos, trata-se de um olhar do artista que revisita e expõe seus procedimentos de criação, como é o caso de Doris Humphrey e Serge Lifar, pioneiros ao escreverem sobre o assunto. A primeira é autora do livro *The art of making dances*<sup>25</sup>, publicado em 1959, e o segundo escreveu *Traité de Chorégraphie*<sup>26</sup>, lançado em 1952.

Louis Horst<sup>27</sup>, por sua vez, utiliza sua experiência enquanto músico e propõe uma transposição dos procedimentos formais de composição para a dança, sendo ele um dos primeiros professores de composição coreográfica. Outro estudioso desse tema é John Martin, que registra suas observações sobre a criação em dança na perspectiva de crítico em dança do jornal americano *New York Times*.

Susan Leigh Foster (1986) expõe que tanto Martin quanto a maioria dos coreógrafos – e aqui incluímos Humphrey e Lifar – do início do século passado compartilhavam de fundamentos similares sobre a dança. Dentre esses princípios, destacam-se:

- a crença de que a dança surgiu na pré-história e era utilizada como forma de comunicação (FOSTER, 1986);
- os movimentos do corpo humano civilizado eram considerados artificiais e à dança era atribuída a capacidade de retomar o contato com a energia vital do ser humano (FOSTER, 1986);
- o corpo era entendido como um instrumento físico capaz de exteriorizar os anseios subjetivos individuais (FOSTER, 1986);
- a dança, por sua vez, é uma forma de comunicação efêmera e que não pode ser expressa verbalmente (FOSTER, 1986).

Junto a essas concepções, Lepecki (2008) destaca que a dança no início do século XX estava fortemente associada ao movimento. De acordo com esse autor, a categoria dança, entendida enquanto exibição de corpos em movimento e em estado contínuo de agitação, advém do *ballet d'action* romântico, no qual “[...] a dança se realiza claramente como espetáculo de mobilidade em fluxo” (LEPECKI, 2008, p. 17,

---

<sup>25</sup> *A arte de criar danças* (tradução nossa).

<sup>26</sup> *Tratado de Coreografia* (tradução nossa).

<sup>27</sup> Sally Banes (2002, p. 17) destaca Louis Horst e Doris Humphrey como os autores das “bíblis da composição” da dança moderna tradicional.



tradução nossa). O autor também expõe que, em 1930, o crítico em dança John Martin foi um dos responsáveis por endossar a relação dependente entre movimento e dança como exigência predeterminada a qualquer projeto coreográfico:

Na opinião de Martin, o balé estava dramaturgicamente demasiado vinculado com a narrativa e coreograficamente demasiado impregnado pela pose chamativa, enquanto a dança de Duncan era demasiadamente dependente da música. [...] Foi com Martha Graham e Doris Humphrey, nos Estados Unidos, e com Mary Wigman e Rudolph von Laban, na Europa, com quem a dança moderna descobriu o movimento como sua essência (LEPECKI, 2008, p. 18, tradução nossa).

Essas e outras perspectivas a respeito da dança estão expostas no livro *Introduction to the dance*<sup>28</sup>, publicado por Martin em 1939. A respeito da criação, seja em dança ou em outra área de atuação, o autor realiza três considerações. A primeira diz respeito ao objetivo que o trabalho deve cumprir; a segunda indica o conhecimento dos materiais que serão utilizados e como manipulá-los; e a terceira está direcionada para a relação entre produto e público (MARTIN, 1939).

Para Martin (1939), o objetivo de uma composição é o de dar forma a um determinado material, de maneira que ele possa cumprir determinada função. Esse autor destaca que o produto criado se trata de uma disposição específica de elementos, sendo que o todo é algo mais do que a soma de suas partes. Nesse sentido, ele entende que o ofício de marceneiro é o mesmo que o de um artista, cabendo ao consumidor/espectador avaliar o produto por meio de sua percepção.

---

<sup>28</sup> *Introdução à dança* (tradução nossa).

Figura 24 – John Martin e Martha Graham em 1969



Fonte: Dance Heritage. Disponível em:  
<<http://www.danceheritage.org/martin.html>>.  
Acesso em: 15 jan. 2017.

Ao longo de seu texto, Martin (1939) estabelece as funções do artista e do espectador. Ao primeiro, cabe o conhecimento dos procedimentos e a busca por solucionar os problemas de composição, enquanto o segundo deve reagir ao produto final que lhe foi apresentado, apreciando ou desaprovando o espetáculo assistido. É também ofício do artista transmitir sua experiência emocional e sensível para o espectador.

Martin (1939) expõe que, após as ideias defendidas por Isadora Duncan no início do século XX, a dança se libertou das formas predeterminadas. Por outro lado, os artistas influenciados por Duncan passaram a utilizar a música como ponto de partida, como inspiração para suas composições e, por consequência, criou-se uma relação de dependência da dança com a música. O autor expõe que, mesmo quando os bailarinos optavam por criar coreografias sem o uso da música, eles acabavam empregando os procedimentos compositivos daquela linguagem artística.

Martin (1939) considera que a dança e a música possuem uma mesma raiz e que sua separação se deu apenas no mundo ocidental recentemente. Por essa razão, partindo das estruturas rítmicas comuns à música e à dança, o autor expõe

alguns procedimentos de composição como: duas-seções (AB); três-seções (ABA); rondo (ABACADA); sonata; fuga ou cânon; tema e variações.

Figura 25 – Exemplo de cânon na cena “Cego com cego”, do espetáculo *Parabelo* (1997) do Grupo Corpo



Fonte: Grupo Corpo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kfJwwqy88W4>>. Acesso em: 18 maio 2017.

Para exemplificar um desses procedimentos, abordaremos o cânon. Trata-se de uma sequência de movimentos que é reproduzida repetidamente em tempos espaçados. Um bailarino começa a fazer determinada frase coreográfica e dois segundos depois, por exemplo, outro bailarino começa a fazer a mesma sequência. Trata-se de uma proposição em que um assunto ou um tema é apresentado e, como um indivíduo que grita em uma caverna, ecoa. Sua duração é variável e seu princípio pressupõe a repetição, em tempos diferentes, de um mesmo impulso (MARTIN, 1939).

Esses procedimentos comuns à dança e à música, de acordo com Martin (1939), são reproduzidos em quase todos os livros de composição coreográfica da época. Neste momento, cabe a reflexão de que não havia até então muitos estudos

dedicados à criação em dança. Humphrey (1978) e Alma Hawkins (1988) indicam que até o século XIX o foco no desenvolvimento e no desempenho dos bailarinos acabou por valorizar o estudo da sistematização da dança em técnicas, negligenciando seu aspecto criativo.

Na escassez de teorias sobre criação em dança no início do século XX, os interessados no assunto acabaram por recorrer a estudos e a profissionais ligados a outras linguagens artísticas da dança. Como foi exposto na introdução deste capítulo, os músicos foram grandes parceiros no que tange o ensino de composição para artistas da dança.

Louis Horst, colaborador de Martha Graham, foi um dos principais músicos a ensinar composição para os bailarinos<sup>29</sup> (KUYPERS, 1998). Em 1961, ele publicou o texto intitulado “First rules of composition”<sup>30</sup> no livro *Modern dance forms*,<sup>31</sup> escrito em parceria com Carroll Russell. Nesse texto<sup>32</sup>, Horst (1998) afirma que a composição está baseada na concepção e na manipulação de um tema. Para o autor, é preciso conhecer as regras fundamentais da composição para o desenvolvimento do tema escolhido, independentemente de sua abordagem.

Horst (1998) destaca que se na música a composição cria uma estrutura tonal, na dança essa estrutura é visual. Para conceber essas estruturas, o autor recorre à música do período pré-clássico. Nos séculos XV, XVI e XVII, foram desenvolvidas estruturas formais nas composições musicais feitas para as danças de corte daquela época, podendo ajudar o estudante de dança a organizar suas criações coreográficas.

---

<sup>29</sup> Susan Buirge (1998, p. 79, tradução nossa) expõe um pouco de sua experiência como aluna de Horst e destaca a importância de suas aulas que “[...] abriam os olhos e a consciência sobre o que é uma estrutura”.

<sup>30</sup> “Regras fundamentais da composição” (tradução nossa).

<sup>31</sup> *Formas de dança moderna* (tradução nossa).

<sup>32</sup> Exposto no dossiê dedicado à composição da revista *Nouvelles de Danse* (1998).

Figura 26 – Ruth Saint-Denis e Louis Horst



Fonte: DanceTeacher. Disponível em: <<http://www.dance-teacher.com/2010/02/louis-horst/>>. Acesso em: 16 jan. 2017.

O músico americano expõe que as estruturas formais são responsáveis por evocar sensações no público por meio de seus ritmos. No entanto, no centro dessas estruturas, Horst (1998) identifica regras matemáticas, fixas. Dentre essas regras, que nesta dissertação optamos por chamar de procedimentos, o autor destaca aquelas já citadas por Martin (1939) e outras como repetição, inversão, ampliação, contração, relação espacial e temporal.

Apesar de considerar essencial o conhecimento desses procedimentos por qualquer artista, tanto Martin (1939) quanto Horst (1998, p. 50) destacam que coreógrafos e bailarinos mais experientes não são submissos a essas regras compositivas, mas usam de uma “licença poética”, como propõe o segundo, para a escolha das movimentações e de suas qualidades, a depender da proposta coreográfica.

Martin (1939) indica que Doris Humphrey, conhecedora dos procedimentos de composição coreográfica, nunca se preocupou em segui-los ao pé da letra para criar suas danças. Esse autor destaca que a coreógrafa americana costumava se basear em um tema e, a partir de sua exploração e desenvolvimento, sua questão ia ganhando forma até se tornar uma obra coreográfica<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Buirge (1998) expõe que, nas aulas de composição propostas por Humphrey, o objetivo principal era o desenvolvimento de pequenos estudos em que a criação de movimentos se dava a partir de um tema definido e da evolução desse tema.

Doris Humphrey (1895-1958) foi pioneira ao publicar, em 1959, um dos primeiros livros totalmente dedicado à arte de compor danças. De acordo com essa artista, os estudos em composição coreográfica começaram a ser desenvolvidos na década de 1930<sup>34</sup>. Pensando na escassez de teorias dedicadas à criação em dança, Humphrey (1978) propõe três questionamentos:

- já que a dança se desenvolveu sem a necessidade de estudos voltados para composição, por que eles seriam necessários? (HUMPHREY, 1978);
- se outras linguagens artísticas como a música e a pintura já tinham desenvolvido teorias relacionadas às especificidades de suas criações, por que a dança teria ficado de fora até aquele momento? (HUMPHREY, 1978);
- por que houve um desenvolvimento repentino de estudos voltados para a criação coreográfica na década de 1930? (HUMPHREY, 1978).

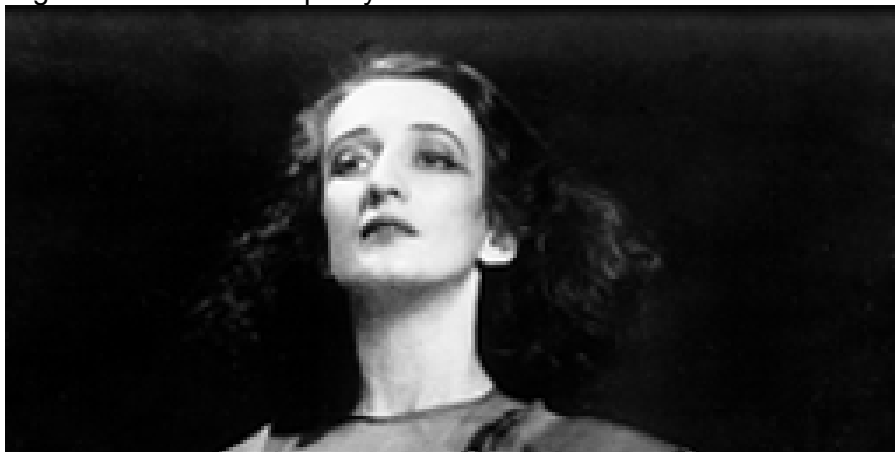
Para essas questões, Humphrey (1978) propõe algumas ideias que poderiam respondê-las. Para ela, existe uma necessidade de teorias em todas as áreas do conhecimento; logo, com a dança, não seria diferente. Ela destaca que a tradição do balé clássico priorizou o desenvolvimento dessa técnica por meio da padronização/codificação dos movimentos, constituindo as escolas francesa, russa e italiana. Conseqüentemente, a sistematização de procedimentos de composição coreográfica ficou em segundo plano.

A respeito da emergência de teorias dedicadas à composição na década de 1930, Humphrey (1978, p. 16) justifica que a Primeira Guerra Mundial fez com que os artistas revessem suas formas de pensar a vida e a arte. Em relação aos bailarinos, ela destaca que essas questões fizeram “a bela adormecida” acordar cheia de energia e em busca de uma movimentação que reverberasse todas as emoções vividas naquele primeiro grande conflito mundial.

---

<sup>34</sup> É possível que a coreógrafa americana tenha se referido ao capítulo inteiramente dedicado à composição no livro *Introduction to the dance*, de John Martin (1939), abordado nesta seção.

Figura 27 – Doris Humphrey



Fonte: The Doris Humphrey Society. Disponível em: <<http://www.dorishumphrey.org/>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

Humphrey (1978) utilizou seus conhecimentos empíricos e de procedimentos de criação explorados por outras linguagens artísticas, como a pintura, a escultura e a música para indicar procedimentos de composição coreográfica. A autora afirma que suas propostas não pretendem ser uma fórmula nem revelar como atingir o sucesso. No entanto, ela destaca que a importância de seu livro está em compartilhar suas descobertas e os pressupostos que funcionaram em suas criações.

Em relação ao processo de criação coreográfica, Humphrey (1978) entende que se trata de uma busca constante em relacionar conscientemente elementos diferentes a fim de produzirem determinado sentido. Nessa perspectiva, a autora decompõe uma coreografia para expor cada elemento que a compõe isoladamente, sendo eles: música, figurino, iluminação, organização espacial e outros. A coreógrafa americana entende que eles funcionam para a dança como ingredientes e ferramentas essenciais para a criação coreográfica. É nesse momento que ela aproxima as teorias da composição às artes visuais, à literatura e à música para a dança.

O primeiro elemento abordado, por exemplo, trata do desenho da dança no tempo e no espaço e advém das artes visuais. A autora expõe que esse aspecto pode ser dividido em duas grandes categorias: simetria e assimetria, sendo que cada uma delas pode ser subdividida em oposição ou sucessão (HUMPHREY, 1978). Ao explicar esses elementos, Humphrey (1978) estabelece postulados que pretendem indicar algumas constâncias em relação à reação do público. Nesse sentido, ela entende que simetria gera conforto no espectador, enquanto assimetria

provoca instabilidade e, por essa razão, é mais interessante coreograficamente. Ela ainda considera que:

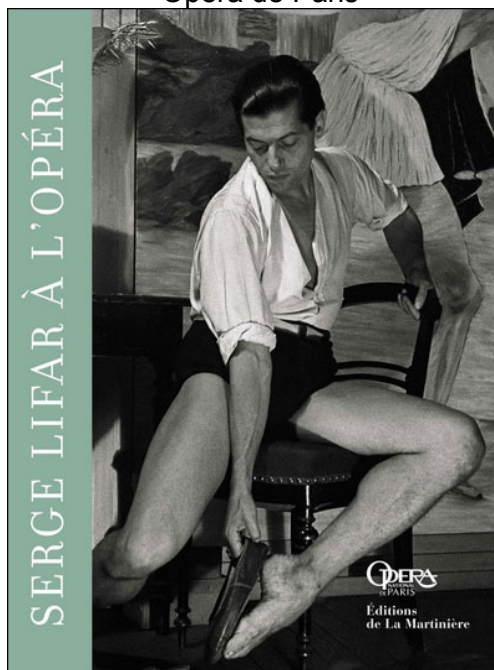
[...] Se o coreógrafo sabe quais são as reações básicas das pessoas em relação a estas áreas, ele pode estar apto a fazer uso delas para fortalecer o desenho da dança porque ele não irá usar esses elementos meramente pelo desenho ou pelo estilo do dia [...] mas com um entendimento da relação forma-sentido mais sólido. Ao descrever essas constâncias, deve-se destacar que estou me referindo primariamente às reações do mundo ocidental (HUMPHREY, 1978, p. 50, tradução nossa).

As observações que Humphrey (1978) faz ao longo de seu livro, por fim, são dispostas em forma de lista. Eis algumas de suas colocações: “Um bom final é 40% da dança. Monotonia é fatal; busque por contrastes. Não seja um escravo nem um mutilador da música” (HUMPHREY, 1978, p. 159, tradução nossa). A respeito dessas instruções, Foster (1986) expõe que elas são restritas e jamais conseguiriam resumir a complexidade do trabalho coreográfico desenvolvido profissionalmente pela coreógrafa americana durante quase 40 anos.

Outro artista que se propôs a escrever sobre composição coreográfica no início do século XX foi o francês Serge Lifar. Com o livro *Traité de Chorégraphie*, publicado em 1952, Lifar visava refletir sobre o conhecimento adquirido em sua carreira artística compondo balés e, dessa forma, desenvolver uma teoria da composição em dança. O autor destaca que naquele momento não existia ainda publicações que abordassem a criação em dança com profundidade.



Figura 28 – Foto do Catálogo da  
Exposição Serge Lifar no  
Ópera de Paris



Fonte: Disponível em: <[http://static.fnac-static.com/multimedia/images\\_produits/ZoomPE/0/2/2/9782732435220/tsp20130903014035/Serge-Lifar.jpg](http://static.fnac-static.com/multimedia/images_produits/ZoomPE/0/2/2/9782732435220/tsp20130903014035/Serge-Lifar.jpg)>. Acesso em: 17 jan. 2017.

Esse livro foi publicado cinco anos após a abertura do Instituto Coreográfico (1947), conservatório criado por Lifar na França para o desenvolvimento de *choréauteurs*<sup>35</sup>. O *choréauteur* é o responsável por todo o balé, cabendo a ele criar as movimentações a serem realizadas pelos bailarinos e também definir a articulação entre todos os elementos que compõem um espetáculo coreográfico – cenário, figurino e música, por exemplo. Nas palavras do autor:

Sendo o único responsável por direcionar o conjunto do espetáculo, o *choréauteur* possui o direito de exigir de seus intérpretes uma submissão total. Todas suas intenções, de ordem plástica ou dramática, devem ser rigorosamente respeitadas, visto que ele é o único a possuir uma visão completa (LIFAR, 1952, p. 146, tradução nossa).

É importante destacar que Lifar se encontra no contexto da dança acadêmica, em que a criação é permeada por relações hierárquicas verticais que ainda prevalecem, em alguns contextos, na contemporaneidade. Para ele, composição de um balé pressupõe mais do que juntar as peças de um quebra-cabeça, cabendo ao

<sup>35</sup> O autor utiliza o termo *choréauteur* para indicar o criador de balés.

*choréauteur* misturar e “[...] derreter os elementos [coreográficos] em um cadinho em que operam reações químicas complexas” (LIFAR, 1952, p. 51, tradução nossa).

Lifar (1952) entende que a coreografia é uma filosofia do corpo, em que os movimentos humanos serão capazes de exprimir seus sentimentos no espaço e no tempo. Compor uma coreografia, por sua vez, exige intuição e organização de cada um dos elementos que compõem um balé.

Ao comparar o compositor de uma música com o *choréauteur*, Lifar (1952) entende que o primeiro parte de um tema e então propõe variações, contrapontos ou ainda sobreposições, podendo também usar as tonalidades para atingir seus objetivos. O segundo, por outro lado, necessita criar um estilo, criar uma ambiência, o que é mais complexo que a criação de passos, sendo que esses não significam nada para o autor, que ainda completa: “eles podem se adaptar a qualquer situação” (LIFAR, 1952, p. 17, tradução nossa).

*Traité de Chorégraphie*, de Lifar (1952), se assemelha, sob nosso ponto de vista, a uma proposição autobiográfica-coreográfica, assim como acontece com Doris Humphrey (1978). Em sua abordagem a respeito de cada um dos componentes coreográficos, Lifar (1952) expõe sua opinião e exemplifica com suas próprias criações. Vale ressaltar que o autor não visa estabelecer verdades absolutas e que ele compreende que cada artista possui seus procedimentos de criação, o que ele chama de técnica de ideia e do movimento.

De acordo com esse autor, a importância do estudo de teorias de composição em dança está em poder aproveitar os princípios e as estratégias utilizadas por outros criadores. Ele expõe que, ainda que uma ideia coreográfica seja irreal, ela depende da combinação de elementos reais para sua concretização. Além disso, Lifar (1952, p. 69, tradução nossa) indica que de toda criação nasce uma “melodia plástica” que lhe é própria e que vai além dos componentes que a constituem.

A respeito das combinações que podem surgir entre os diferentes elementos coreográficos, Lifar (1952) questiona a necessidade de generalizar procedimentos de composição. Ao discorrer sobre o cenário enquanto componente compositivo de uma dança, ele destaca algumas possibilidades de uso, como o cenário utilitário, ornamental, funcional ou abstrato. Cada qual com suas singularidades, o autor entende que a repetição de escolhas coreográficas, no caso do cenário utilitário, pode gerar monotonia. Ele ainda expõe que cada balé deve ser um recomeço, uma

renovação, cabendo autonomia à criação em detrimento à submissão de modelos coreográficos.

Ainda sobre os procedimentos de composição, Lifar (1952) expõe que na maioria das vezes a criação de um balé parte de um libreto, uma história, um drama, reforçando essa escolha recorrente com citações dos coreógrafos Bournonville e Noverre. Outro procedimento destacado pelo autor envolve os *leitmotive*<sup>36</sup>, originalmente utilizados na música e que servem para caracterizar sentimentos e personagens. Nesse caso, Lifar (1952) recorre ao compositor alemão Wagner para fundamentar o seu uso e propõe uma transposição para o balé, criando o que ele chamou de *leitmotiv* coreográfico.

Figura 29 – Isadora Duncan



Fonte: LoungeObviousMag. Disponível em: <[http://lounge.obviousmag.org/por\\_tras\\_do\\_espelho/assets\\_c/2013/12/Isadora\\_a\\_embed-thumb-600x337-52880.jpeg](http://lounge.obviousmag.org/por_tras_do_espelho/assets_c/2013/12/Isadora_a_embed-thumb-600x337-52880.jpeg)>. Acesso em: 18 maio 2017.

Lifar (1952, p. 207, tradução nossa) termina seu livro com um manifesto do coreógrafo, no qual ele critica a submissão que a dança naquele momento tinha em relação à música, procedimento que se tornou recorrente, sob seu ponto de vista, por influência de Isadora Duncan. Nesse manifesto, assim como Humphrey (1978), Lifar (1952) define alguns dos princípios gerais que deverão permear a composição de novos balés, como a requisição da autonomia do balé perante as outras artes (pintura, música e literatura), destacando a sua essência que é a dança.

Na realização desta pesquisa, esses foram alguns dos estudos mais antigos referente à composição coreográfica a que tivemos acesso. Ainda que os quatro

---

<sup>36</sup> “Motivo condutor de uma composição musical” (tradução nossa).

autores façam considerações sobre a criação em dança sob diferentes perspectivas – a de quem cria danças, a de quem escreve sobre dança e a de quem domina as estruturas formais de composição em música – e estejam inscritos em contextos diversos, percebemos algumas recorrências nessas primeiras tentativas em discorrer sobre o assunto.

Esses estudos se atravessam ao proporem tentativas de sistematizar um conhecimento adquirido no fazer coreográfico. Ao compartilharem suas convicções empíricas, percebemos a existência de um discurso dualista e generalista que insiste em classificar o que seria certo ou errado em uma composição, o que deve ou não ser feito e o que se deve evitar. A nosso ver, trata-se de um posicionamento epistemológico condizente com as ideias vigentes naquele período.

De acordo com Santos (2005), o desenvolvimento da ciência moderna privilegiou investigações pautadas em princípios epistemológicos e regras metodológicas bem rigorosas, advindas dos estudos matemáticos, no intuito de conhecer melhor a natureza e dominá-la. Ao reduzir a complexidade dos fenômenos, a ordem hegemônica buscou sistematizar o conhecimento em leis, dando uma ideia de ordem e estabilidade do mundo. Por meio de um saber quantitativo aferido pela precisão das medições, o paradigma dominante se dedicou à busca de verdades absolutas, desconsiderando e desvalorizando os saberes do senso comum e das humanidades (SANTOS, 2005).

Se, de acordo com Santos (2005, p. 27), a matemática forneceu à ciência moderna a lógica da pesquisa investigativa, instrumento de análise e o modelo de representação da estrutura da matéria, notamos que esse tipo de raciocínio acabou por influenciar os estudos aqui expostos a respeito da criação em dança.

Humphrey (1978), por exemplo, relata que os cinquenta anos dedicados à dança, seja no ofício de compor coreografias ou como espectadora, permitiram que ela identificasse muitos erros cometidos por ela e por seus pares. Dessa forma, ela propõe uma lista com vários lembretes no intuito de que os coreógrafos evitem cometer erros recorrentes. Ainda que a autora deixe claro que seu intuito não é o de estabelecer fórmulas prontas e de que seu olhar parte de suas experiências, ela acaba por utilizar um dos princípios do pensamento determinista que é a generalização.

O mesmo acontece com Louis Horst (1998), que rejeita a ideia de inspiração para o desenvolvimento de uma composição coreográfica e simplifica: criar uma

dança pressupõe a concepção e a manipulação de um tema. Para o autor, esse tema precisa ganhar forma e as regras básicas que constituem a forma advêm de leis matemáticas. Além disso, ele estabelece modelos básicos a serem seguidos e identifica algumas reações provocadas por determinadas sonoridades: “[...] A *Pavane* funciona maravilhosamente para exprimir orgulho e poder; a *Gaillarde* para a alegria...” (HORST, 1998, p. 47, tradução nossa).

Ainda que Horst (1998) considere que o artista, ao adquirir experiência, não necessita se preocupar com as estruturas formais da composição, ele utiliza o raciocínio lógico matemático para propor suas ideias a respeito da criação coreográfica. Assim, a influência dos princípios da ciência moderna nas primeiras publicações dedicadas à composição coreográfica permitiu, a nosso ver, a tentativa de estabelecimento de regras gerais para a composição. No entanto, a singularidade de cada artista, como propõem os quatro autores pesquisados<sup>37</sup>, está além de qualquer princípio de composição e se mostra muito complexa.

Finalizamos esta seção com uma citação que permite entender a divergência em princípios coreográficos compositivos gerais. Humphrey (1978) dedica um capítulo de seu livro ao espaço cênico do palco italiano. Influenciada, a nosso ver, por estudos da arquitetura e das artes visuais, a coreógrafa americana divide o palco em regiões, determinando os lugares ideias para uma cena de comédia, de drama e estabelecendo as regiões mais fortes – destaque para o centro do palco – e mais fracas. Ao entrar em contato com essas informações, Martha Graham (2003, p. 86-87, tradução nossa) expõe em sua biografia que:

Doris e eu tínhamos concepções diferentes da coreografia, uma palavra que eu nunca tinha ouvido antes de chegar a Nova York. Na Denishawn, contentávamo-nos em inventar danças. Doris estava convencida de que poderíamos aprender tudo a partir de regras e esquemas. Eu acreditava que se tratava de algo mais profundo, visceral. [...] O livro de Doris [...] me deixou um pouco desconcertada por causa de algumas de suas ideias. Fiquei particularmente boquiaberta com o capítulo intitulado “O centro do palco”. Para Doris, tratava-se de um lugar geográfico no meio das coisas. Quando vi aquilo, pensei: “mas o centro do palco é onde eu me encontro”. No entanto, onde quer que fosse o centro do palco, Doris o iluminava como poucos artistas.

---

<sup>37</sup> Martin (1939), Lifar (1952), Humphrey (1978) e Horst (1998).

### 3.3 Procedimentos de composição coreográfica na dança moderna

Diante da escassez de literaturas dedicadas à composição coreográfica, esta seção visa expor e problematizar alguns dos estudos acadêmicos dedicados ao assunto. A partir das pesquisas encontradas, observamos que houve um interesse crescente em estudar criação em dança a partir da segunda metade do século XX. Nesse contexto, privilegiou-se, sobretudo, um olhar para os procedimentos de composição utilizados na dança moderna, sendo os expoentes desse período – Martha Graham, José Limón, Doris Humphrey e outros – as principais referências artísticas citadas nos livros consultados.

Enquanto estratégia epistemológica, as investigações encontradas optaram por segmentar<sup>38</sup> uma coreografia, ou seja, um processo de decomposição coreográfica. O objetivo em geral é de potencializar o olhar do leitor – seja ele estudante, professor e/ou coreógrafo – para as infinitas possibilidades de escolhas relacionadas a cada componente de uma dança.

No contexto acadêmico, os pesquisadores citados nesta seção compartilham do entendimento de que criar uma coreografia é atravessar um processo dinâmico envolvido por seleções, preferências e combinações. Para Alma Hawkins (1988, grifo nosso), na composição de uma dança, o criador deve **integrar** e **unificar** as movimentações com o objetivo de estabelecer um produto final<sup>39</sup>. Trata-se de moldar, de dar forma às imagens e aos anseios do coreógrafo por meio de frases de movimento (HAWKINS, 1988).

Salles (1998) expõe que um artefato artístico é o resultado processual de um percurso complexo permeado por dúvidas, acertos, ajustes e aproximações. Diante da complexidade que envolve uma criação e das singularidades de cada artista, os estudos em composição coreográfica que serão expostos nesta seção visam oferecer ao leitor um leque de possibilidades que não precisam ser seguidas à risca, mas que também podem ser se assim o desejarem.

Esses procedimentos se fazem presentes em processos de criação coreográfica, embora não sejam restritos e/ou exclusivos. Salles (1998, p. 32-33)

---

<sup>38</sup> Sarah Rubidge (2008) expõe que, na década de 1980, a *dance analysis* se tornou a principal epistemologia explorada nas pesquisas em dança. Nesse tipo de análise, buscava-se separar os elementos que compõem uma dança – relações espaciais, figurino, relação com a música, número de bailarinos e outros – no intuito de trazer reflexões a respeito de cada um desses fatores. Eis o caminho percorrido pela maioria das pesquisas citadas no item 3.3 deste capítulo.

<sup>39</sup> A ideia de produto final e suas diferentes perspectivas serão discutidas ao longo desta seção.

traz a imagem do labirinto para exemplificar a complexidade da criação e alerta para tentativas de simplificar o ato criador em explicações lineares. Essa autora indica que o tempo age como “sintetizador” do processo criativo cujo direcionamento pressupõe algum tipo de organização.

Ao apresentar elementos comuns de uma composição, a autora adverte que seu objetivo não é o de propor um roteiro e/ou estabelecer uma ordem cronológica para criação. Salles (1998) alerta que

[...] a linearidade da apresentação, que a palavra impressa em livros exige, pode falsear a recursividade e simultaneidade do ato criador. O leitor poderá estabelecer associações entre os diferentes aspectos que estarão sendo abordados e, assim, a natureza hipertextual da discussão será ativada (SALLES, 1998, p. 32).

Ainda que sejam apresentadas estruturas formais de organização coreográfica, as pesquisas em composição não visam propor fórmulas prontas ou receitas coreográficas, reforçando algumas das propostas de Horst (1998), Humphrey (1978) e Martin (1939). Blom e Chaplin (1982), por exemplo, propõem diversos estudos coreográficos<sup>40</sup> e justificam que, para aprender a coreografar, é importante experimentar, criar fragmentos dançados e frases coreográficas num jogo com os materiais que compõem uma coreografia. Essas autoras consideram que, por meio das tentativas, aprende-se a dar vida e forma às ideias, a transformar em movimentos<sup>41</sup> as questões que motivam uma criação.

Blom e Chaplin (1982, p. 7, tradução nossa) destacam que o uso da experimentação permite ao indivíduo vivenciar e aprender sobre os elementos que compõem uma coreografia. Essas experiências de criação são internalizadas ao longo do tempo e acabam por integrar o fazer coreográfico individual. O intuito, portanto, é proporcionar “[...] um rico estoque de experiências”, uma biblioteca interna que dispensa *checklists* ou regras, mas que dialoga com os anseios de cada um.

---

<sup>40</sup> Nas palavras das autoras: “Um estudo coreográfico é um exercício no ofício da coreografia. Não importa o quão pequeno, o estudo deve ter um fim em si mesmo; deve possuir início, meio e final, e ser sobre alguma coisa. Ele deve ser organizado claramente (assim como deve ser reproduzível) e pronto para ser mostrado e discutido” (BLOM; CHAPLIN, 1982, p. xix, tradução nossa).

<sup>41</sup> Retomando as observações de Lepecki (2008) e Foster (1986), é importante destacar que no contexto da dança moderna privilegia-se o binômio dança e movimento. Compreende-se também que o intuito de um coreógrafo é o de exteriorizar sentimentos, tornando visíveis/dando forma a questões particulares.

A respeito do desenvolvimento de experiências coreográficas, entendemos que as proposições de Blom e Chaplin (1982) fazem eco às reflexões de Bondía (2002). Esse autor destaca a singularidade da experiência enquanto uma situação em que somos atravessados, afetados e que modifica cada indivíduo de maneira particular. Assim, os estudos em composição não visam (re)produzir resultados predeterminados, mas possibilitar vivências rumo ao desconhecido e/ou trazer um novo olhar para o conhecido, construindo sentidos.

Bondía (2002) reforça que a experiência se constrói em diálogo com a exposição individual, com o se doar, com o se permitir:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião [...] (BONDÍA, 2002, p. 24).

É importante lembrar que por muito tempo a experiência na dança foi construída sob a supremacia da dança clássica, privilegiando a reprodução de modelos predeterminados e a formação tecnicista de bailarinos em detrimento de sua criatividade. Nos estudos em composição coreográfica utilizados nesta pesquisa, o bailarino é estimulado a desenvolver suas habilidades criativas. Percebe-se, portanto, que o bailarino a que Hawkins (1988) faz referência não é aquele que apenas reproduz movimentações criadas por um terceiro, mas que também propõe as suas próprias e atua “cocriativamente”.

Sobre o ato de coreografar, Hawkins (1988) entende que essa ação vai além de uma mera reunião de movimentos e passos, mas é o resultado de uma organização proposta por um coreógrafo. No livro *Creating through dance*<sup>42</sup>, publicado originalmente em 1964, essa autora propõe três princípios básicos – que atuam de maneira interdependente – de uma composição coreográfica: **funcionalidade**, **simplicidade** e **forma**. A respeito da funcionalidade de uma composição, a autora destaca que o coreógrafo deve possuir uma motivação, um impulso, uma ideia que o estimule a desenvolver uma coreografia.

Hawkins (1988) destaca que o criador deve ficar atento a uma questão central: qual é o propósito dessa dança? Essa pergunta irá nortear todo o processo,

---

<sup>42</sup> *Criando através da dança* (tradução nossa).



incluindo pesquisa e escolha de movimentos, respeitando a singularidade de cada trabalho. Blom e Chaplin (1982), por sua vez, destacam que o propósito de uma dança nem sempre está claro desde o princípio.

Não há ponto de partida específico. Questão, tema, frase de movimento são impulsos possíveis que podem estimular o desenvolvimento de uma composição coreográfica. Blom e Chaplin (1982) indicam que, em muitos casos, o próprio processo irá direcionar e definir as questões que nortearão o trabalho em construção. Como exemplo, citam coreógrafos como Alwin Nikolais e Paul Taylor e suas diferentes formas de começar a compor.

Já Lobo e Navas (2008, p. 113) sugerem que cabe a cada artista misturar, experimentar e, por meio da intuição, escolher qual o percurso mais adequado para cada processo. Na busca por impulsos criativos, as pesquisadoras propõem alguns procedimentos que visam estimular a intuição, como: “entrar em um estado de escuta consigo mesmo e com o meio. Ouvir seu coração, suas sensações, suas vontades e desejos de expressão”. Diante dessas possibilidades, elas ressaltam que pontos de partida e maneiras de impulsionar uma criação coreográfica são infinitos.

Figura 30 – *Tensile Involvement* (1953), de Alwin Nikolais



Fonte: Curso de História da Arte. Disponível em: <<http://www.cursodehistoriadaarte.com.br/wp-content/uploads/Alwin-Nikolais-Avant-Garde-anos-70.jpg>>. Acesso em: 18 maio 2017.

O segundo princípio básico de uma composição, de acordo com Hawkins (1988), diz respeito à simplicidade. Essa pesquisadora expõe que os elementos que compõem uma dança devem estar bem articulados, de forma que o produto final não

necessite de modificações. A estrutura interna de um trabalho artístico em dança deve ser organizada em prol de seu objetivo, de seu propósito central. Na busca pela essência do trabalho compositivo, o coreógrafo maduro estará apto, segundo a autora, a descartar superficialidades e a criar uma unidade.

Blom e Chaplin (1982) indicam que a simplicidade não exclui a complexidade e as nuances que compõem uma coreografia. Elas sugerem que a obra deve ser apresentada ao público de forma acessível, entendendo que o tratamento dado à receptibilidade varia de acordo com cada proposta artística. Como reflexão, as pesquisadoras propõem que, independentemente do objetivo de uma composição, se ela visa ao entretenimento e à fácil recepção pelo público ou se o seu intuito é o de provocar e desafiar a plateia, o trabalho como um todo deve corresponder a um (ou mais) propósito(s) comum(ns).

Em *The Intimate act of choreography*<sup>43</sup>, publicado em 1982, Blom e Chaplin (1982) apontam que a partir da simplicidade é possível construir um produto complexo, numa articulação não linear entre **propósito**, **inteireza** e **claridade**. Lobo e Navas (2008) confirmam essa tendência e complementam que a percepção de cada indivíduo, bem como a maneira que ele transforma e expressa os seus anseios, pode configurar coreograficamente temas ou ideias simples.

O último princípio básico de composição citado por Hawkins (1988) é a forma. Essa autora considera que se trata do resultado da estrutura interna de uma dança, uma organização de forças que surgem da justaposição de movimentos, ritmos e qualidades. A forma, nesse contexto, vai além do que é visto externamente, da figura, da forma como propõe Laura Pronsato (2003).

Jacqueline Smith-Autard (2010, p. 7) expõe que:

[...] A palavra forma é usada em todas as artes para descrever as estruturas internas e externas de cada trabalho artístico. A ideia ou a emoção que deve ser comunicada está incorporada à forma. A forma é o aspecto que é esteticamente avaliado pelo espectador que não vê todos os elementos, mas recebe uma impressão do todo (SMITH-AUTARD, 2010, p. 7, tradução nossa).

Da articulação entre todos os elementos que compõe uma coreografia, surge a sua forma. Salles (1998, p. 73) expõe que a forma (o que se vê) e conteúdo (o que constitui aquilo que é visto) não podem ser tratados como “entidades estanques”. Essa autora considera que existe uma relação de interdependência entre a forma e

---

<sup>43</sup> *O ato íntimo da coreografia* (tradução nossa).

o conteúdo, numa espécie de retroalimentação, e vice-versa, fundição. Em um processo de metamorfose contínua, a obra vai se construindo de maneira que a forma representa o conteúdo e esse é responsável por determinar sua configuração (SALLES, 1998).

Os elementos responsáveis por dar forma a uma composição coreográfica são inúmeros: movimentos, tema, música, figurino, ambiente, iluminação e tantos outros. Foster (1986) destaca outros aspectos que influenciam no processo de construção coreográfica, como: a maneira que cada coreógrafo explora o corpo e a expressividade em suas obras artísticas; as concepções individuais a respeito do que é dança; a organização das aulas e ensaios; a relação entre a dança e as outras artes e a função dos bailarinos e dos espectadores durante um espetáculo.

Diante de tantos “materiais” coreográficos, são as escolhas de cada criador que irão nortear o desenvolvimento de uma composição. No entanto, nos estudos aqui citados ganharam destaque as abordagens dedicadas aos procedimentos de criação e estruturação de **movimentos**. O movimento, portanto, é compreendido como o material básico da dança e o corpo o seu instrumento, cabendo ao coreógrafo, de acordo com Smith-Autard<sup>44</sup> (2010) selecionar as ações que serão realizadas por seus bailarinos e construir sequências que darão à dança a sua forma.

No livro *Dance composition*<sup>45</sup>, publicado originalmente em 1976, Smith-Autard (2010) expõe que movimento pode ser definido pela interação entre os elementos peso, tempo e espaço. É importante destacar que a concepção de movimento dessa autora, bem como a da maioria dos autores aqui citados, vai ao encontro das pesquisas desenvolvidas por Rudolf Laban. Ainda que Hawkins (1988) não cite esse estudioso do movimento em suas pesquisas, suas proposições também se aproximam às do autor, entendendo que a relação desses elementos – tempo, peso e espaço – dá o caráter de unidade e atribui expressividade e capacidade de comunicação a uma dança.

---

<sup>44</sup> No prefácio de *Dance composition*, Smith-Autard (2010, p. vi) explica que, embora o termo “coreografia” seja normalmente utilizado como referência à composição de danças, ela preferiu utilizar no título do seu livro o termo “dança” ao invés de “coreografia”, por se concentrar no conteúdo e na forma de uma dança. Sob seu ponto de vista, falar sobre coreografia envolve também a discussão de outros aspectos, como tema, música, iluminação e outros.

<sup>45</sup> *Composição em dança* (tradução nossa).

Blom e Chaplin (1982) indicam que a forma pode carregar uma mensagem ou ser ela própria a mensagem. No caso da dança, o movimento é um dos responsáveis por promover a comunicação com o público. Smith-Autard (2010) compara o movimento à palavra, cabendo ao artista a sua organização em frases, parágrafos, textos. A autora aponta que na dança, diferentemente da linguagem verbal ou escrita, uma frase de movimentos pode fazer referência a uma única palavra enquanto um único movimento pode indicar todo um parágrafo.

Figura 31 – Rudolf Laban em Monte Verità no ano de 1914



Fonte: Disponível em: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/88/a8/15/88a8155ebf9e3a2f2cc81d5a494b30fd.jpg>>. Acesso em: 18 maio 2017.

Smith-Autard (2010) indica que as principais funções de um criador de danças são selecionar e estruturar movimentações capazes de dar forma ao todo coreográfico. A organização do material coreográfico, portanto, é responsável por configurar um trabalho artístico em dança. Blom e Chaplin (1982, p. 83) afirmam que existem estruturas de organização em arte que foram inspiradas pelas formas da natureza e que podem contribuir para a construção de uma dramaturgia. Como exemplo, essas autoras citam o **desenvolvimento progressivo** da vida (início, meio e fim), a ideia de **clímax** provocada na erupção de um vulcão, **contrastos** que se repetem sequencialmente (dia, noite, dia) e a **variação de um mesmo tema**, como é o caso das quatro estações.

Essas autoras apontam que os artistas aproveitaram esses padrões estruturais e passaram a manipulá-los poeticamente, condensando, isolando e complexificando tais modelos. Hawkins (1988) expõe que, embora cada dança possua uma forma de organização singular, algumas composições possuem características em comum, reforçando os padrões estruturais propostos por Blom e Chaplin (1982) e compartilhados por Smith-Autard (2010). Harmonia<sup>46</sup>, variedade de dinâmicas e equilíbrio são princípios que, por meio de sua interação, podem garantir o caráter de unidade de uma composição coreográfica, sendo a unidade o objetivo principal de toda e qualquer arte de acordo com essas autoras.

Figura 32 – *Brandenburgs* (1988), da *Paul Taylor Dance Company*



Fonte: Disponível em:  
<[https://static01.nyt.com/images/2012/03/23/arts/23TAYLOR2\\_SPAN/TAYLOR2-jumbo.jpg](https://static01.nyt.com/images/2012/03/23/arts/23TAYLOR2_SPAN/TAYLOR2-jumbo.jpg)>. Acesso em: 18 maio 2017.

Os pressupostos relacionados à composição coreográfica que são defendidos por essas pesquisadoras advêm principalmente do pensamento difundido pela dança moderna americana. Em relação a essa vanguarda da dança no século XX, Hercoles (2010) aponta que os ideais modernistas foram responsáveis por desestabilizar algumas concepções aparentemente fixas na dança. Na busca por novas formas de comunicação, os modernistas desenvolveram outros modos de fazer e estruturar a dança. Quanto ao produto cênico coreográfico, por exemplo, essa autora expõe que ele deixou de ser entendido apenas como uma estrutura rígida que deve ser reproduzida por corpos moldados sob os parâmetros da perfeição.

---

<sup>46</sup> A harmonia é um dos fundamentos da estética clássica que permeia a ideia de composição coreográfica, como expomos no início deste capítulo.

Hercoles (2010) indica que algumas dessas mudanças propostas continuaram seus processos evolutivos, provocando novos entendimentos e:

[...] reconfigurando as ideias de sujeitos, objetos e ações. As noções de espetáculo e de representação desmoronam e o espaço descritivo, por elas proposto, se transforma em espaço perceptivo. Consequentemente, outros modos de construção e de recepção em dança são propostos, forçando uma grande mudança nos parâmetros habituais que, até então, definiam o que é dança (HERCOLES, 2010, p. 201).

É importante destacar que as novas possibilidades de criação e configuração coreográficas passaram a coexistir com aquelas utilizadas anteriormente. Não linearidade e a não preocupação com a construção de uma unidade com início, meio e fim bem definidos passaram a conviver com a composição dramaturgica e coreográfica narrativa, linear e causal (SMITH-AUTARD, 2010).

De acordo com Lepecki (2004), existe um grande interesse pela interdisciplinaridade na produção artística e cultural na cena contemporânea. A hibridização de linguagens tem sido responsável por desafiar a estabilidade de categorias como “dança”, “teatro” e “música”, provocando novos entendimentos, abordagens e modos de operar.

Em relação às artes performáticas, Lepecki (2004) aponta que a complexificação das linguagens tem como consequência uma remodelação do processo de criação de uma obra: outras formas de ensaio, novas funções atribuídas ao bailarino; presença de um dramaturgista<sup>47</sup> cujo desempenho é, de modo geral, auxiliar na construção de uma trama complexa.

Essas e outras questões nos levam a discutir os procedimentos de composição na contemporaneidade. No item a seguir, apontaremos algumas reflexões geradas pelo pensamento coreográfico contemporâneo.

---

<sup>47</sup> Rosa Hercoles (2010) expõe que, no século XVIII, a função de dramaturgista era desempenhada pelos mestres de balé, também responsáveis pelo treinamento técnico dos bailarinos e pelas composições coreográficas. Ao dramaturgista cabia a função de cuidar da lógica referente à coreografia e à expressividade dos bailarinos. Essa autora expõe que foi somente no século seguinte que houve uma distinção profissional entre aquele que ensina e aquele que cria (coreógrafo). Na contemporaneidade, o processo evolutivo da dança levou a mais uma especialização: a separação das funções *coreógrafo* e *dramaturgista* (PAIXÃO, 2010).



### 3.4 Reconfigurações coreográficas no contexto da dança contemporânea

Foster (1986) foi uma das pesquisadoras responsáveis por problematizar a construção de princípios gerais em composição coreográfica. A partir das criações realizadas por Deborah Hay, George Balanchine, Martha Graham e Merce Cunningham, essa autora propõe que cada procedimento de composição coreográfica é responsável por distinguir o projeto artístico de cada coreógrafo e por produzir as coerências internas de suas obras. Nesse sentido, Mundim (2014) expõe que se torna mais difícil estabelecer um olhar geral para a composição coreográfica na contemporaneidade devido à singularidade e à complexidade dos procedimentos e recursos empregados.

Figura 33 – George Balanchine em ensaio com Violette Verdy



Fonte: The George Balanchine Foundation. Disponível em:  
<[http://www.balanchine.org/balanchine/images/ballecures\\_1.jpg](http://www.balanchine.org/balanchine/images/ballecures_1.jpg)>.  
Acesso em: 18 maio 2017.

Se na dança clássica e na dança moderna a maioria das obras se apoiava na construção de narrativas, como foi exposto anteriormente, a dança contemporânea possibilitou outros entendimentos em relação ao fazer coreográfico e dramaturgico. De acordo com Britto (2010, p. 189), essas mudanças ocorrem devido, entre outros fatores, ao “[...] entendimento da dança como ação cognitiva do corpo”, sendo que as habilidades que o corpo possui em produzir e transmitir conhecimento se dão de forma complexa e se organizam em estruturas dinâmicas coevolutivas.

Britto (2010) reflete que, para compreender a diversidade de construções dramaturgicas na dança contemporânea, é necessário investigar a maneira como o

“[...] o comportamento e pensamento dos corpos/autores dessas danças são formulados e estabilizam-se como procedimentos de seleção e organização de material coreográfico, definindo um certo padrão de configuração compositiva” (BRITTO, 2010, p. 185). Nesse sentido, essa autora propõe que os estudos em composição coreográfica desenvolvidos no contexto atual evidenciam o aspecto processual de uma dança, problematizando sua complexidade e sua natureza contínua/relacional, em detrimento da descrição linear de seus componentes.

Banes (2002) expõe que houve uma grande abertura das limitações impostas à dança entre as décadas de 1960 e 1970. De acordo com essa pesquisadora, para os coreógrafos daquele período não importava o conteúdo de uma dança, mas o seu contexto. Jogos, competições e ações como caminhar e correr, por exemplo, poderiam ser apresentadas como dança, o que acabou por problematizar e redefinir questões ligadas ao tempo, ao espaço, ao corpo e à coreografia.

O corpo se tornou o foco da dança, deixando de ser considerado apenas um instrumento capaz de externalizar emoções. Banes (2002) ressalta que as primeiras coreografias naquele momento se dedicaram a uma análise aprofundada do corpo, de sua mecânica e de seus significados sociais. Com o intuito de apresentar um corpo considerado natural, puro, neutro, alguns coreógrafos recorreram a bailarinos amadores para a realização de suas propostas coreográficas.

Banes (2002) aponta que entre os anos de 1968 e 1973, três novos temas se tornaram recorrentes na dança: as influências não ocidentais, a participação do público e a política. Nesse contexto, a autora indica que a criação de coreografias deixou de lado todos os elementos expressivos que a ela estavam ligados: música, acessórios, figurinos, iluminação e outros.

Se anteriormente a dança estava preocupada em criar ilusões em cena, a perspectiva pós-moderna<sup>48</sup> experimenta outros modos de operar. Banes (2002) expõe que:

[...] Os figurinos são funcionais [...] e os bailarinos se produzem no silêncio e em espaços vazios e bem iluminados. As estruturas das danças, baseadas na repetição e na inversão, nos sistemas matemáticos e nas formas geométricas, na comparação e na

---

<sup>48</sup> Consideramos que esta vertente da dança configura uma continuidade da dança moderna e não uma ruptura, como propõem alguns artistas e/ou estudiosos, como Banes (2002). Também ressaltamos que o termo “pós-moderno” foi empregado por Yvonne Rainer para nomear o movimento artístico que eles criaram, por estar situado cronologicamente após a vertente da dança moderna (BANES, 2002).



oposição, permitem a leitura precisa de um movimento puro e frequentemente despojado (BANES, 2002, p. 25, tradução nossa).

Ao proporem uma redefinição da categoria dança, os coreógrafos naquele período optaram, em um determinado momento, por apresentar e revelar ao público as estruturas coreográficas e movimento. Essa vertente, chamada por Banes (2002) de dança pós-moderna analítica, prezava pela objetividade e optava pelo distanciamento da expressividade individual. Para a realização dessas propostas, os coreógrafos recorreram aos seguintes procedimentos de composição: uso de partituras coreográficas, movimentações cotidianas e execução de tarefas (BANES, 2002).

A respeito da vertente metafórica da dança pós-moderna, Banes (2002) indica uma reaproximação com alguns elementos coreográficos referentes à dança moderna, como o uso de figurinos, acessórios, personagens e iluminação. No entanto, sua especificidade está no emprego da justaposição, da imobilidade e da repetição como procedimentos de estruturação de uma coreografia.

Ao longo dos anos 1970, essas estratégias coreográficas se tornaram frequentes e configuraram sistemas. De acordo com Banes (2002), existem outras características que se sobressaem nesse período: a economia de energia do gesto; a rejeição das estruturas rítmicas e da musicalidade; rejeição da construção dramática permeada por frases de movimento baseadas em contrastes e desfecho. O público, por sua vez, passou a se integrar do processo coreográfico, seja pela participação dinâmica ou pelo conhecimento dos procedimentos compositivos (BANES, 2002).

Smith-Autard (2010) reflete que tanto a dança pós-moderna quanto a dança contemporânea têm em comum o fato de privilegiarem experimentações que não se resumem em uma abordagem única nem em um conjunto restritivo de ideias. No entanto, essa autora destaca três procedimentos que se repetem nesse contexto, justificando que os trabalhos experimentais geralmente visam romper com os paradigmas coreográficos já estabelecidos a fim de produzirem novas linguagens.

No primeiro procedimento, intitulado “Conteúdos para movimentos alternativos e tendências ecléticas”, Smith-Autard (2010, p. 103) destaca o uso de **movimentações cotidianas** em cena e o surgimento de novas técnicas que emergem do **cruzamento de linguagens**, como é o caso do *Contact-*

*Improvisation*<sup>49</sup>. De acordo com essa pesquisadora, no *Contact-Improvisation* o objetivo é criar movimentações em duos ou grupos por meio do contato corporal, produzindo um diálogo que pode atravessar diversas nuances: raiva, afeto, carinho.

Se as configurações tradicionais da dança privilegiavam uma visão frontal do corpo, Smith-Autard (2010) destaca que a improvisação por contato quebra essa tradição ao propor mudanças de direção bem como o surgimento de novas formas corporais através do agrupamento entre as pessoas que dançam. Além disso, a concentração dos bailarinos com o(s) parceiro(s) em contato não permite que eles projetem suas movimentações para o público, o que era frequente na dança moderna e no balé romântico.

O segundo procedimento apontado por Smith-Autard (2010, p. 108) é o uso de “Temas e leitura de temas”. Sob esse parâmetro, a autora inclui as pesquisas focadas no **movimento em si**, como é o caso de alguns trabalhos desenvolvidos por Merce Cunningham e por outros coreógrafos da dança pós-moderna americana, como Trisha Brown, Yvonne Rainer e David Gordon. É importante ressaltar que cada artista possui abordagens singulares, enfatizando diferentes aspectos do movimento. Brown, por exemplo, propõe, segundo a autora, a quebra e o reagrupamento de algumas frases coreográficas em diferentes espaços da cena, explorando novas configurações (SMITH-AUTARD, 2010).

Figura 34 – Yvonne Rainer, em *Trio A* (1978)



Fonte: Disponível em: <<https://static01.nyt.com/images/2015/06/07/arts/07TRIOASUB3/07TRIO-ASUB3-master675.jpg>>. Acesso em: 18 maio 2017.

---

<sup>49</sup> “Improvisação por contato” (tradução nossa).

Ainda nessa categoria, Smith-Autard (2010) inclui a exploração da expressividade e da **ação dramática** em oposição à busca pelo movimento “puro”. Como exemplo, ela cita o trabalho do *DV8 Physical Theater* e da coreógrafa alemã Pina Bausch, sendo esta última interessada em temas sociais, políticos e psicológicos, convidando o público a se identificar com sua própria realidade por meio do desenvolvimento das cenas.

Figura 35 – Foto da coreógrafa Pina Bausch



Fonte: Disponível em:  
<<http://imagens2.ne10.uol.com.br/blogsjconline/terceiroato/2015/06/pina.jpg>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

Figura 36 – *Lago dos Cisnes* (1998), de Matthew Bourne



Fonte: The Design School. Disponível em:  
<<https://www.thedesignschool.co.uk/thefilter/files/matthew-bourne-swan-lake-3.jpg>>. Acesso em: 21 jan. 2017.

A autora expõe também o **cruzamento de referências** como um tema recorrente na criação de obras coreográficas na contemporaneidade, como é o caso

das proposições dos coreógrafos Matthew Bourne e Mats Ek a partir de repertórios clássicos da dança, como *Lago dos Cisnes* (1998) e *O Quebra-Nozes* (1992). Nesse tipo de abordagem, a obra original é tomada como referência e recriada sobre outros parâmetros, geralmente dialogando com questões relacionadas ao contexto cultural ao que artista está inserido (SMITH-AUTARD, 2010).

O terceiro procedimento de composição exposto por Smith-Autard (2010, p. 112) é intitulado “Abordagens alternativas e experimentais na composição de danças” e parte do trabalho de Merce Cunningham, responsável por influenciar e/ou inspirar, de acordo com essa autora, muitos dos coreógrafos contemporâneos. Dentre os procedimentos experimentais de composição explorados por Cunningham, Smith-Autard (2010) destaca:

- dar autonomia ao tempo e desassociá-lo do som, permitindo aos bailarinos a singularidade na exploração do uso do tempo e da velocidade. Esta, por sua vez, é tomada como referência e recriada sobre outros parâmetros, geralmente dialogando com questões relacionadas ao contexto cultural ao que artista está inserido (SMITH-AUTARD, 2010);
- uso do espaço sob diferentes perspectivas e mover-se em direções não convencionais e lugares do palco pouco explorados (SMITH-AUTARD, 2010);
- explorar outras possibilidades de inter-relações entre duos, solos e trios (SMITH-AUTARD, 2010);
- buscar outras maneiras de justapor e organizar sequências coreográficas, com a exploração do acaso e/ou de outras estratégias de estruturação (SMITH-AUTARD, 2010);
- relacionar independência entre dança e som e/ou mudanças frequentes na sonoridade utilizada em uma coreografia (SMITH-AUTARD, 2010).

Em um processo evolutivo que perpassa pelas proposições de Cunningham, Lobo e Navas (2008) expõem que incompletude, simultaneidade, fragmentação, descontinuidade são alguns conceitos propostos por coreógrafos contemporâneos em seus trabalhos artísticos que irão, por sua vez, influenciar na estrutura coreográfica. Nesse sentido, Mundim (2014) ressalta que o corpo que dança na contemporaneidade não se limita à (re)produção de passos e códigos. Seu interesse, segundo essa autora, revela-se também por estudos coreográficos de

caráter diverso: micromovimentos, possibilidades de pausa, experimentação e potencialização de estados corporais distintos.

Assim como na dança criada pelo *Judson Church*, o corpo torna-se o foco dos processos criativos na contemporaneidade. De acordo com Mundim (2014), a experimentação das possibilidades de movimento se configura como eixo principal das composições coreográficas. Estas, por sua vez, ganham novos formatos para além das produções tradicionais pré-elaboradas, experimentando as possibilidades de criação em tempo real e/ou estar no entremeio do improvisado com o pré-elaborado (MUNDIM, 2014).

A respeito dos procedimentos de composição e estruturação empregados na dança contemporânea, Lepecki (2010, p. 13) propõe alguns/algumas modos de fazer/questões que ele denomina de “planos de composição”, sendo eles: chão, papel, movimento, traço corpo, traço espectro, energia, repetição, gravidade, conceito e gozo. Segundo esse pesquisador, cada plano contém e está contido em outro plano, formando uma grande rede de possibilidades que se entrecruzam, se misturam e se sobrepõem, podendo também, ao mesmo tempo, se repelir e adquirir autonomia.

O primeiro plano de composição, por exemplo, tem relação com o chão e indica que, no surgimento do termo “coreografia”, Feuillet entendia o chão como uma superfície neutra e lisa como uma folha em branco. Nesse sentido, a dança contemporânea tem repensado as relações do corpo com o chão, propondo “[...] uma arqueologia da violência repisada que faz mesmo assim tropeçar o dançarino, apesar de todos os alisamentos” (LEPECKI, 2010, p. 15).

O segundo plano de composição proposto por Lepecki (2010, p. 15) continua a desenvolver o que autor vai chamar de “política do chão”. Ao propor o “plano do fantasma”, este pesquisador se inspira nos estudos da socióloga americana Avery Gordon e sugere que o passado se reverbera no presente por meio de questões que terminaram, mas que ainda não alcançaram seu fim. Como exemplo, ele cita os corpos que foram negligenciados pela história e que, por essa razão, permanecem enterrados, porém ainda em estado de latência, provocando abalos “sísmicos” no chão que dá base ao dançarino contemporâneo. Como consequência, quedas, falta de estabilidade, paragens e/ou movimentações frenéticas atravessam esse corpo que dança (LEPECKI, 2010).

Por meio do terceiro plano, nomeado “Plano do Movimento”, Lepecki (2010) questiona a atribuição do movimento como elemento distintivo da dança, pressuposto surgido e defendido durante modernidade. Segundo esse autor, o sujeito moderno se move sob a ilusão de que tem domínio sobre seu próprio movimento e pensa estar no solo virgem e neutro proposto por Feuillet. Em contrapartida, ele problematiza: em dança contemporânea, “quais os outros modos de explorar criativa e atentamente os espaços cheios de mundo onde uma verdadeira aventura de movimento nos aguarda?” (LEPECKI, 2010, p. 17).

Em relação ao plano da gravidade ou do tropeço, os questionamentos trazidos por Lepecki (2010, p. 19) sugerem a exploração da horizontalidade como caminho fértil para criação em dança contemporânea e a experimentação de pausas, resistência e paragem ao invés da movimentação agitada costumeira das danças clássica e moderna. No “Plano Coisa”, o autor propõe que cada obra exige uma corporeidade específica, sendo que esta emerge durante o processo de experimentação. Para tanto, ele enfatiza a investigação de um corpo que se liberta e se revela enquanto coisa: “amálgama de orgânico e inorgânico, mineral e bicho, cuspe e matéria, opacidade e luminescência, mineral e planta”.

O sexto plano de composição coreográfica proposto por Lepecki (2010) faz referência à repetição, ao retorno, à diferença e ao *re-enactement*, dialogando, a nosso ver, com o cruzamento de referências proposto por Smith-Autard (2010). Por meio desse procedimento, o autor traz a ideia de arquivo e propõe a recriação e a repetição como possibilidades de atualizar uma obra e propor outras problemáticas, atualizando e transformando vontades.

Plano do mal-entendido ou do inventário é o último plano de composição proposto por Lepecki (2010). Ainda que ele ressalte que as possibilidades de criação sejam infindáveis, em sua última proposição o pesquisador reafirma que a dança se encontra em um campo heterogêneo, múltiplo e que não se restringe a nenhuma hegemonia. Nas palavras do próprio autor: “[...] Cada um que pense e faça a dança que queira ser feita. Ou desfeita” (LEPECKI, 2010, p. 20).

Os planos de composição propostos por Lepecki (2010) se cruzam com os conhecimentos prévios e concepções individuais de cada coreógrafo. Nesse processo evolutivo que atravessa a criação de coreografias, a função hierárquica tradicionalmente atribuída ao coreógrafo deu lugar a outras possibilidades de criação. De acordo com Britto (2010, p. 188):

Trata-se de escolhas artísticas que, por mais gratuitas que pareçam, estão ancoradas em complexas lógicas de afinidades eletivas que o corpo estabelece involuntária e naturalmente para definir seu conjunto de possibilidades interativas em cada situação.

Mundim (2014) expõe algumas dessas possibilidades de condução de um processo criativo, seja aquela pela qual um coreógrafo é responsável por determinar as movimentações dos intérpretes ou por um coreógrafo que dá estímulos para que seus bailarinos criem, cabendo a ele a organização do trabalho colaborativo dentro da concepção do projeto artístico em questão. Houve também um processo de emancipação dos bailarinos que passaram a desenvolver seus próprios trabalhos artísticos (PALUDO, 2015).

Outro aspecto destacado por Mundim (2014) se refere ao conhecimento prévio de cada criador e à maneira que ele organiza suas experiências corporais anteriores em relação às construções de seus trabalhos. Além disso, ela destaca:

Os entendimentos de uma dramaturgia da cena e de uma composição coreográfica se alteram substancialmente se o olhar integrado dos criadores (coreógrafo, iluminador, cenógrafo, músico, figurinista, *videomaker*) passa pela construção experimentalista ou pelo pré-estabelecimento de como as relações composicionais devem se dar e como o movimento deve ser produzido. E esses entendimentos, geralmente, são frutos de um tipo de formação específica vivenciada pelos criadores (MUNDIM, 2014, p. 53).

Se a existência da dança contemporânea permeia ambivalências e procedimentos diversos, Britto (2010, p. 189) propõe que ela seja entendida como “um modo de composição não programático”, em que as regras compositivas se estabelecem processualmente para além de um modelo geral predeterminado. O corpo, ao desenvolver experiências que problematizam as relações espaço-tempo, busca por reconfigurações. Nesse sentido, essa pesquisadora indica que a composição dramática se daria na organização das ações em estruturas que, por sua vez, irão configurar a coreografia e promover experiências perceptivas no espectador.

Sendo o corpo o principal interesse da dança contemporânea, o surgimento das tecnologias digitais tem provocado inquietações sobre o corpo que dança. A possibilidade de estimular a percepção com aparatos tecnológicos digitais tem gerado mudanças no processo compositivo, o que será discutido no capítulo seguinte.

## 4 ATUALIZAÇÕES DO CONCEITO DE COREOGRAFIA E PROCEDIMENTOS DE COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA DANÇA DIGITAL

### 4.1 Algumas atualizações do conceito de coreografia na dança digital

“[...] Ao reconhecer o caráter genuinamente *criativo* dos processos – porque configurador de estruturas – chega-se a um sentido de *continuidade* [...]”.

BRITTO, 2010, p. 185-186.

Após percorrer alguns dos rastros históricos que permeiam a construção do conceito de coreografia, observamos que as propostas artísticas em dança digital por vezes trazem vestígios de premissas coreográficas já estabelecidas. Em maior ou menor grau, princípios vanguardistas difundidos por artistas da dança moderna, ou ainda aqueles defendidos por Arbeau (1589) ou Noverre (MONTEIRO, 2008), encontram-se diluídos nas composições em dança digital. Junto a esses princípios, a produção de linguagens híbridas, resultantes da articulação com os aparatos digitais, promoveu transformações nos processos coreográficos e no entendimento de coreografia.

Birringer (2008a) aponta que, embora a noção de coreografia não tenha desaparecido no contexto das performances digitais e das artes visuais no século XXI, ela passou por reestruturações a fim de se adequar aos novos modos de operar. Ao longo deste capítulo, discutiremos algumas dessas mudanças, apresentando atualizações do conceito de coreografia que emergem da dança digital. Apontaremos também alguns dos vestígios evolutivos que compõem essas atualizações, refletindo sobre suas reverberações no processo de composição coreográfica.

Com o surgimento dos aparatos tecnológicos digitais, Mendes (2010) destaca que a dança expandiu seus recursos cênicos e técnicos. Esses passaram a ser utilizados em diferentes etapas do processo de criação, seja como registro, elemento cênico ou como parte da configuração da coreografia. Maíra Spanghero (2003), por sua vez, ressalta que as tecnologias<sup>50</sup> digitais permitiram a exploração do movimento sob perspectivas diferentes daquelas tradicionalmente empregadas,

---

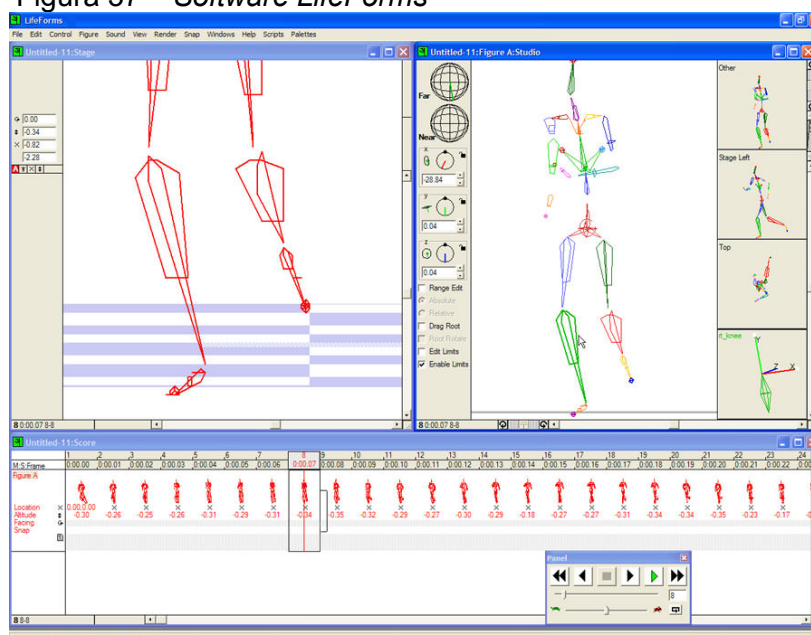
<sup>50</sup> É importante lembrar que os aparatos de caráter analógico, as tecnologias analógicas, já estavam presentes na obra coreográfica, seja por meio da iluminação, do som ou do cenário, por exemplo, sendo responsáveis principalmente por criar uma ambientação cênica (MENDES, 2010).



possibilitando novas construções da percepção corporal e novas organizações do corpo no espaço-tempo.

Das alterações provocadas no processo coreográfico em interface com aparatos digitais, podemos citar, por exemplo, a criação do *software*<sup>51</sup> *LifeForms* em meados da década de 1980, proporcionando ao usuário a investigação de movimentos do corpo humano e a criação de sequências coreográficas por meio do computador. Sua interface apresenta avatares digitais que reproduzem a anatomia humana, simulando virtualmente o que geralmente se desenvolvia apenas nos estúdios de dança durante os processos de criação.

Figura 37 – Software *LifeForms*



Fonte: File-Extensions. Disponível em: <<https://www.file-extensions.org/imgs/app-picture/2453/life-forms-studio.jpg>>. Acesso em: 18 maio 2017.

Em uma entrevista dada ao jornal *Folha de S.Paulo*<sup>52</sup>, o coreógrafo Merce Cunningham destacou que, ao trabalhar com esse programa, ele pôde pesquisar e desenvolver várias sequências de movimento. Ao salvar essas frases no computador, Cunningham construiu uma biblioteca coreográfica que fornecia material de criação para ele explorar com os bailarinos em estúdio. Esse coreógrafo também revelou que costumava fazer esboços para ajudar na aprendizagem dessas

<sup>51</sup> Desenvolvido pelo Departamento de Dança e Ciências da Universidade Simon Frase, British Columbia, em parceria com o coreógrafo americano Merce Cunningham (MENDES, 2010).

<sup>52</sup> Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mas/fs1006200116.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

frases coreográficas, levando também em consideração as habilidades físicas e qualidades de cada intérprete.

Em diálogo com as proposições de Arbeau (1589, p. 5, tradução nossa), *LifeForms* parece explorar, sob nosso ponto de vista, uma atualização do conceito de coreografia, especialmente quando, na *Orchésographie*, o estudante Capriol aponta que “[...] seu método de escrita é tal que um discípulo, ao seguir suas teorias e preceitos, incluindo em sua ausência, poderia aprender seus ensinamentos sozinho em seu quarto”. No caso dessa programação, a autonomia atribuída ao usuário permite que ele crie suas danças sem a necessidade de recorrer a outros bailarinos, reforçando o caráter solipsista presente subjetivamente na coreografia, como propõe Lepecki (2008). Através desse programa, a bidimensionalidade do papel é substituída pela virtualidade do computador, cabendo ao coreógrafo não mais o domínio dos símbolos de um sistema de notação em dança específico, mas a capacidade de manipulação de determinado *software*.

A dança também ganhou novas possibilidades com a criação de programações como *Labanwriter*, *Labanatory* e *Calaban*, capazes de digitalizar e documentar uma coreografia por meio do sistema de notação *Labanotation*. Sabendo que o sistema criado por Laban já configurava no início do século XX uma atualização dos tratados *Orchésographie* (ARBEAU, 1589) e *Chorégraphie* (FEUILLET, 1701), esses *softwares* deram continuidade à expansão dos entendimentos de coreografia. No caso do *Labanwriter*, por exemplo, o usuário pode explorar mais de 700 símbolos referentes a níveis, direções, partes do corpo e tipos de movimento<sup>53</sup>, a fim de registrar uma dança digitalmente.

O desenvolvimento do software *TKB Creation Tool*<sup>54</sup> também criou novas possibilidades de preservação da dança. A partir de registros videográficos<sup>55</sup> de uma coreografia, essa programação proporciona ao usuário o registro de informações

---

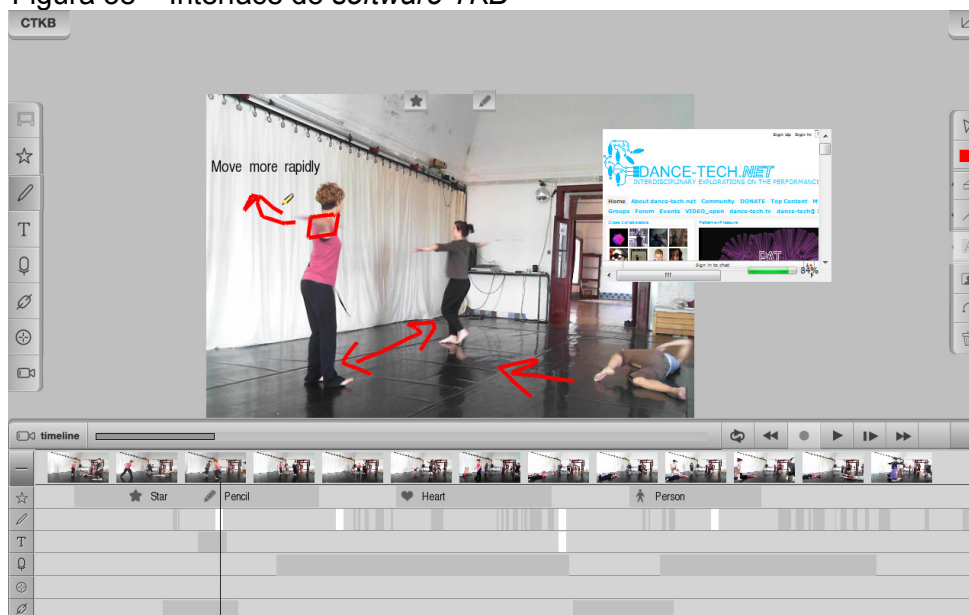
<sup>53</sup> Disponível em: <<https://www.macupdate.com/app/mac/10735/labanner>>. Acesso em: 29 mar. 2017.

<sup>54</sup> Disponível em: <<http://tkb.fcsh.unl.pt/content/introduction>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

<sup>55</sup> Vale ressaltar que os dispositivos de registro imagético em vídeo (câmeras filmadoras, câmeras digitais, celular e outros) constituíram a principal ferramenta de preservação da dança no século XX. Alma Hawkins (1988, p. 145) destaca que o uso do vídeo pela dança se tornou cada vez mais recorrente a partir do momento em que essa tecnologia se tornou financeiramente mais acessível. Rubidge (2002), por sua vez, ressalta que o vídeo se tornou mais do que uma ferramenta de registro, mas um meio que proporcionou, principalmente a partir da década de 1980, a criação de novas práticas coreográficas, abrindo caminhos para novas reflexões a respeito da coreografia. Para mais discussões referentes ao uso do vídeo enquanto ferramenta para coreógrafos, ver Schulze (2005, p. 85).

minuciosas que complementam aquelas oferecidas pela imagem. Nesse sentido, Stephan Jürgens (2013) ressalta que ferramentas como texto, marcas, pincéis, comentários em áudio e editores de imagem permitem aos usuários a adição de ideias em tempo real ou *a posteriori*, suprindo alguns dos problemas ocasionados pela bidimensionalidade do vídeo.

Figura 38 – Interface do *software* TKB



Fonte: Disponível em:

<[http://img.di.fct.unl.pt/img/files/imagemanagermodule/@random44fc4ed7a22af/screenshot\\_overall.png](http://img.di.fct.unl.pt/img/files/imagemanagermodule/@random44fc4ed7a22af/screenshot_overall.png)>. Acesso em: 18 maio 2017.

Tanto no caso do *TKB Creation Tool* quanto em outros *softwares* dedicados à criação e/ou à notação de danças, consideramos que há atualizações das proposições de Arbeau (1589) e Feuillet (1701), uma vez que quadrado branco da folha de papel é transposto pelo espaço virtual. Assim, o aparente chão liso e neutro da dança é reconfigurado em códigos numéricos que transformam a bidimensionalidade do papel na tridimensionalidade – digitalmente simulada – pelo computador. Nesse sentido, essas ferramentas digitais são capazes de ampliar as possibilidades oferecidas pelos dispositivos analógicos de coreografia desenvolvidos anteriormente.

Na contemporaneidade, além dessas programações e das câmeras filmadoras, aparatos digitais de projeção de imagens, computadores, aparelhos celulares e aplicativos são exemplos de tecnologias digitais que fazem parte do cotidiano da dança. Nesse contexto, Mendes (2010, p. 84) aponta que essas ferramentas têm produzido “um processo de imagetização da dança”, cujo início se

encontra na invenção de tecnologias de reprodução da imagem, como é o caso da fotografia e do vídeo. As relações entre a dança contemporânea e as imagens digitais, por sua vez, têm provocado os artistas da dança a refletir sobre a composição visual de suas criações coreográficas.

Esse processo, de acordo com Pimentel (2008, p. 16), faz com que a dança deixe de ser pensada apenas como a arte do movimento e passe a ser percebida também como “uma linguagem de imagens de movimento”. Se na tradição da dança moderna, o foco estava na investigação de movimentos expressivos, essa autora revela que as tecnologias digitais têm colaborado para a compreensão de que o movimento é apenas um dos componentes visuais da dança, juntamente à iluminação, figurino, cenários, projeções, entre outros.

Essa atual percepção do corpo que dança promove, segundo Pimentel (2008), a construção de uma nova categoria de corpo: o corpo-imagem, um corpo que cria imagens animadas ao dançar. Bruna Spoladore (2011, s.p.), por sua vez, destaca que:

Com a transformação do modo de pensar a dança e com esta nova categoria de corpo, o modo de entender e pensar o processo coreográfico também se altera. Coreógrafos tornam-se coreógrafos de corpos-imagem, sejam eles humanos, virtuais e/ou animações. O corpo humano deixa de ser o foco principal da dança para dividir sua importância com estes outros corpos bem como com outras tecnologias, sejam elas analógicas como o figurino e a luz ou digitais como os corpos criados com *softwares*.

Em relação ao espaço cênico tradicional, Birringer (2008b) aponta que a composição com o uso de novas mídias também gerou transformações, fazendo emergir os ambientes digitais. O conceito de ambiente, proposto por esse autor, faz referência aos ambientes interativos onde o movimento humano é captado por sensores e processado em tempo real. Nesse contexto, Birringer (2008b) define cinco tipos de relações possíveis:

1. ambientes interativos: em que sensores captam os movimentos humanos e os processam em tempo real (BIRRINGER, 2008b);
2. ambientes derivados: *motion capture* baseada em animações que modificam o movimento humano original (BIRRINGER, 2008b);
3. ambientes imersivos: realidade virtual em que, por meio de instalações panorâmicas, o usuário tem a impressão de estar se movendo em outro ambiente (BIRRINGER, 2008b);

4. ambientes em rede: telerobótica, telepresença ou plataformas colaborativas *on-line* em que diversas pessoas podem interagir com avatares e outros corpos remotos que se encontram distantes fisicamente (BIRRINGER, 2008b);
5. ambientes de realidade mista: combinação de ambientes mencionados anteriormente (BIRRINGER, 2008b).

Para além dos ambientes propostos por Birringer (2008b), destacamos também a possibilidade de criação de ambiente digital com o uso de dispositivos digitais de projeção de imagens. Nesse caso, sem o auxílio de um sistema de captura de movimento capaz de acionar mecanismos de resposta em tempo real, é por meio da projeção de imagens e/ou vídeos digitais que esse ambiente é construído, atribuindo a ele um caráter de ilusão.

Na dança digital muitas configurações criadas para o teatro aproveitaram dos aparatos digitais para criar ou reforçar o caráter de ilusão de algumas coreografias. Essa característica, sob nosso ponto de vista, apresenta um vestígio histórico que dialoga com as proposições de Noverre (MONTEIRO, 2008) em suas *Cartas sobre a dança*. Se no século XVIII o *ballet d'action* utilizou as leis da perspectiva empregadas na pintura para a construção de efeitos de ilusão no espaço teatral, a dança digital tem utilizado os aparatos tecnológicos digitais para cumprir essa função.

Dorotea Bastos (2013) cita algumas performances de dança com vídeo em cena, em que a ilusão é construída pela combinação entre vídeo pré-gravado e movimentação coreograficamente precisa. É o caso do dançarino Katsumi Sakakura que, junto ao artista de vídeo Nobuyuki Hanabusa, criou uma coreografia que parece lhe dar “superpoderes”. Isso acontece porque suas movimentações são combinadas com imagens pré-gravadas projetadas sobre seu corpo, produzindo a impressão de que ele é capaz de manipulá-las em tempo real.

Figura 39 – Katsumi Sakakura, conhecido como Kagemu, em *Black Sun* (2010)



Fonte: Disponível em: <<https://i.ytimg.com/vi/cK12BvLM04M/maxresdefault.jpg>>. Acesso em: 22 jan. 2017.

Em *Black Sun* (2010)<sup>56</sup>, Kagemu desenvolveu uma sequência coreográfica em relação à imagem pré-gravada. Não sabemos, no entanto, se a movimentação foi criada a partir da imagem digital concebida para esse trabalho ou se a produção imagética foi uma consequência de frases coreográficas previamente determinadas. De qualquer forma, compreendemos que, embora as tecnologias digitais estejam presentes na coreografia, elas reforçam seu entendimento como a organização precisa de movimentos no tempo e no espaço, amplamente difundida no século XX.

O efeito de ilusão também pode ser criado quando o aparato digital é utilizado como fonte luminosa capaz de construir texturas no espaço cênico. Em *Nii – Nada novo sob o Sol* (2015), de Neemias Santana, por exemplo, o ambiente é criado por imagens digitais abstratas – linhas, formas geométricas, fumaças – que são projetadas no chão e na rotunda do palco italiano. Junto a elas, as movimentações circulares em fluxo contínuo, a qualidade de leveza e a relação dos corpos que dançam com as imagens ajudam na criação de uma atmosfera cênica de caráter planetário, orbital, *sci-fi*.

<sup>56</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6AJOfTKZ92g>>. Acesso em: 20 maio 2017.

Figura 40 – *Nii – Nada novo sob o Sol* (2015), de Neemias Santana



Fotógrafa: Glenda Nicácio.

Fonte: Disponível em:

<<https://www.facebook.com/projetonii/photos/a.329245280607694.1073741827.295250204007202/381242178741337/?type=3&theater>>. Acesso em: 13 abr. 2017.

Diferentemente de *Black Sun* (2010), a interação dos *performers* com as imagens em *Nii* (2015) não possui o caráter de manipulação, de pergunta e resposta, de ação e reação. Assim, a projeção das imagens gráficas atravessam os corpos dos bailarinos no intuito de iluminá-los de diferentes formas, o que seria inviável utilizando dispositivos analógicos de iluminação. Os *performers*, por sua vez, dançam sob, sobre e para as imagens gráficas, reforçando a ilusão criada naquele ambiente.

Seguindo as premissas evolutivas que permeiam o conceito de coreografia na dança digital, percebemos que *Nii – Nada novo sob o Sol* dialoga com algumas recorrências coreográficas oriundas das danças clássica e moderna. A organização espacial desse espetáculo, por exemplo, utiliza filas intercaladas; diagonais; movimentação de um solista em relação ao grupo; movimentações do grupo em unísono; e também sequências individuais realizadas simultaneamente em conjunto. Destaque também para o clímax ao final do espetáculo e para as trajetórias lineares e curvilíneas realizadas pelos corpos que dançam.



Figura 41 – *Nii – Nada novo sob o Sol* (2015), de Neemias Santana



Fotógrafa: Camila Schindler.

Fonte: Disponível em: <[https://scontent.fssa2-2.fna.fbcdn.net/v/t1.0-9/12074697\\_402710136594541\\_5558379252358332521\\_n.png?oh=672bb2268c3b85c4c49be68995c7fc99&oe=59C003B4](https://scontent.fssa2-2.fna.fbcdn.net/v/t1.0-9/12074697_402710136594541_5558379252358332521_n.png?oh=672bb2268c3b85c4c49be68995c7fc99&oe=59C003B4)>. Acesso em: 20 maio 2017.

Observamos também que *Nii* (2015) compartilha de premissas coreográficas que, de acordo com Hercoles (2010, p. 201), encontram-se:

[...] até hoje, fortemente enraizadas. Assim, movimentos amplos e bem desenhados, dotados de leveza, graça e domínio ainda são esperados por plateias desavisadas. Contudo, esses modos de produção, devido ao seu tempo de existência e propagação, demonstram grande eficiência comunicativa, coisa que não ocorre com as proposições cênicas mais recentes.

Sob essa perspectiva, *Nii* nos parece interessado na pesquisa do movimento em fluxo, o que também move, na contemporaneidade, as investigações artísticas de coreógrafas como Maguy Marin e Anne Teresa De Keersmaeker. Concomitantemente, Hercoles (2010) aponta que a relação entre movimento e dança está em expansão, fazendo emergir outras dramaturgias e, sob nosso ponto de vista, novos entendimentos para coreografia. Especificamente, interessa-nos os questionamentos sobre coreografia gerados a partir da interação e exploração do movimento com as tecnologias digitais.

A respeito da interface entre dança e tecnologia digital construída por *Nii*, observamos que se trata de uma proposta coreográfica que opera sob uma **lógica**



**de sobreposição**, o que resulta em uma pesquisa corporal que se desenvolve separadamente dos aparatos digitais. Nesses casos, a articulação entre corpo e aparato digital é experimentada dias antes da estreia do espetáculo ou então somente na hora da apresentação, o que pode ser justificado na maioria das vezes por questões orçamentárias (por exemplo: quando o projeto não tem dinheiro suficiente para arcar com o aluguel do equipamento por muitos dias) ou por falta de tempo (por exemplo: quando o material imagético a ser utilizado não fica pronto a tempo de ser experimentado).

Essa ausência relacional entre corpo que dança e tecnologia digital acaba por gerar uma reprodução de procedimentos coreográficos já estabelecidos. Nesse sentido, Rubidge (2002) nos lembra de que, embora os *softwares* e demais tecnologias digitais possam potencializar anseios artísticos, o aparato por si só não é capaz de fazê-lo. Dessa forma, essa pesquisadora ressalta que uma mesma ferramenta, quando utilizada por coreógrafos de dança moderna, clássica ou contemporânea, pode resultar em trabalhos bem diversos, refletindo suas convicções e escolhas artísticas.

Comungamos do entendimento proposto por Britto (2008) de que a dança se constrói no corpo, na relação que esse corpo estabelece com o ambiente e demais informações que o compõem. Se esse corpo que dança em meio a câmeras, *softwares*, computadores e tantas outras ferramentas não vivencia as possibilidades de interação e integração com esses meios, sua dança será um reflexo dessa ausência relacional.

Diante desses exemplos, ressaltamos que a hipótese defendida por esta dissertação não configura uma condição, mas uma possibilidade de investigação artístico-acadêmica. No caminho das pesquisas teórico-práticas interessadas em descobrir possibilidades de criação em dança digital, apresentaremos a seguir alguns estudos que atualizam e expandem o conceito de coreografia nesse contexto. Em comum, eles apresentam os ambientes interativos como ponto-chave para as transformações relacionadas ao entendimento de coreografia.

A fim de fomentarmos essas discussões, abordaremos alguns espetáculos de dança que exploram a interface com o digital. Recorreremos também a depoimentos de alguns dos artistas envolvidos nessas criações visando refletir a respeito dos desafios envolvidos ao trabalhar com aparatos digitais no processo coreográfico.

#### 4.1.1 “Pós-coreografia”: a implicação dos ambientes interativos com inteligência artificial na coreografia

O conceito de “pós-coreografia”, proposto por Johannes Birringer (2008a), visa abranger as modificações sofridas pela coreografia após sua imersão em ambientes digitais com capacidade de processamento da informação em tempo real. Esse autor indica que o entendimento convencional de coreografia, relacionado à realização de movimentos codificados em sequência e passíveis de repetição, não é capaz de abarcar as especificidades desse novo contexto.

Birringer (2008a) indica que o conceito de pós-coreografia integra, entre outros fatores, a autonomia atribuída ao *performer*/usuário ao utilizar a interface digital bem como sua capacidade de compreender como o seu movimento pode produzir respostas naquele sistema interativo. Sabendo que os níveis de controle pelo(s) usuário(s) nesses ambientes variam de acordo com cada programação, a movimentação do *performer* é capaz de criar dinâmicas e qualidades particulares a cada interação:

Para bailarinos que trabalham com sensores acoplados à indumentária, *camera-motion-sensing*<sup>57</sup>, ou ambientes virtuais em rede, tempo real é compreendido como um novo meio de criação artística pelo qual o corpo humano é uma interface de comunicação determinante enquanto o sistema pode também reter sua própria autonomia e inteligência. *Performers* e máquinas interagem em um processo de desdobramentos contínuos [...] (BIRRINGER, 2008a, p. 118, tradução nossa).

Em relação ao processo de composição de pós-coreografias, exploram-se frequentemente modelos de programação em tempo real derivados da cibernética, neurociência e inteligência artificial, distanciando da ideia de coreografia como escrita da dança e também dos procedimentos de criação convencionais. Nas performances digitais com interação em tempo real, Birringer (2008a) aponta que muitas vezes a criação de um ambiente imersivo se dá por meio de dispositivos que, aliados a sensores de captura de movimento, geram respostas que podem ser imagéticas e/ou sonoras, a partir das ações corporais realizadas pelo *performer*. A construção desses ambientes, por sua vez, exige dos artistas e programadores uma sensibilidade coreográfica, como propõem Rubidge e MacDonald (2001).

---

<sup>57</sup> “Câmera capaz de detectar movimentos” (tradução nossa).

Como um exemplo de pós-coreografia, Birringer (2008a) cita o trabalho *Suna no Onna* (2007), da companhia *Dans Sans Joux*, desenvolvido por ele em parceria com a artista Michele Danjoux. Essa instalação em dança, de acordo com o autor, combina performance ao vivo, ambiente interativo e inteligência artificial, sendo que dois dos bailarinos utilizam figurinos com sensores acoplados, o que lhes permite modificar as imagens projetadas no fundo da cena a partir de seus movimentos. No entanto, enquanto a ação corporal alimenta o sistema interativo como novas informações, a programação responsável pelo processamento dos dados tem autonomia para reagir ou não aos estímulos captados, privilegiando uma composição imagética e sonora de autoria do próprio sistema.

Para a criação de cada uma das dezoito cenas de *Suna no Onna* (2007), o autor destaca que os bailarinos necessitam de muita destreza e prática a fim de estabelecer uma intimidade com o figurino permeado por sensores e com o ambiente. Birringer (2008a) também ressalta que as especificidades requeridas pelos aparatos digitais – programação do *software*, calibração dos sensores, Bluetooth e transmissão MIDI – exigem adaptações e/ou modificações constantes. Nesse caso, a lógica matemática se sobrepõe às necessidades coreográficas, cabendo aos *performers* uma atenção especial para as circunstâncias oferecidas pelo sistema interativo naquele dia.

Figura 42 – *Suna no Onna* (2007), da companhia *Dans Sans Joux*



Fonte: Disponível em:  
<[http://people.brunel.ac.uk/dap/intaktsuna/suna4\\_sm.jpg](http://people.brunel.ac.uk/dap/intaktsuna/suna4_sm.jpg)>. Acesso em: 15 abr. 2017.

O autor destaca que é inviável a realização de repetições de movimento nesse tipo de ambiente, visto que os sensores se comportam de maneira imprevisível. Dessa forma, ele não considera as movimentações pelos bailarinos de *Suna no Onna* (2007) como coreográficas, visto que o estímulo para se mover nesses ambientes surge das configurações e potencialidades oferecidas pelo sistema interativo naquele momento, além da relação com o figurino. Nesse caso, portanto, o sistema interativo não se torna submisso à dança devido à configuração construída sob a lógica da inteligência artificial.

A proposta coreográfica desenvolvida por Birringer e Danjoux estabelece um sistema de retroalimentação em cena, visto que tanto os *performers* podem afetar o sistema interativo, disparando reações imagéticas e/ou sonoras por meio da captura e processamento de seus movimentos, quanto as respostas do ambiente digital afetam os corpos dos bailarinos. Nesse sentido, a pós-coreografia se aproxima de novas técnicas de dança que, de acordo com Birringer (2008a), conectam cenografia ao vivo, edição e processamento em tempo real:

[...] este complexo entrelaçamento sugere uma nova ênfase em sistemas de troca que não podem ser reduzidos aos conceitos relacionados ao movimento em dança. [...] Dança e *software* (composição com meios digitais) formam uma dupla que necessita de diferentes estéticas de codificação ao vivo, o que destaca mais efetivamente a matemática envolvida na criação de uma dança interativa (BIRRINGER, 2008a, p. 122, tradução nossa).

Nesse contexto, é interessante observar que a relação entre o *performer* e o sistema interativo não se dá sob uma perspectiva causal. Ainda que o bailarino alimente o sistema interativo, e vice-versa, a autonomia que ambos possuem permite que se crie um jogo em que não se tornam óbvias quais as respostas coreográficas (do movimento, da imagem, do som...) para cada estímulo. No entanto, Birringer (2008a) aponta que, para a criação desse jogo cênico, é comum que se priorize o desenvolvimento de técnicas para a programação de *softwares* em detrimento das técnicas corporais, deixando em segundo plano as necessidades dos bailarinos.

Birringer (2008a, p. 122) também cita o trabalho *how long does the subject linger on the edge of the volume...* (2005), da coreógrafa americana Trisha Brown, como um exemplo de pós-coreografia. Criado em colaboração com os artistas digitais Marc Downie, Paul Kaiser e Shelley Eshkar, esse espetáculo utiliza um *software* configurado sob os parâmetros da inteligência artificial, responsável por processar imagneticamente em tempo real as movimentações realizadas pelos bailarinos. Dessa forma, durante o espetáculo, a programação cria sua própria dança por meio de desenhos gráficos que são projetados em uma tela transparente disposta no proscênio do palco.

Matthew Mirapaul (2005) aponta que, embora Trisha Brown já tenha trabalhado com fórmulas matemáticas para a construção de suas coreografias, a inserção das tecnologias digitais na criação de *how long...* pouco transformou seu modo de compor. Esse crítico em dança expõe que a artista passou meses desenvolvendo essa coreografia antes de entrar em contato com a programação utilizada. Assim, o que vemos durante o espetáculo é que os gráficos gerados pela captura do movimento interagem com a coreografia enquanto esta não se altera, de forma que os *performers* não têm liberdade para explorar as potencialidades daquele sistema interativo, o que é confirmado pelo bailarino Neal Beasley.

Figura 43 – *how long does the subject linger on the edge of the volume...* (2005), de Trisha Brown



Fonte: Trisha Brown Company. Disponível em: <<http://www.trishabrowncompany.org/?page=view&nr=102>>. Acesso em 16 abr. 2017.

Por se tratar de um sistema baseado em inteligência artificial, embora a coreografia seja bem marcada e passível de reprodução, a programação responde de formas diferentes a cada apresentação, característica nomeada de “imagens pensantes” pelos artistas digitais que a desenvolveram. Assim, Trisha Brown indica que a experiência em utilizar tecnologia digital lhe parecia como a de ter um cenário vivo e efêmero. Ela também expõe que: “quando eu vi estes pictogramas enormes pela primeira vez, eu pensei que eles eram uma nova forma de arte” (MIRAPPAUL, 2005, s.p., tradução nossa).

Ainda que o objetivo desse projeto fosse o de fomentar o desenvolvimento das pesquisas de análise do movimento por meio da tecnologia digital de captura do movimento, Brown considerou que os gráficos acabaram invadindo sua coreografia. Assim, para evitar que as imagens gráficas a ofuscassem, a coreógrafa determinou que o dispositivo digital de projeção fosse direcionada para ficar acima dos corpos dos bailarinos. Novamente, ressaltamos a importância da investigação entre coreografia e ferramentas digitais, o que permite maior exploração das potencialidades desses aparatos e evita que problemas como esse aconteçam (MIRAPPAUL, 2005).

No contexto das produções artísticas brasileiras em dança digital, a instalação telemática interativa *Memórias no Tempo*, integrante do projeto “Gretas do Tempo”

(2014), insere-se, a nosso ver, nas proposições da pós-coreografia de Birringer (2008a). Criada pela artista Ivani Santana, em parceria com Sandro Canavezzi, para o Balé do Teatro Castro Alves (BA)<sup>58</sup>, essa instalação se constitui de três nichos que estão conectados entre si em rede. Cada um deles capta e registra em vídeo e em som as movimentações produzidas pelos visitantes, o que permite uma interação entre eles em tempo real. Esse diálogo interativo, por sua vez, acontece através da sobreposição dos sons e das imagens capturadas de um nicho em relação ao outro, conectando passado e presente, local e remoto.

Ao interagir com a instalação, os movimentos produzidos pelo espectador são capturados pela câmera e por sensores. Simultaneamente, esses movimentos acionam uma resposta do sistema interativo que projeta imagens digitais de pessoas que estiveram naquele mesmo local. De acordo com a divulgação<sup>59</sup> de “Gretas do Tempo” (2014), as imagens que são geradas na projeção visam estimular o público a imergir em suas próprias memórias. Nesse sentido, a memória<sup>60</sup> se torna uma “[...] metáfora para explorar as noções de presença e de temporalidade, condições que foram reconfiguradas no mundo contemporâneo pela nossa implicação inexorável com a Cultura Digital”.

Figura 44 – Instalação telemática interativa *Memórias no Tempo*



Fonte: Poéticas Tecnológicas. Disponível em: <<http://poeticastecnologicas.com.br/site/project/gretas-do-tempo-2014/>>. Acesso em: 17 abr. 2017.

<sup>58</sup> Disponível em: <<http://www.gretasdotempo.com.br>>. Acesso em: 9 abr. 2017.

<sup>59</sup> Disponível em: <<http://www.ibahia.com/detalhe/noticia/novo-espetaculo-do-btca-entrelaca-corpo-memoria-e-tecnologia/>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

<sup>60</sup> Disponível em: <<http://www.gretasdotempo.com.br>>. Acesso em: 9 abr. 2017.

Em depoimento, Ivani Santana expõe que tanto os espectadores quanto os bailarinos se tornam responsáveis por desenvolver suas próprias poéticas ao interagir com a instalação. Lícia Moraes<sup>61</sup>, uma das bailarinas participantes do projeto, destaca a importância da pesquisa corporal para as tecnologias digitais a fim de potencializar a criação do trabalho artístico. Ela expõe que, na história do Balé do Teatro Castro Alves, companhia oficial de dança do Estado da Bahia com mais de 30 anos de existência, “[...] existem trabalhos com tecnologia, mas com essa característica de pesquisa, de ir para o laboratório vivo, no corpo do bailarino... é a primeira vez [...]”. Responsável pelo Núcleo de Pesquisa do Balé do Teatro Castro Alves, Lícia afirma que a articulação com o digital quebrou paradigmas no contexto da companhia, trazendo inovação e acompanhando a contemporaneidade.

Embora “Gretas do Tempo” (2014) não explore sistemas programados sob os parâmetros da inteligência artificial, consideramos que suas configurações se inserem na pós-coreografia por examinar a interação entre corpo que dança e ambientes interativos com captura do movimento. Como veremos a seguir, as reflexões propostas por Birringer (2003; 2008a; 2008b) configuram o tronco de uma árvore que se desdobra em vários galhos e raízes. Portanto, apresentaremos alguns desses desdobramentos que, ainda que não estejam ligados diretamente aos estudos desse pesquisador, dialogam com ele em vários aspectos, entre eles o entendimento e a atualização de coreografia no contexto da dança digital e composição coreográfica em interface com sistemas interativos.

#### ***4.1.2 “Coreografia digital interativa”: o uso de tecnologia digital de caráter interativo na composição coreográfica***

O conceito de “coreografia digital interativa”, proposto pela pesquisadora brasileira Ludmila Pimentel (2010), faz referência às composições coreográficas que exploram ferramentas digitais de caráter interativo. Em diálogo com as proposições de Birringer (2003), essa autora traz como enfoque perspectivas históricas que atravessam as práticas interativas em coreografia no contexto da dança digital. Sob seu ponto de vista, essa abordagem teórico-prática configura uma continuidade das

---

<sup>61</sup> Disponível em: <<http://www.ibahia.com/detalhe/noticia/novo-espetaculo-do-btca-entrelaca-corpo-memoria-e-tecnologia/>>. Acesso em: 10 abr. 2017.



possibilidades de criação entre dança e filme e entre as artes interativas baseadas no movimento.

Pimentel (2010) expõe que os conceitos clássicos de coreografia e composição não estão imbricados à interatividade, sendo essa categoria estética relacionada principalmente aos movimentos artísticos de *avant-garde* do século XX. O caráter interativo das performances surrealistas e dos experimentos performáticos dadaístas, como indica a autora, visavam provocar e estimular a participação do público.

Tendo como referência os estudos desenvolvidos por Gretchen Schiller (2003), Pimentel (2010) expõe que o caráter interativo na dança, embora já estivesse presente em algumas danças sociais, passa a ser explorado em criações artísticas após sua experimentação nas artes visuais, derivando em práticas e técnicas de improvisação que:

[...] conectam os corpos dos bailarinos através do movimento em ambientes imersivos e interativos onde os bailarinos se sentem internamente transformados dentro do contexto das improvisações. Esses contextos geram como resposta novas coreografias e performances (PIMENTEL, 2010, s.p., tradução nossa).

No contexto da dança digital, Pimentel (2010) expõe que o conceito de interatividade é discutido por Birringer (2003) em um sentido mais restrito, tendo como referências as performances colaborativas que utilizam sistemas digitais de captura. Nesse âmbito, ações corporais e gestos são capturados por sensores e câmeras, gerando uma informação – *input* – que será processada pelo computador e poderá disparar ou controlar respostas pré-configuradas digitalmente – *output*. Essa pesquisadora destaca também que a coreografia digital interativa amplia a função tradicionalmente atribuída ao espectador, que deixa seu lugar na plateia para compor a obra e experimentar possibilidades de interação no ambiente imersivo. Dessa forma, o espectador se torna coautor da obra coreográfica, criando e reagindo junto aos sistemas interativos (PIMENTEL, 2010).

Em se tratando da interatividade no campo da dança digital, percebemos que os ambientes interativos estão contaminados pelas possibilidades exploradas nos espaços imersivos de caráter analógico. O estado de prontidão, o jogo que se estabelece com o outro, com o espaço e/ou com o inesperado, evidentes no contexto da improvisação, são potencializados nos ambientes permeados por

tecnologia digital de caráter interativo. Imagens, sons e vídeos digitais passam a compor o ambiente que se transforma a cada movimento e/ou deslocamento.

A fim de fundamentar suas proposições conceituais, Pimentel (2010) também utiliza os estudos desenvolvidos na década de 1960 por Allegra Snyder, dedicados aos experimentos em dança com mediação fílmica. Assim, a coreografia digital interativa é considerada pela autora como uma continuidade das categorias expostas por Snyder, sendo elas:

- documentário fílmico de dança: registro em vídeo de uma dança por apenas uma câmera, explorando um único ponto de vista. Esse tipo de perspectiva ainda é amplamente utilizado no século XXI, sendo o seu principal objetivo o de documentação e preservação de uma coreografia (SNYDER, 1965 *apud* PIMENTEL, 2010);
- dança traduzida: registro em filme de uma dança em que mais duas ou mais câmeras são utilizadas, o que possibilita a construção de diferentes perspectivas de uma mesma cena, além da realização de edições e procedimentos como o uso de foco (*zoom*) (SNYDER, 1965 *apud* PIMENTEL, 2010);
- *cinédance*: busca a criação de um novo gênero de arte por meio do vídeo, possibilitando a exploração de novas movimentações e formas de perceber e ver o corpo. Nessa categoria, o vídeo é explorado não apenas como um meio de registro da dança, mas como uma ferramenta capaz de criar novas linguagens (SNYDER, 1965 *apud* PIMENTEL, 2010).

*Cinédance* é a categoria que mais se aproxima da proposição teórico-prática de Pimentel (2010). De acordo com essa autora, Snyder considera que, por meio da *cinédance*, a plateia é convidada a se aproximar da dança, gerando sensações cinestésicas diferentes daquelas provocadas pelo palco italiano tradicional, em que o espectador mantém distância do espetáculo. No caso das coreografias mediadas por sistemas interativos, o público e/ou os bailarinos muitas vezes são instigados a integrar e participar daquela performance, entrando em imersão naquele ambiente. Além disso, os sistemas interativos podem oferecer estímulos para o corpo se mover de novas maneiras.

Para refletir a respeito do processamento de dados e geração de *output* em ambientes interativos, Pimentel (2010) utiliza como referência as categorias de análise propostas por Schiller (2003), dedicadas a estabelecer possibilidades de

transposição ou tradução do movimento corporal para outras materialidades. Como indicam as autoras, essas categorias não são totalizadoras, mas expõem procedimentos já explorados em composições coreográficas com mediação tecnológica, aproximando artistas e estudantes das criações em dança digital.

Em relação à categoria *trans-figuring*<sup>62</sup>, Schiller (2003) propõe que o movimento humano, após o processo de transformação ou tradução, oscila entre ser ou não ser visualmente reconhecível. Como exemplo, a autora traz as criações da artista americana Loie Fuller (1862-1928), que, em suas danças, utilizava uma combinação de movimentos, tecidos e hastes de madeira capazes de criar a ilusão de que seu corpo era uma tela e de que seu figurino possuía luz própria, devido às mudanças de cor provocadas no tecido a partir da absorção da luminosidade elétrica. Schiller (2003, p. 112-113) também expõe que suas performances *transfiguravam* o corpo da artista, produzindo qualidades florais e/ou animais potencializadas pelo uso de espelhos em cena ou outras materialidades.

As alterações e/ou extensões no corpo de Fuller, provocadas pelo uso de tecnologia analógica, foram responsáveis por contaminar as gerações seguintes de artistas. Como exemplo, Schiller (2003) cita a parceria desenvolvida na performance *D.A.V.E.* (1999)<sup>63</sup> entre o artista de mídia Klaus Obermaier e o coreógrafo Chris Haring e também na Companhia Lemieux Pilon 4D Art<sup>64</sup>, fruto das colaborações entre o artista visual canadense Michel Lemieux e Victor Pilon. Essa categoria também abrange os espetáculos com mediação tecnológica digital citados ao longo desta dissertação: *Nii – Nada novo sob o Sol*, de Neemias Santana, *Years Later* (2006), de Benjamin Millepied, e *Blue Journey* (2008), de David Middendorp.

No contexto da cidade de Salvador, alguns dos trabalhos coreográficos do Núcleo Viladança podem ser enquadrados na categoria *trans-figuring*. Sob direção e coreografia de Cristina Castro, os espetáculos *Muvuca* (2012), *José Ulisses da Silva* (2011) e *Aroeira* (2006) utilizam vídeo pré-gravado em cena de forma que as imagens projetadas sobre os corpos dos bailarinos e/ou na rotunda são responsáveis por criar ambientes específicos, sem, no entanto, modificar o corpo dos intérpretes.

---

<sup>62</sup> “Trans-figurando” (tradução nossa).

<sup>63</sup> Mais informações sobre a companhia em: <<http://www.exile.at/dave/project.html>>. Acesso em: 18 abr. 2017.

<sup>64</sup> Mais informações sobre a companhia em: <<http://4dart.com/en/company/>>. Acesso em: 18 abr. 2017.

*José Ulisses da Silva* (2011), por exemplo, inspira-se em Ulisses, herói da mitologia grega que vagou pelos mares durante anos para voltar para casa, para abordar os atos heroicos que o cotidiano exige de José da Silva – uma espécie de Ulisses brasileiro da atualidade: “[...] A proposta de Castro é verificar a atualidade do mito e, através dele, interpretar o nosso dia a dia. Para isso, a diretora lança mão de uma fusão de fotografia, vídeo e dança, adaptando a saga do herói para o cotidiano urbano contemporâneo”<sup>65</sup>.

Figura 45 – *José Ulisses da Silva* (2011), do Núcleo Viladança



Fonte: Imagens extraídas do DVD deste espetáculo.  
Cedido pelo Núcleo Viladança.

Nesse espetáculo, um grande tapete branco em formato circular, disposto no solo, serve de tela para a projeção das imagens digitais que variam entre figuras reais e abstratas. Os bailarinos dançam sobre essas projeções, enquanto refletores

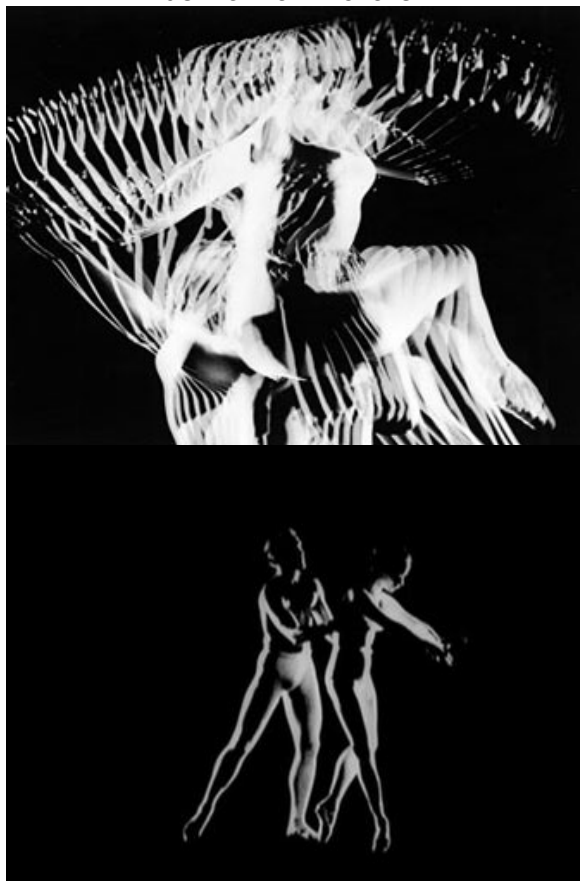
---

<sup>65</sup> Disponível em:

<<http://www.teatrovilavelha.com.br/festivalvividanca5/es/programacao/espetaculos/espetaculos-2o-semana/93-jose-ulisses-da-silva.html>>. Acesso em: 21 abr. 2017.

dispostos lateralmente deixam seus corpos visíveis. No final do espetáculo, no entanto, essas torres laterais são apagadas, deixando a iluminação a cargo do dispositivo que projeta imagens azuis. Os bailarinos, por sua vez, dançam nessa contraluz que lembra água, tendo seus corpos *transfigurados* pela relação do corpo com a luz do projetor.

Figura 46 – *Pas de Deux* (1968),  
de Norman McLaren



Fonte: Disponíveis em: <<http://elisemay.com/wp-content/uploads/2014/03/mclaren1.jpg>>; <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/38/a2/0c/38a20c84425c9b4f63b019aa7bc77029.jpg>>. Acesso em 20 abr. 2017.

A segunda categoria proposta por Schiller (2003), *trans-forming*<sup>66</sup>, faz referência aos trabalhos artísticos em que, embora o corpo não esteja reconhecível, é possível percebê-lo sensorialmente e cinestésicamente por meio da imagem

<sup>66</sup> “Trans-formando” (tradução nossa).

abstrata. Entre os trabalhos construídos sob essa perspectiva, Schiller (2003) cita *Pas de Deux* (1968)<sup>67</sup>, de Norman McLaren.

Nessa videodança, os procedimentos de construção e edição da imagem, com contraste altamente saturado, fazem com que os bailarinos tenham apenas parte do seu corpo revelada pela cor branca, em oposição ao fundo de cor preta. Além disso, a sobreposição das imagens em diferentes tempos formam vários cânones imagéticos, que por vezes se misturam e criam uma figura que se distancia do corpo humano (Figura 25). Esse mesmo trabalho, segundo Schiller (2003), também se enquadra na categoria *trans-figuring*, visto que há momentos em que o movimento do corpo é facilmente identificado pelo espectador.

Figura 47 – *Despétala* (2014), de Natália Ribeiro



Fonte: RIBEIRO, 2016, p. 191-192.

Outro espetáculo que se enquadra nas categorias *trans-forming* e *trans-figuring* é *Despétala* (2014), de Natália Ribeiro<sup>68</sup>. Trata-se de uma performance em dança digital com uso de vídeo pré-gravado. Nela a artista veste um figurino branco e se encontra disposta à frente de um tecido da mesma cor, no qual as imagens digitais são projetadas. Essas imagens, por sua vez, são absorvidas pela tela e pelo figurino da dançarina que, juntos, configuram um único elemento. Invasa por

<sup>67</sup> Bailarinos: Margaret Mercier e Vicent Warren. Coreografia de Ludmilla Chiriaeff. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WopqmACy5XI>>. Acesso em: 19 abr. 2017.

<sup>68</sup> Mais informações sobre esta performance podem ser encontradas na dissertação da autora, intitulada *Poética na dança digital: processos e reveberações* (RIBEIRO, 2016).

rosas, Ribeiro se desloca sempre próxima da tela branca, tendo por vezes sua imagem distorcida e, em outros momentos, destacada. Ela também contracena com seu duplo digital que, ao ser sobreposto sobre seu corpo, cria a ilusão de ser um ser híbrido.

A terceira e última categoria proposta por Schiller (2003, p. 111) é destacada por Pimentel (2008) para ajudar na análise de trabalhos em dança digital. *Trans-planting*<sup>69</sup>, portanto, caracteriza trabalhos artísticos que são baseados em características do movimento corporal não reconhecidas como corpos ou não necessariamente percebidas de forma cinestésica. Como exemplo desse procedimento, essa pesquisadora cita a cinedança *A Chairy Tale* (1957)<sup>70</sup>, de Norman McLaren e Claude Jutra. Durante o filme, Jutra tenta diversas vezes manipular uma cadeira, no entanto o ator é surpreendido por sua agilidade e autonomia, produzindo uma narrativa que, como o nome da obra indica, parece um conto de fadas. Por meio de procedimentos fílmicos, a cadeira adquire vida e dança um dueto com Jutra, criando uma coreografia permeada por deslocamentos espaciais e movimentações de aproximação e repulsa entre o objeto e o humano.

Outro exemplo citado por Schiller (2003, p. 121), compreendendo o uso de *trans-planting* em criações artísticas, está no filme *Birds* (2000)<sup>71</sup>, de David Hinton e Yoland Snaith. Nesse trabalho, o registro em vídeo da movimentação realizada por diferentes pássaros é editado e montado de forma a criar uma dança. Esse tipo de edição é chamado pela autora de “coreoedição”<sup>72</sup>, em referência ao processo de montagem de um filme que utiliza, geralmente, técnicas advindas da videoarte, da *cinedance* e do cinema experimental. Esses procedimentos, por sua vez, visam criar “poemas visuais” e explorar as potencialidades artísticas da materialidade videográfica, para além da construção de uma narrativa linear causal.

---

<sup>69</sup> “Trans-plantando” (tradução nossa).

<sup>70</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5XliWOuDuxc>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

<sup>71</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VPAPKuRpDfk&t=194s>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

<sup>72</sup> Sob nosso ponto de vista, a coreoedição de Schiller (2003) está em diálogo com as proposições de Pearlman (2012), expostas no subitem 4.2 desta dissertação.

Figura 48 – *A Chairy Tale* (1957)<sup>73</sup>, de Norman McLaren e Claude Jutra



Fonte: Disponível em: <[http://blog.nfb.ca/wp-content/uploads/2012/08/chairy\\_header-590x267.jpg](http://blog.nfb.ca/wp-content/uploads/2012/08/chairy_header-590x267.jpg)>. Acesso em: 21 abr. 2017.

A respeito do processo de criação em coreografia digital interativa, Pimentel (2008) indica que o uso das tecnologias digitais adicionou um novo elemento à composição coreográfica, uma informação a mais a ser considerada pelo coreógrafo durante a criação de uma obra artística. Dessa forma, a autora expõe que:

A função de um coreógrafo de corpos híbridos é a mesma que a de um coreógrafo que não trabalha com as novas tecnologias, ou seja, os dois buscam construir suas próprias poéticas coreográficas, suas linguagens autorais; a única diferença está nas ferramentas que eles utilizam para concretizá-las. No entanto, além de trabalhar com elementos coreográficos tradicionais, o coreógrafo de corpos híbridos deve conhecer essas novas tecnologias para manipulá-las a favor de suas criações (PIMENTEL, 2008, p. 444, tradução nossa).

Ao propor o conceito de corpo híbrido, Pimentel (2008) indica que a investigação de possibilidades artísticas advindas das relações entre dança e tecnologia também deve se preocupar sobre a atualização e produção de novos pensamentos sobre a arte coreográfica. Nesse sentido, a autora analisa brevemente dois espetáculos do Troika Ranch Dance Theater, sendo eles *Future of Memory* (2003) e *The Chemical Wedding of Christian Rosenkruetz* (2001), refletindo que o avanço da tecnologia não acompanhou o desenvolvimento da coreografia nos trabalhos citados. Sob seu ponto de vista, os repertórios de movimento explorados nestes espetáculos se baseiam nos moldes da dança moderna e do contato-improvisação, reproduzindo vocabulários corporais de meados do século XX.

<sup>73</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5XliWOuDuxc>>. Acesso em: 20 abr. 2017.



Figura 49 – Espetáculo *Future of Memory* (2003) do grupo Troika Ranch



Fonte: Troikatronix. Disponível em: <<http://troikatronix.com/wp-content/uploads/troika-ranch-future-of-memory-cap.jpg>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

#### **4.1.3 “Coreografia distribuída”: performance em rede e/ou sistema coreográfico**

O conceito de “coreografia distribuída” foi descrito *a priori* por Lisa Naugle (2002), caracterizando performances localizadas em espaços físicos remotos cuja conexão se dá por meio de videoconferência e transmissão via internet. Trata-se de uma abordagem em dança digital que combina interação em tempo real, vídeo, coreografia, sons e imagens digitais. Nesse ambiente telemático, o corpo dos *performers* é projetado em telas que formam, de acordo com a autora, uma quarta dimensão virtual.

“Coreografia distribuída” emerge, de acordo com Naugle (2002), de um conceito maior: performances em rede. Esta proposição teórico-prática, por sua vez, abrange qualquer atividade artística compartilhada por duas pessoas ou mais, cuja colaboração acontece de forma simultânea por meio das tecnologias digitais de comunicação. Os colaboradores, por sua vez, podem se encontrar situados no mesmo lugar ou em ambientes diferentes, mas sua comunicação é mediada por sistemas de videoconferência.

O sistema básico para esse tipo de interação exige um computador, monitores, microfones, caixas de som e câmeras de vídeo/*webcam*. Naugle (2002) também cita os *softwares* *CuSeeMe* e *iVisit* como ferramentas tecnológicas que realizam videoconferência via internet. A fim de exemplificar esse tipo de

abordagem, essa pesquisadora cita *Janus/Ghost Stories* (1999), trabalho coreográfico de sua autoria apresentado na Conferência Internacional de Dança e Tecnologia nos Estados Unidos.

Nessa obra, Naugle (2002) utilizou grandes projetores de vídeo e amplificadores de som, o que lhe permitiu construir, junto com John Crawford, dois tipos de estrutura tecnológica que incorporavam justaposições visuais. Nesse sentido, a coreógrafa explorou vídeos remotos em justaposição com vídeos locais e também vídeos capturados em tempo real justapostos a vídeos pré-gravados.

Figura 50 – *Janus/Ghost Stories* (1999), de Lisa Naugle, bailarina Lara James



Fonte: Disponível em: <<https://embodied.net/project/janus-ghost-stories/performance-gallery/#expanded>>. Acesso em: 23 abr. 2017.

Durante o processo de criação de *Janus/Ghost Stories* (1999), Naugle (2002, p. 60) revela que utilizou a projeção digital de imagens e músicas como estímulo para os bailarinos criarem suas movimentações. A coreógrafa expõe também que o *feedback* visual gerado pelos monitores instigou os *performers* a criarem “[...] respostas intuitivas e espontâneas” (NAUGLE, 2002, p. 60, tradução nossa). Em depoimento, a bailarina Jennifer Brown expôs que essa foi uma experiência de composição coreográfica diferente das que ela já havia vivenciado, principalmente pela ausência de uma frente específica, como acontece tradicionalmente em palcos italianos.

Enquanto alguns trabalhos artísticos utilizam a internet somente como meio de difusão, Naugle (2002) expõe que a coreografia distribuída explora essa ferramenta tecnológica como um meio de criação, lidando com suas especificidades

e limitações. Nesse sentido, essa artista quis verificar a quantidade de informações contidas em uma dança que poderiam ser transmitidas para locais diferentes sem a perda da qualidade visual ou sonora. Seu objetivo também era o de desenvolver estratégias relacionadas à adaptação de frases de movimentos já existentes para performances cujos colaboradores e espectadores não se encontram fisicamente no mesmo ambiente.

No Brasil esse tipo de abordagem foi amplamente explorado nas pesquisas teóricas e artísticas de Santana (2006). Em seu livro, *Dança na cultural digital*, essa autora descreve e reflete sobre alguns espetáculos de sua autoria que utilizam princípios da coreografia distribuída. Embora Santana (2006) não utilize esse conceito como referência teórica, suas proposições em dança telemática dialogam com aquelas da coreografia distribuída. Nas palavras da autora:

[...] Na telemática o dançarino interage com um corpo bidimensional, sem cheiro e sem ruído que é apresentado ao seu parceiro remoto através do olhar de uma câmera. Os dançarinos passam a ter uma outra forma de perceber e agir no espaço. Contando com telas-guias, ou seja, monitores que mostram o resultado das duas camadas de imagens [...], o dançarino movimentava-se para ver sua imagem (seu duplo, seu avatar) mover e dançar com o companheiro remoto (SANTANA, 2006, p. 129-130).

No espetáculo *Versus*<sup>74</sup> (2005), por exemplo, Santana (2006) expõe que a interação aconteceu entre bailarinos situados em Salvador e no Distrito Federal, juntamente a músicos localizados em João Pessoa. Em Brasília, o público podia ver a interação existente entre os bailarinos que se apresentavam no teatro local e os bailarinos de Salvador, sendo esses projetados em tempo real. Na Bahia, por sua vez, configurou-se um ambiente sensível, de forma que as imagens captadas pelos bailarinos na UFBA eram processadas em tempo real por meio do *software Isadora* (SANTANA, 2006).

---

<sup>74</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=B\\_Zb6-pBom0](https://www.youtube.com/watch?v=B_Zb6-pBom0)>. Acesso em: 23 abr. 2017.

Figura 51 – *Versus* (2005), de Ivani Santana



Fonte: Ivani Santana. Disponível em: <[http://ivanisantana.net/wp-content/uploads/2013/04/Gdc\\_brasilia\\_035.jpg](http://ivanisantana.net/wp-content/uploads/2013/04/Gdc_brasilia_035.jpg)>. Acesso em: 25 abr. 2017.

Dos vários questionamentos surgidos nessa interação, a coreógrafa destaca a atenção do bailarino com as condições de interação impostas pela imagem do seu avatar, bem como a noção de tempo real, que durante a transmissão dos dados sofre uma pequena variação (*delay*), como principais responsáveis por provocar outras reações no corpo em movimento. Essas inquietações, por sua vez, acabaram gerando a criação de outros projetos artísticos por Santana (2006), como é o caso de A.L.I.C.E – Apropriação de Linguagem Interativa do CiberEspaço.

Tanto Santana (2006) quanto Naugle (2002) fazem referência a um tipo específico de composição coreográfica em dança digital: a dança cuja interação se dá por meio de videoconferência e transmissão de dados via internet. Guilherme Schulze (2005), por sua vez, retoma a proposição de coreografia distribuída de Naugle (2002) e propõe uma atualização desse conceito, ampliando seu significado para uma rede de interações entre humanos e artefatos. Sua proposição, portanto, não se restringe à articulação da dança com as tecnologias digitais, mas reflete

sobre a importância que os artefatos – analógicos ou digitais – possuem no **sistema coreográfico**.

Para a construção de um novo entendimento para o conceito de coreografia distribuída, Schulze (2005) explorou referenciais teóricos dedicados ao estudo da cognição distribuída e da criação colaborativa, compartilhando das pesquisas que defendem a atividade coreográfica como uma ação cognitiva. Nesse sentido, o autor defende que no sistema coreográfico a cognição é acionada de forma distribuída, envolvendo não somente os indivíduos participantes (bailarinos, coreógrafo, diretor e outros), mas também os artefatos utilizados naquele contexto. A respeito dos artefatos, o autor considera tudo aquilo que participa daquele sistema coreográfico: estúdios onde os ensaios acontecem; o uso de estímulos sonoros, por exemplo; os cadernos em que o coreógrafo e, em alguns casos, os bailarinos registram informações referentes a uma criação.

Schulze (2005) opta por utilizar o nome “sistema coreográfico” em vez de “processo coreográfico”, por observar que essa expressão, na maioria dos estudos teóricos, restringe as discussões dedicadas à criação em dança às relações entre bailarinos e coreógrafos. Seu objetivo, no entanto, privilegia as **trocas de informação** existentes entre todos os componentes de uma coreografia em detrimento do funcionamento de cada componente isolado, como acontece nos principais estudos em composição coreográfica<sup>75</sup>. O autor compreende que essas trocas são responsáveis por garantir o principal objetivo daquele sistema: a composição de uma coreografia.

Ao tratar o processo coreográfico como um sistema, Schulze (2005, p. 96-97, tradução nossa) concebe a criação de uma coreografia como “[...] a ação de mapear, desenvolver e executar um sistema criativo”. Portanto, sua abordagem de coreografia distribuída se distancia do entendimento tradicional de coreografia relacionado à manipulação de movimentos codificados. Nesse novo entendimento, cabe ao coreógrafo, então, a função de construir e gerenciar um sistema inserindo *inputs*, que, por sua vez, irão produzir *outputs* em forma de coreografia.

Esses *inputs* são responsáveis por alimentar o sistema coreográfico, seja na forma de proposições cognitivas, como a indicação de regras e/ou instruções a serem seguidas naquele sistema, na quantidade de ensaios, se for o caso, na

---

<sup>75</sup> Ver subitens 3.2 e 3.3 desta dissertação.

quantidade e qualidade dos bailarinos, na escolha materiais a serem explorados e demais procedimentos referentes à criação de uma coreografia. Assim, Schulze (2005) destaca que:

[...] a coreografia não pode ser considerada simplesmente uma *colagem* de movimentos/objetos, assim como cada performance da mesma coreografia não é exatamente igual a anterior. [...] Sob esta perspectiva, cada vez que uma dança é realizada, uma *instância* da coreografia é apresentada (SCHULZE, 2005, p. 97-98, tradução nossa).

Sob os fundamentos da cognição distribuída, Schulze (2005) considera a coreografia como uma estrutura mental. Cada vez em que é realizada, a coreografia ativa essa estrutura mental, que, por sua vez, acontece naquela instância – única e exclusivamente. A construção dessa estrutura mental se dá, portanto, na produção do sistema coreográfico. No caso desta dissertação, interessa-nos refletir sobre a articulação das ferramentas digitais nesses sistemas, o que pode, a nosso ver, contribuir para a expansão do entendimento de coreografia.

Quando ferramentas digitais estão presentes nos sistemas coreográficos, a coreografia distribuída recebe um *input* que pode potencializar o *output* coreográfico.

Quanto a este *output*, Schulze (2005) expõe que os artefatos tecnológicos digitais podem gerar tanto uma coreografia de caráter digital quanto analógico. A qualidade analógica, por exemplo, exclui a tecnologia digital da configuração coreográfica, sendo utilizada somente durante o processo de criação. Neste caso, podemos exemplificar com os diversos *softwares* e aparatos que permitem a memorização e a representação de uma coreografia por meio de desenhos, sons, imagens ou vídeos, podendo contribuir para a reflexão e o julgamento durante a construção de um sistema coreográfico.

Schulze (2005) sugere que os artefatos digitais em sistemas coreográficos de caráter analógico devem oferecer recursos de fácil acesso, sem interferir no fluxo criativo que está sendo desenvolvido. Em relação à produção de um sistema coreográfico de caráter digital (dança digital), o autor aponta que outros cuidados devem ser tomados para que o *output* gerado corresponda aos anseios do coreógrafo e/ou da equipe de criação.

Ainda que o domínio de uma ferramenta digital de qualidade interativa, por exemplo, demande mais tempo e, em muitos casos, colaboração de programadores e profissionais específicos da área, Schulze (2005, p. 98) destaca a importância da

criação de uma estrutura mental para a construção de uma coerência naquela coreografia. Para que isso aconteça, como foi exposto anteriormente, são necessários ensaios, repetições e adaptações constantes. Caso contrário, o autor aponta que o público “[...] pode não ser capaz de perceber o *embodiment* desta estrutura mental na forma de um trabalho coreográfico” (SCHULZE, 2005, p. 98, tradução nossa), o que pode enfraquecer uma proposição artística.

Dentre as análises em coreografia distribuída propostas por Schulze (2005), destacamos suas reflexões a respeito do *Hands-on Dance Project*, de Sita Popat (2006). Esse projeto compõe a pesquisa de doutorado dessa autora, cujo objetivo foi utilizar ferramentas digitais e analógicas no intuito de desenvolver um processo coreográfico colaborativo. Contando com bailarinos situados em diferentes locais do mundo, essa pesquisadora desenvolveu um sistema coreográfico cuja internet era o principal meio de interação entre os participantes.

Em *Dance Project 1 – In your Dreams* (1999), Popat (2006) utilizou sons, imagens e textos como *input* desse sistema coreográfico, sendo que essas informações eram inseridas por usuários do sistema web. Em um segundo momento, após a recepção desses estímulos, os bailarinos criavam suas movimentações, que eram apresentadas para os usuários da internet via sistema de videoconferência. A última etapa desse sistema coreográfico consistiu na configuração do *output*, que se deu em forma de pequena performance filmada e disponibilizada no *site* do projeto.

É interessante observar que o termo “coreografia” é utilizado pela autora em seu sentido convencional, referindo-se a uma configuração de movimentos estruturada no espaço e no tempo, em detrimento da “interação por meio da improvisação” (POPAT, 2006, p. 57, tradução nossa). No entanto, a mudança do espaço físico para o espaço virtual da internet provoca reestruturações no processo de criação artística, contribuindo para a ampliação do entendimento de coreografia nesse caso.

#### **4.1.4 “Coreografia transmídia”: interações coreográficas entre humanos e robôs**

“Coreografia transmídia” é um conceito proposto por Stephan Jürgens (2013) que compreende o trabalho coreográfico e interativo entre seres humanos e robôs.

Em justificativa à criação desse conceito, esse pesquisador reflete que as noções convencionais de coreografia não são suficientes para discutir as proposições artísticas desenvolvidas em ambientes de realidade mista – virtual e real –, devido aos diferentes contextos históricos e tecnológicos em que se desenvolveram. Em suas proposições teórico-práticas, Jürgens (2013) também expõe seu interesse pela programação dos robôs enquanto agentes semiautônomos, utilizando como tecnologia a inteligência artificial.

Para a construção do conceito de coreografia transmídia, Jürgens (2013) se baseia em alguns estudos que discutem o entendimento de coreografia no contexto das produções artísticas contemporâneas e também no campo da dança digital, como é o caso de coreografia interdisciplinar, de Sophia Lycouris (2009), de pós-coreografia, de Johannes Birringer (2008a), e de coreografia de processamento, de Kenneth King (2003). A respeito do conceito de coreografia interdisciplinar, Sophia Lycouris (2009, p. 351, tradução nossa) aponta que as criações em dança contemporânea têm expandido o entendimento de coreografia para “[...] técnica de composição que opera em um nível de meta-sistema com o objetivo de convergir componentes heterogêneos em um todo coerente [...]”.

Sob essa perspectiva, Lycouris (2009) traz para o processo coreográfico o enfoque na criação de **movimentos em relação**, ou seja, movimentos que surgem através da interação do corpo com os demais elementos coreográficos e/ou com as movimentações que surgem nesses próprios componentes. De acordo com a autora:

[...] Coreografia interdisciplinar pode incluir a aplicação de técnicas coreográficas em outros materiais que não somente o corpo humano, por exemplo, imagens e sons podem assumir presença performativa. Isso não exclui os corpos humanos de fazerem parte de um conjunto mais profundo e heterogêneo de componentes coreográficos (LYCOURIS, 2009, p. 351, tradução nossa).

Assim como nas proposições de Lycouris (2009), Jürgens (2013) expõe que a coreografia transmídia se situa no campo das produções coreográficas contemporâneas e adota abordagens técnicas e conceituais advindas tanto de pesquisas científicas quanto artísticas. A interdisciplinaridade, nesse caso, refere-se às hibridizações presentes nesse campo de criação, em diálogo também com as



discussões trazidas por Birringer (2008a) na construção do conceito de pós-coreografia<sup>76</sup>.

Sabendo que os modos e os métodos de composição em dança digital têm utilizado princípios oriundos de outras áreas do conhecimento, Jürgens (2013) usa a coreografia *The Lamentations of Orpheus*<sup>77</sup> (1998), de Åsa Unander-Scharin (2010), para dialogar com sua proposição conceitual. Essa coreógrafa e pesquisadora, por sua vez, revela que a criação dessa coreografia se deu de forma colaborativa, envolvendo o programador Magnus Lundi e o robô de modelo IRB 1400, emprestado por Asea Brown Boveri (ABB).

Por se tratar de um robô industrial, Unander-Scharin (2010) expõe que as ações dessa máquina estão configuradas para a execução de tarefas específicas, percorrendo o menor caminho entre um movimento e outro. Seu interesse artístico, portanto, estava na construção da trajetória do movimento robótico, visando à criação de um corpo sensível e afetado pela música.

Para o desenvolvimento das movimentações do robô, essa pesquisadora utilizou o *software Motographicon*, cuja programação foi configurada para a criação de coreografias. Dessa forma, o usuário pode explorar as movimentações de partes isoladas do corpo de um dançarino virtual, construindo sequências. Magnus Lundi, por sua vez, ficou responsável por criar uma conexão entre essa programação e aquela que controla o robô ABB.

Figura 52 – *The Lamentations of Orpheus* (1998), de Åsa Unander-Scharin



Fonte: Disponível em:  
<[http://i.vimeocdn.com/video/245919290\\_1280x720.jpg](http://i.vimeocdn.com/video/245919290_1280x720.jpg)>. Acesso em:  
27 abr. 2017.

<sup>76</sup> Para mais informações, ver item 4.1.1 desta dissertação.

<sup>77</sup> Um trecho desta coreografia pode ser encontrado em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=mC2LZcQVZ3k>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

Unander-Scharin (2010, p. 211, tradução nossa) indica que a transposição dos movimentos de um avatar humano para um robô se tornou um dos principais desafios desse projeto, visto que ela teve que escolher quais as partes do corpo humano corresponderiam aos membros daquele robô. Essa pesquisadora também revelou que seu contato com o robô ABB deu-se somente alguns dias antes da estreia da coreografia *The Lamentations of Orpheus* (1998), o que lhe inspirou a criar novas movimentações e também lhe obrigou a “recoreografar” alguns movimentos devido às falhas na transposição da coreografia criada para o corpo virtual e aquela realizada pelo robô. A respeito dessa experiência de composição coreográfica, a pesquisadora reflete que trabalhar com um robô modificou sua percepção sobre o corpo, além de lhe instigar a compreender aquela máquina como uma extensão de si mesma.

Junto à experiência de criação com robôs, Jürgens (2013) trouxe como referência para a construção do conceito de coreografia transmídia as proposições do coreógrafo americano Kenneth King (2003). Em *Writing in Motion*, King (2003) informa que a escolha pelo termo “transmídia” se deve ao movimento presente em seu significado, além de que ele indica capacidade de conexão e extensão daquilo que se conhece ou se vê. Esse artista multimídia também utiliza a expressão “coreografia de processamento” em referência às composições que surgem em tempo real, como é o caso dos ambientes interativos de realidade mista.

Em relação à sua função de criar danças, King (2003) se vê como um programador que oferece opções de estrutura e organização, em vez de definir o que deve ou não ser feito em cena. Esse tipo de proposta demanda, de acordo com esse coreógrafo, um treinamento sinérgico por parte dos bailarinos, no intuito de mantê-los sempre em conexão, ainda que eles tomem decisões individualmente. Ele também expõe que parte desse treinamento consiste em explorar procedimentos de criação oriundos de outras áreas do saber, possibilitando novas percepções sobre o corpo que dança.

De um cruzamento teórico-prático entre coreografia interdisciplinar, de processamento e pós-coreografia, é construído o conceito de coreografia transmídia. Assim, Jürgens (2013, s.p., tradução nossa) propõe que os procedimentos de criação oriundos da articulação entre a coreografia contemporânea e as novas tecnologias possam ser organizados em metassistemas compositivos, como sugere Lycouris (2009). Esses procedimentos, por sua vez, podem fundamentar os

treinamentos dos bailarinos no intuito de conectar o grupo sinergeticamente, como propõe King (2003). O autor também destaca que os princípios coreográficos adotados na coreografia transmídia advêm tanto das experimentações em dança contemporânea quanto das técnicas utilizadas em outros campos da arte e da ciência, como é o caso da pós-coreografia de Birringer (2008a).

As proposições conceituais de Jürgens (2013) foram experimentadas pelo autor na criação de *I-Care-Us*<sup>78</sup>, espetáculo de sua autoria, em parceria com Fernando Nabais. Nessa coreografia transmídia, o palco italiano é transformado em um ambiente interativo de realidade mista, promovendo a interação entre um bailarino e um drone. O drone, por sua vez, possui uma câmera que transmite as imagens capturadas em tempo real no fundo da cena. Esse aparato, portanto, adquire a função de bailarino e dança, ora individualmente, ora em relação de dueto com o humano.

Figura 53 – *I-Care-Us* (2013), de Stephan Jürgens e Fernando Nabais



Fonte: Project I-Care-Us. Disponível em: <<https://projectoicareus.files.wordpress.com/2012/12/cropped-screen-shot-2012-12-20-at-12-38-02-am.png>>. Acesso em: 27 abr. 2017.

Junto ao conceito de coreografia transmídia, Jürgens (2013) desenvolve um sistema cujo objetivo é preservar informações, registrar e documentar coreografias transmídia, dialogando com as proposições iniciais referentes à coreografia. Nesse sistema em construção, nomeado *TKB Creation Tool*, citado no início deste capítulo, o autor oferece a possibilidade de que cada participante do processo criativo crie uma espécie de partitura, um documento contendo anotações, desenhos, símbolos,

---

<sup>78</sup> Parte desta performance pode ser vista em: <<https://vimeo.com/90272291>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

*links*, breves descrições, a fim de organizar os dados e oferecer referências relacionadas à criação daquele trabalho artístico.

No Brasil não existem muitas pesquisas artísticas em coreografia transmídia, o que pode ser justificado pela escassez de recursos destinados à dança, bem como o alto custo de aparatos digitais como robôs. Dentre os poucos trabalhos coreográficos que exploram esse tipo de abordagem, destacamos *Projeto SKR* (2002)<sup>79</sup> e *Skinner Box* (2005)<sup>80</sup>, do grupo catarinense Cena 11. Em ambos os espetáculos, os bailarinos interagem com pequenos robôs que se deslocam pelo palco e registram, por meio de uma câmera, diferentes perspectivas de uma mesma cena. Essas imagens, por sua vez, são transmitidas em tempo real em um telão disposto ao fundo da cena, aproximando o olhar do espectador para detalhes daquela coreografia, além de criar uma dinâmica espacial por meio dos deslocamentos dos robôs. Esse tipo de procedimento, sob nosso ponto de vista, transpõe para o palco italiano algumas perspectivas coreográficas oriundas das pesquisas em videodança, possibilitando uma percepção e um recorte imagético do corpo que não seriam possíveis na ausência dessas ferramentas digitais.

Para Maíra Spanghero (2003, p. 107), o *Procedimento 1* do *Projeto SKR* (2002) explora um “[...] jogo de controle, comportamento, comunicação, sujeito, objeto, humano e máquina deixa uma pergunta no ar: o que é liberdade? Somos todos autômatos?”. Quanto à situação de controle desenvolvida nesse espetáculo, essa pesquisadora cita o momento em que as botas do bailarino Gregório Sartori são colocadas em cena e filmadas por um robô que captura o nome do artista gravado no calçado, o que é projetado na tela grande.

O interesse do coreógrafo Alejandro Ahmed pela articulação entre dança e tecnologia digital também está presente em outros trabalhos do Cena 11. Em *Pequenas Frestas de Ficção sobre Realidade Insistente* (2007)<sup>81</sup>, o coreógrafo e o intérprete-criador Gabriel Collaço revelam que um dos objetivos foi o aprimoramento da relação entre a dança e os aparatos digitais por meio do investimento em

---

<sup>79</sup> Fragmentos de *Projeto SKR* (2002) podem ser vistos em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=qIA0eJ86sF4>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

<sup>80</sup> Fragmentos de *Skinner Box* (2005) podem ser vistos em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=hqkXvlqQey8>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

<sup>81</sup> Este espetáculo se encontra disponível na íntegra em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=IJILn7af-qw>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

sistemas de interação em que o movimento é responsável por modificar o ambiente digital. Esses artistas também refletem que:

Usamos a tecnologia como extensão do corpo. Isto inclui a maneira como pensamos nossa dança. Em PFdFsRi a utilização de sensores (câmeras, acelerômetro), robôs, programas de detecção de padrão, vídeo e sistemas de *vjing*; está vinculada as propriedades que estes elementos fornecem ao corpo e como este corpo responde a estes elementos por meio destas propriedades (COLLAÇO; AHMED, 2007, s.p.).

Nesse espetáculo, uma câmera filmadora situada no alto do palco registra a cena de uma perspectiva panorâmica, o que é exibido em tempo real no fundo da cena. Assim como em *Projeto SKR* (2002) e *Skinner Box* (2005), a plateia se depara com dois pontos de vista da cena: aquele recortado pela câmera e o segundo, que envolve o olhar individual de cada espectador. Em outro momento, um urso de pelúcia com uma câmera acoplada à sua cabeça se encontra no chão, transmitindo uma imagem aproximada do rosto da bailarina que parece chorar. Por fim, a plateia também é filmada e projetada em tempo real na cena, enquanto os bailarinos desempenham a coreografia.

Figura 54 – *Pequenas Frestas de Ficção sobre Realidade Insistente* (2007), do Grupo Cena 11



Fonte: Gilson Camargo. Disponível em: <<http://www.gilsoncamargo.com.br/blog/uploads/2007/05/cena11blog441.jpg>>. Acesso em: 29 abr. 2017.

O *software* interativo utilizado, por sua vez, é responsável por identificar e colocar uma tarja preta sobre os olhos de alguns espectadores, o que pode ser visto na imagem transmitida em tempo real. Esse procedimento, por sua vez, configura

uma atualização das estratégias de composição coreográfica, provocada pelas interfaces exploradas na dança digital. No item seguinte, aprofundaremos as transformações no modo de compor danças geradas pela articulação com os aparatos digitais.

#### **4.2 Algumas atualizações dos procedimentos de composição coreográfica na dança digital**

“Nessas interações, as coisas modificam-se reciprocamente e produzem sínteses que se estabilizam como padrões, conforme a eficiência que demonstrem nas situações em que operam”.

BRITTO, 2010, p. 185-186.

A articulação entre a dança e as tecnologias digitais provocou mudanças em relação ao processo coreográfico, exigindo muitas vezes adaptações referentes às propostas tradicionais de composição e/ou desenvolvimento de novos procedimentos. O diálogo com práticas e conceitos desenvolvidos por áreas, como a comunicação, a computação e os sistemas de informação, por exemplo, atribuiu um caráter híbrido à dança digital, provocando a emergência de novos modos de operar que extrapolam as tradicionais salas de ensaio e dão abertura para parcerias e colaborações.

As relações estabelecidas por um coreógrafo com os aparatos digitais podem provocar uma “reformulação de conceitos coreográficos”, como indica Sarah Rubidge (1998, s.p., tradução nossa). Por outro lado, essa pesquisadora destaca que muitos dos procedimentos de composição coreográfica utilizados na dança digital configuram uma extensão das estratégias exploradas pela dança moderna ou contemporânea, expostas ao longo do segundo capítulo.

Quando procedimentos convencionais de composição coreográfica – cânon, ABA, retrocesso, variações de um mesmo tema e outros<sup>82</sup> – são empregados no contexto da dança digital, observamos que, na maioria das vezes, o processo coreográfico pouco se modifica. Nesses casos, ainda temos um coreógrafo responsável por criar as movimentações a serem realizadas por seus bailarinos em uma hierarquia vertical. A dança, por sua vez, é entendida como um produto final passível de reprodução, que deve transmitir uma mensagem, cabendo ao

---

<sup>82</sup> Ver seção 3.3 do terceiro capítulo.

espectador um distanciamento, respeitando sua função tradicional de assistir à obra coreográfica.

Sob essa perspectiva, o processo de composição coreográfica continua voltado para a construção de uma partitura fixa em que as movimentações são predeterminadas e bem definidas no espaço-tempo. Nesse contexto, a principal transformação no processo coreográfico, portanto, se dá na relação com os aparatos digitais, muitas vezes construída sob o preceito da **manipulação** da imagem e/ou do som. Assim, o coreógrafo se junta a profissionais especializados para a construção de vídeos e/ou trilhas sonoras que servirão de base para a criação de movimentos.

Como exemplo desse tipo de abordagem, citarei *Blue Journey*<sup>83</sup> (2008), do coreógrafo holandês David Middendorp. Criada em 2008, uma parte dessa coreografia se tornou amplamente difundida nas redes sociais após sua apresentação pelos bailarinos Nick Mishoe e Rachel Kivlighan no programa de TV *American's Got Talent*, em 2014. Nesse trabalho, um vídeo digital é projetado no fundo da cena apresentando sombras pré-gravadas dos bailarinos. Estes, por sua vez, desenvolvem toda a sequência de movimentos **em relação às imagens** digitais projetadas, criando interações que são responsáveis por construir a narrativa coreográfica.

De acordo com o *site* de Middendorp<sup>84</sup>, *Blue Journey* (2008) conta a história de uma garota que luta consigo mesmo e com o mundo ao seu redor. Essa mensagem é transmitida por meio de movimentações virtuosas e meticulosamente coreografadas, de maneira que os bailarinos declaram que, se eles não estiverem sincronizados com as imagens, a proposta coreográfica se perde. Respeitam-se, portanto, alguns dos princípios difundidos pela dança moderna, como o entendimento de movimento como veículo de transmissão de uma mensagem, o uso de movimentos codificados e a relação espaço-tempo bem definida.

Além dos procedimentos coreográficos tradicionais, percebemos que a aparente manipulação da imagem pelos corpos dos bailarinos é a principal estratégia de criação explorada, responsável por construir um ambiente de ilusão. Temos a impressão de que os bailarinos conseguem disparar respostas das imagens e controlá-las, principalmente com suas mãos. No entanto, essa interação só acontece por meio de uma coreografia da imagem e em relação a ela, de forma

---

<sup>83</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ar3KbfLTveg>> Acesso em 24 mar 2017

<sup>84</sup> Disponível em: <<http://www.davidmiddendorp.nl/>> Acesso em 24 mar 2017

que tanto a construção imagética quanto a estruturação das movimentações dos bailarinos é feita sob uma perspectiva causal: eu me movo com/para/em relação à imagem, e vice-versa.

Figura 55 – *Blue Journey* (2008), de David Middendorp



Fonte: Disponíveis em: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/0b/83/8d/0b838d8f12e5b02f88fd16a8906ef9b7.jpg>>; <<http://www.anotherkindofblue.nl/wp-content/uploads/2015/04/Blue-Journey-David-Middendorp-Fotograaf-Robert-Benschop-kv-300x200.jpg>>. Acessos em: 30 abr. 2017; 1 maio 2017.

Ainda a respeito dos procedimentos convencionais de composição coreográfica, Rubidge (2008) expõe que na dança digital eles também são explorados na criação das imagens videográficas. De acordo com essa autora, essas estratégias, aliadas aos procedimentos de edição da imagem digital, permitem a definição das qualidades do movimento incorporado à imagem, gerando respostas afetivas no espectador. Karen Pearlman (2012, p. 224), por sua vez, compara o trabalho do editor de vídeos ao do coreógrafo, entendendo que a função de ambos está na configuração espaço-temporal do movimento, estabelecendo as transições e as trajetórias com o intuito de criar “[...] um fluxo de imagens em movimento que transmita significado”.

Pearlman (2012) propõe que o trabalho com o ritmo e com a variação de dinâmicas temporais constitui tanto o cerne da coreografia quanto da edição. Nesse sentido, essa autora transpõe alguns dos procedimentos coreográficos propostos por Humphrey (1978) para o trabalho de edição e montagem cinematográfica. Da mesma forma, esses procedimentos podem alimentar os processos compositivos em



dança digital, visto que não configuram regras, mas direcionamentos capazes de definir as qualidades do movimento humano e/ou imagético.

Vale ressaltar que essa percepção em relação ao tratamento da imagem digital não se restringe aos trabalhos que visam contar uma história, mas também àqueles cujo movimento não pretende representar e/ou expressar algo específico. Nesse caso, Rubidge (2008) cita os trabalhos *Bodymap* (1995-1996), de Thecla Shiphorst, e *trajets* (2000), de Gretchen Schiller e Susan Kozel.

É importante destacar que ainda são poucos os artistas da dança que conseguem articular a linguagem coreográfica e a tecnológica sem o auxílio de terceiros. Quando ambas as funções são desempenhadas pela mesma pessoa, Rubidge (1998) expõe que o artista-programador se torna responsável pela concepção artística do projeto e também por escolher e configurar as programações necessárias para a construção do ambiente coreográfico. Em situações em que o coreógrafo não domina as especificidades do trabalho com tecnologia digital, muitas vezes se faz necessária a realização de um processo colaborativo, no qual sua função estará em criar uma estrutura cênica que dialogue com a programação desenvolvida por um profissional específico da área da computação.

Rubidge (1998) destaca a importância da parceria entre o(s) artista(s) da dança com os especialistas em tecnologia digital, sendo esses responsáveis não somente pela parte técnica do trabalho, mas também pela colaboração no processo de criação como um todo. Nesse sentido, essa autora destaca três tipos de parceria recorrentes no contexto da dança digital:

- processo colaborativo em que não há uma concepção prévia. Dessa forma, as discussões entre os artistas da dança e os programadores resultam em ideias geradoras de imagens e estruturas, sendo o trabalho artístico uma configuração das reflexões surgidas neste diálogo (RUBIDGE, 1998);
- processo colaborativo em que uma pessoa é responsável por liderar a equipe envolvida na criação e por guiar o desenvolvimento de um projeto artístico. Nesse tipo de situação, a equipe é convidada a participar criticamente do processo, no entanto o líder é responsável por definir os caminhos a serem percorridos (RUBIDGE, 1998);

- processo colaborativo em que uma pessoa deve apenas executar as funções designadas por seu parceiro de criação. Nesse caso, o executor assume as funções de um técnico (RUBIDGE, 1998).

Sabendo que na maioria dos casos o trabalho colaborativo se torna uma condição em processos de criação em dança digital, como reforça Salles (1998), ressaltamos que as trocas realizadas entre artistas e demais parceiros são capazes de gerar uma rede de ideias que podem potencializar o desenvolvimento de um projeto artístico. A imersão em ambientes de criação colaborativa possibilita que ideias sejam experimentadas, modificadas e viabilizadas de acordo com o interesse do coletivo.

As mudanças provocadas em um ambiente de criação colaborativa reverberam também nas nomenclaturas tradicionalmente utilizadas. Em relação ao termo “coreógrafo”, por exemplo, Mundim (2015) nos lembra que Noverre chegava a desconsiderar esse profissional como um artista, sendo que naquele período essa nomenclatura – “coreógrafo” – designava a função de registrar uma dança no papel por meio da notação Feuillet. No século XX, “coreógrafo” passou a significar o profissional responsável por criar sequências de movimento e organizá-las no espaço-tempo. Por essa razão, em processos colaborativos em dança digital, as terminologias utilizadas têm variado, dando preferência a palavras como propositor, diretor coreográfico e/ou provocador, por exemplo, a fim de romperem com a hierarquia vertical exercida pelo coreógrafo tradicional.

Outras nomenclaturas também surgiram para denominar a função do bailarino nos processos envolvendo dança e tecnologia digital, dando continuidade às atualizações que emergem do contexto da dança contemporânea, como é o caso de *performer* e de “intérprete-criador”<sup>85</sup>. Sabendo que tradicionalmente o termo “bailarino” se refere ao profissional que apenas reproduz as sequências criadas por um terceiro – o coreógrafo –, o uso de novas terminologias se faz necessário a fim de agregar as novas funções desse profissional que também se torna responsável pela criação da obra.

Essas mudanças provocadas por alguns processos coreográficos em dança digital também trouxeram discussões a respeito da autoria desses trabalhos. O uso

---

<sup>85</sup> Nesta dissertação não nos prenderemos às visões tradicionais atribuídas às nomenclaturas e utilizaremos termos diferentes a fim de nomear aquele que dança – performer, espectador, bailarino, dançarino, artista – e aquele que cria uma proposta – coreógrafo, diretor, propositor criador, autor, artista.

de sistemas interativos permitiu um empoderamento dos bailarinos e de espectadores e uma expansão das funções anteriormente atribuídas a eles, visto que muitas vezes são convidados a experimentarem a programação utilizada, ao invés de simplesmente contemplá-la. Consequentemente, produz-se uma relação de coautoria, visto que essas configurações abertas à experimentação necessitam de um corpo humano em movimento para que elas aconteçam.

Rubidge (2002), por sua vez, entende que, mesmo nesses casos, o coreógrafo e demais colaboradores para a criação de um ambiente interativo não deixam de ser os autores daquela performance em dança digital, visto que eles são responsáveis por definir as possibilidades de interação com aquela configuração: “[...] São os materiais dos autores, seus temas, suas ideias que fornecem um quadro em que as interações acontecem [...]” (RUBIDGE, 2002, p. 12, tradução nossa). Suas escolhas no momento da criação de um sistema interativo, portanto, estão sempre implicadas no trabalho coreográfico, ainda que ele esteja aberto à experimentação. A relação de coautoria, por sua vez, varia a cada vez que esse tipo de performance acontece, ocorrendo assim atualizações pontuais daquele trabalho sempre que uma pessoa interage com o sistema digital.

Enquanto coautores de uma configuração em dança digital, os bailarinos muitas vezes adquirem autonomia para manipular as funções de determinado *software* por meio de seu movimento. Dessa forma, Spoladore (2011) sugere que os *performers* envolvidos nesse tipo de projeto tenham experiências corporais de improvisação em dança, ou em práticas corporais como capoeira e aikidô, visto que essas técnicas desenvolvem uma autonomia do corpo que dança, em vez de privilegiarem somente a reprodução de determinados modelos fixos preestabelecidos. Rubidge (2002) reforça essa perspectiva e propõe que a natureza de um ambiente interativo é improvisatória. De acordo com essa autora, a estrutura não linear de um sistema digital permite que ele gere diferentes respostas cada vez que for acionado por meio da interação em tempo real.

Há também situações em dança digital em que os espectadores se tornam os bailarinos de determinada performance. Rubidge e MacDonald (2001) citam como exemplo algumas instalações em que o espectador é convidado a interagir e a experimentar o sistema digital utilizado, produzindo assim uma “dança informal” que se desenvolve durante a interação entre o humano e o digital. Rubidge, por sua vez,

propõe que, ao invés de somente ativar as respostas que foram programadas previamente, os espectadores fazem parte daquela configuração:

Enquanto artista, eu estou interessada no desenvolvimento de ambientes de resposta performativa onde o espaço não é reconfigurado pelos participantes/espectadores por acidente, mas com algum tipo de consciência. Eu quero criar ambientes que tenham uma superfície que irá encorajar os espectadores a terem consciência do espaço, mais do que das imagens que aparecem nele [...] e que os encorajem a perceber que eles fazem parte da imagem completa gerada pelo trabalho [...] (RUBIDGE; MACDONALD, 2001, s.p., tradução nossa).

Para a realização dessa proposta, Rubidge (2011) aponta o espaço como elemento a ser coreografado em um ambiente interativo. Em relação ao espaço coreográfico, essa autora compreende que não existem definições capazes de delimitar esse conceito. No artigo “On choreographic space”<sup>86</sup>, Rubidge (2011) discute que o espaço na coreografia pode fazer referência tanto ao local onde ela acontece – teatros, espaços urbanos e outros – quanto à dinâmica espaço-temporal resultante das movimentações realizadas pelos bailarinos.

No senso comum, o espaço costuma ser entendido como um elemento externo ao corpo, cujos contornos são bem delimitados e passíveis de medição. Rubidge (2011) também destaca que a visão costuma ser o principal órgão associado à percepção do espaço. No entanto, essa pesquisadora expõe que, ao longo do século XX, novas concepções de espaço foram desenvolvidas pelas ciências, matemática e filosofia, concebendo esse elemento como dinâmico, em fluxo e maleável. Dessa forma, esse elemento passou a ser compreendido como relacional, resultante de uma diversidade de fatores, como direções, texturas, trajetórias, vetores e transições.

Essas novas concepções a respeito do espaço vão influenciar, por sua vez, a criação de espaços coreográficos em ambientes interativos. Rubidge (2011) destaca que mais que uma preocupação com o espaço externo e visível, os coreógrafos em dança digital começaram a estruturar suas criações a partir da construção de sistemas interativos capazes de promover dinâmicas espaço-temporais entre os participantes e também entre os participantes e os aparatos tecnológicos. Essas dinâmicas, por sua vez, são capazes de despertar uma consciência do espaço

---

<sup>86</sup> “No espaço coreográfico” (tradução nossa).

coreográfico que é construído não somente pela fisicalidade do gesto visível, mas também pelos rastros e pelas relações geradas por esses gestos.

Para a realização desse tipo de proposta, Rubidge e MacDonald (2001) ressaltam a importância da “sensibilidade coreográfica” desenvolvida nos corpos dos praticantes da dança, fazendo referência às especificidades do corpo que dança ao perceber aquele ambiente devido a sua propriocepção altamente aguçada. Esse tipo de sensibilidade, somado à consciência do espaço, deve ser explorado no momento da criação de um ambiente interativo a fim de estimular as percepções dos participantes/bailarinos, possibilitando que a arquitetura invisível do ambiente, criada pelos deslocamentos, pelos corpos em relação uns com os outros e pelos sensores, por exemplo, torne-se consciente.

Spoladore (2011) aponta que os modos de operar nesses ambientes são construídos ao longo do processo de criação por meio da relação do dançarino com o ambiente, e vice-versa. Por meio das experimentações, os bailarinos se descobrem capazes de gerar, processar e sintetizar informações digitalizadas em tempo real. Dessa forma, para que o cruzamento entre a dança e as tecnologias digitais produza configurações potentes, o ideal é que esse ambiente seja equipado com aparatos como computadores, câmeras, *softwares*, sensores e dispositivos de projeção da imagem digital, a fim de possibilitar o desenvolvimento de pesquisas poéticas híbridas.

Nos ambientes interativos em dança digital, vale ressaltar que o corpo configura apenas um dos elementos que compõem aquele sistema, contribuindo para o desenvolvimento de uma hierarquia horizontalizada. Nesse sentido, compreendemos que a relação do corpo que dança com os aparatos digitais, com o ambiente e com demais componentes de uma estrutura coreográfica em dança digital deve priorizar vínculos de coexistência e interdependência.

Sobre a interação do corpo com as imagens digitais, os dispositivos de projeção de imagem digital permitem que os *performers* contracenem e/ou interajam com representações reais e/ou abstratas que podem ou não ser justapostas sobre seus corpos. Rubidge (2002) indica que a capacidade de controlar e manipular imagens digitais em ambientes interativos por meio do movimento permite que se modifique a dinâmica coreográfica, criando novas relações a cada performance. Dessa forma, a modificação do ambiente imagético pelos *performers* faz com que os

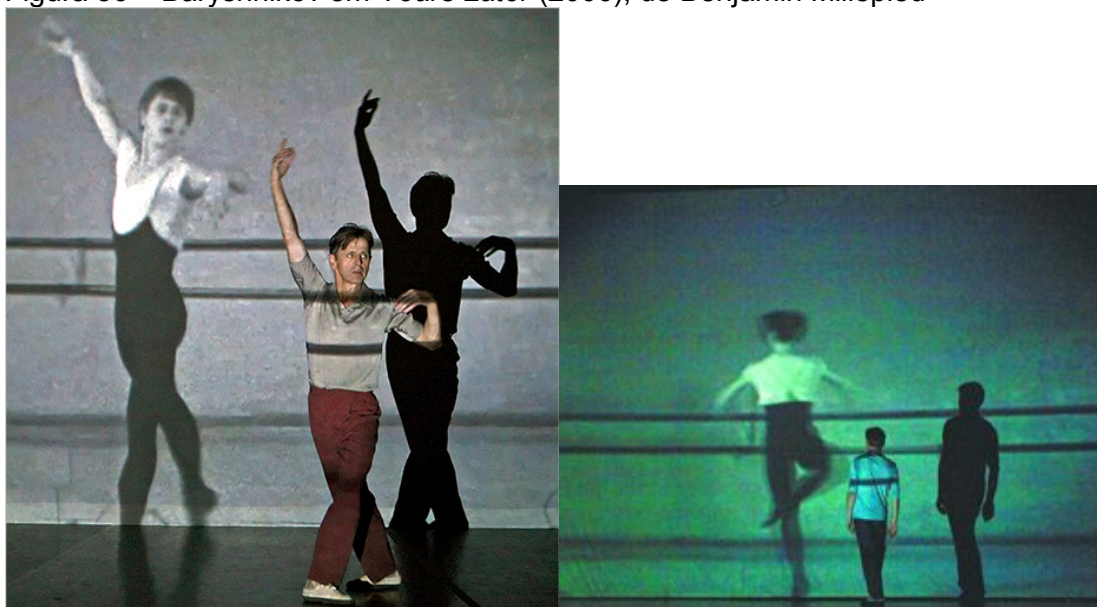
aparatos tecnológicos digitais sejam parte do todo coreográfico e não apenas um plano de fundo/cenário.

Spoladore (2011, s.p.) destaca que:

Nos ambientes de imagem digital os dançarinos devem se familiarizar com as imagens, perceber que tipo de corpo, de estado corporal, certa imagem provoca bem como compreender o comportamento de resposta de certo programa, caso este programa seja interativo, ou seja, ele precisa pensar a imagem como um parceiro na composição coreográfica.

Em algumas propostas, o bailarino pode inclusive contracenar consigo mesmo, criando seu duplo digital, como propõe Steve Dixon (2007). Como exemplo, citamos o solo intitulado *Years Later* (2006), criação de Benjamin Millepied para o bailarino Mikhail Baryshnikov. Em uma determinada cena, o bailarino russo contracena com seu duplo digital por meio da projeção de um vídeo em que ele, jovem, executa uma sequência de balé. As imagens são projetadas na rotunda do palco italiano, e Baryshnikov se encontra em uma distância da fonte luminosa que cria uma sombra do mesmo tamanho que a sua imagem projetada, de forma que a imagem e a sombra dialogam e criam a ilusão de configurar um elemento único.

Figura 56 – Baryshnikov em *Years Later* (2006), de Benjamin Millepied



Fonte: Disponíveis em: <[https://static01.nyt.com/images/2009/05/17/arts/17laro3\\_500.jpg](https://static01.nyt.com/images/2009/05/17/arts/17laro3_500.jpg)>; <<http://www.an.com.br/festival/2007/jul/fotos/18fes12.jpg>>. Acesso em: 13 abr. 2017.

Em outro momento desse espetáculo, o vídeo original é acelerado e as piruetas realizadas pelo jovem bailarino são repetidas em *looping*, criando uma dinâmica de movimento impossível de ser realizada pelo corpo humano. Realizado

por Olivier Simola, o trabalho videográfico nesse caso permite uma expansão das habilidades do corpo humano por meio de sua digitalização e posterior edição/manipulação. Nesse ambiente digital, passado e presente podem encontrar-se lado a lado e dialogar corporalmente/visualmente.

Como podemos ver na imagem anterior, o espetáculo *Years Later* (2006) utiliza um espaço tradicional da dança, o palco italiano, para a criação de um ambiente digital. Dessa forma, é importante reafirmar que os procedimentos tradicionais de composição coreográfica coexistem com propostas experimentais no caso da dança digital, o que permite uma atualização das poéticas tradicionais e o desenvolvimento de novas estratégias.

Vale ressaltar que a temporalidade e a vitalidade do corpo humano e da imagem digital não é a mesma, como indica Rubidge (1998). Essa característica, por sua vez, deve ser observada pelos artistas durante o processo de criação em dança digital a fim de buscarem soluções coreográficas que permitam a criação de um corpo-imagem (PIMENTEL, 2008). Junto à ideia de corpo imagem, é preciso também cuidar do corpo-sombra, visto que a luz dos dispositivos projetores de imagem digital, quando em contato com o corpo, produz sombras. Essas aumentam de tamanho quando o bailarino se aproxima da fonte de iluminação, o que pode gerar problemas ou inspirar possibilidades de criação.

Rubidge (2002) destaca que não há limitações quanto à exploração dos artefatos tecnológicos digitais para a criação de poéticas coreográficas. De acordo com essa pesquisadora, “[...] sua contribuição para o trabalho pode ser tanto restrita quanto expansiva, a depender da imaginação do artista (e, claro, das suas habilidades em manipular a tecnologia digital)” (RUBIDGE, 2002, p. 1, tradução nossa). Dessa forma, a interface entre a dança e os aparatos digitais apresentam muitas potencialidades a serem descobertas, o que nos incita a convidar o leitor a experimentar a criação de movimentações para essas ferramentas.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após dois anos realizando esta pesquisa, observamos que seu desenvolvimento em muito se assemelha ao de um processo criativo. O foco inicial – composição coreográfica com dispositivos digitais de projeção de imagens – foi desdobrando-se em outros interesses e necessidades. Os procedimentos de composição passaram a questionar de que coreografia estávamos falando; cruzamentos entre “o que foi” e “o que pode ser” coreografia geraram reflexões que contribuíram para a grafia deste texto; o enfoque nos dispositivos de projeção se ampliou para a diversidade de aparatos digitais existentes.

Não foi nosso objetivo tentar definir o que é coreografia, o que julgamos impertinente. Preferimos o questionamento “o que pode?”, por compreender que ele nos guiaria para reflexões mais abrangentes, em detrimento de limitações oportunistas. Consideramos, no entanto, que coreografia possui uma relação intrínseca com a dança, emergindo dela e lhe contaminando de volta, em uma relação de retroalimentação, de via de mão dupla.

Outrora restrita à bidimensionalidade do papel, coreografia ganha corporalidade em seus processos evolutivos. A partir de Britto (2008), compreendemos que as transformações sofridas pela coreografia se articulam no mundo como em um sistema cultural, em que as trocas de informação se dão por contaminação. Dessa forma, observamos que a concepção desse conceito foi responsável por produzir subjetividades que atravessam diferentes configurações ao longo do tempo.

Tentamos evidenciar esses rastros diluídos nas atualizações de coreografia e dos procedimentos de composição coreográfica, relacionando noções que se desenvolvem no contexto da dança moderna, da dança contemporânea e da dança digital com aquelas propostas por Arbeau (1501) e Feuillet (1701). Assim, os códigos, a princípio limitados aos movimentos do balé de corte, ampliaram-se; a precisão da partitura tradicional se abre para outros tipos de estrutura; a grafia passa a caracterizar a assinatura de cada coreógrafo ou ainda a trajetória do movimento no espaço-tempo. Diferentes entendimentos, dessa forma, passam a coexistir, sem, no entanto, desqualificar e/ou sobrepor aqueles já existentes.

Na dança digital, atualizações se fizeram necessárias a fim de abrangerem novos modos de operar. Atualização, nesse sentido, advém das proposições de



Lévy (1996) e indica o processo de concretização das potencialidades apresentadas pelo virtual, transformando e dando novas formas a uma situação – neste caso referente à coreografia. Assim, salas de ensaio passaram a coabitar com laboratórios de informática. Equipes compostas de artistas da dança, artistas gráficos, programadores e técnicos vêm trabalhando na construção de configurações coreográficas que, por sua vez, questionam os limites entre real e virtual, carne e silício, autoria e coautoria, presença e ausência. E essas são apenas algumas das particularidades dos processos coreográficos híbridos.

Em meio a computadores e aparatos digitais, o conceito de coreografia se expande e incita novos estudos. *Pós-coreografia*, *coreografia digital interativa*, *coreografia distribuída* e *coreografia transmídia* constituem apenas algumas das construções teórico-práticas que sustentam nossa hipótese. Em comum, esses conceitos emergem das possibilidades de interação em tempo real oferecidas pelas tecnologias digitais, seja por meio de sistemas de captura do movimento, da telemática ou da relação com robôs semiautônomos.

Junto às proposições teórico-práticas, buscamos refletir sobre alguns espetáculos que desenvolvem em cena as ideias apresentadas. Interessados pela produção em dança digital no Brasil, destacamos as produções das pesquisadoras-artistas Ludmila Pimentel e Ivani Santana e também de grupos como Cena 11 (Santa Catarina), Núcleo Viladança (Bahia) e Nii/Colaboratório (Bahia).

Em um processo de retroalimentação, observamos que as configurações em dança digital tendem a buscar soluções e a propor atualizações para os procedimentos de composição coreográfica. Em coexistência a esse tipo de abordagem, percebemos que o aparato digital também pode ser explorado sob uma lógica de sobreposição, reproduzindo estruturas de composição preestabelecidas, em detrimento da investigação artística. Dessa forma, como indica Rubidge (2002), as múltiplas maneiras de compor em dança digital refletem os anseios artísticos de seus propositores, podendo assim reforçar ou expandir premissas da dança moderna, clássica ou contemporânea.

Destacamos neste estudo que aproximar a dança digital dos procedimentos compositivos explorados em dança contemporânea vem contribuindo para as atualizações do conceito de coreografia. A desconstrução de regras rígidas e a experimentação de novas abordagens, nesse sentido, reverberam nos modos de

operar. Novos nomes surgem a fim de identificar estes fenômenos: processo de criação; processo coreográfico; processo de investigação, entre outros.

A inserção do termo “processo” em referência à criação em dança contemporânea se torna recorrente para evidenciar, a nosso ver, outros modos de operar. O bailarino passa a pesquisar suas próprias movimentações, enquanto o coreógrafo/diretor assume o papel de organizá-las em uma estrutura. Em processos colaborativos, artistas se juntam em prol de uma criação comum. E essas noções configuram apenas algumas das possibilidades na dança contemporânea, em que os procedimentos compositivos se tornam tão diversos quanto as maneiras de se pensar e se fazer dança.

O entendimento de composição coreográfica também se atualiza, mas o uso dessa expressão é deixado em segundo plano, por trazer vestígios de noções tradicionais: hierarquia vertical; configuração como produto acabado; ideia de beleza carregada pelo termo *compositio*; bailarino com a função de executor de uma partitura. Percebemos que, no contexto das produções contemporâneas em dança, tanto no âmbito acadêmico quanto no artístico, falar de coreografia muitas vezes soa retrógrado. Ressaltamos, no entanto, que as atualizações desse conceito bem como dos procedimentos de composição coreográfica não justificam qualquer restrição relacionado ao seu uso.

A respeito das limitações desta pesquisa, observamos que a construção eurocêntrica da história da dança acaba delimitando certos pontos de vista, reverenciando concepções criadas por determinados artistas – os escolhidos. Sem desconsiderar a importância de seus trabalhos para a construção de novos entendimentos sobre coreografia e composição, o que é destacado ao longo desta pesquisa, refletimos que a reprodução do olhar eurocêntrico acaba se tornando uma condição e um desafio para a construção de estudos acadêmicos como este, realizados em um período de dois anos.

Ao final desta pesquisa, lanço o desafio para que estudos futuros se concentrem nos modos de operar de artistas brasileiros. Ainda que muitos desses reproduzam códigos e/ou premissas construídas por estrangeiros, um reflexo do processo de colonização do nosso país, nossa cultura possibilita a construção de procedimentos de composição diferenciados daqueles já existentes, o que vai refletir em concepções de coreografia diversas. Sugiro também que priorizem estudos e autores brasileiros, visto que nesta dissertação nos preocupamos em trazer e

traduzir referências bibliográficas que são pouco exploradas nos estudos realizados em nosso país.

Após nos aprofundarmos neste objeto de estudo junto ao *Elétrico* – Grupo de Pesquisa em Ciberdança da UFBA, compreendemos que a dança digital está inserida no campo da intermedialidade. Essa área, de acordo com Claus Clüver (2011), diz respeito às interações entre diferentes mídias e abrange um fenômeno que atravessa diferentes épocas. Sob essa perspectiva, esse autor considera que, por meio das inter-relações entre as mídias que compõem a mídia dança, mensagens são transmitidas ao receptor/espectador.

Os tipos de relação que podem ser estabelecidos entre as mídias, como propõe Clüver (2011), são diversos. Dessa forma, acreditamos que aproximar as discussões realizadas no campo da dança digital daquelas desenvolvidas pelas pesquisas em intermedialidade pode trazer grandes contribuições para as duas áreas, sendo que ambas tratam de objetos comuns. Sugerimos, portanto, que estudos futuros explorem esse viés, buscando compreender as atualizações do conceito de coreografia à luz dos estudos em intermedialidade.

Diante do surgimento diário de novas tecnologias digitais, além das configurações em dança digital que apresentam novas possibilidades de exploração das ferramentas digitais, sugerimos também que estudos futuros busquem problematizar a relação desses aparatos com a dança e com a coreografia, dando continuidade às proposições desta pesquisa. Que ela inspire estudantes, professores e artistas da área da dança a ousarem em suas criações e em suas pesquisas compositivas.

## REFERÊNCIAS

ARBEAU, T. **Orchésographie et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honneste exercice des dances**. Lengres: J. Des Preyz, 1589. Disponível em:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8610761x/f9>> Acesso em: 14 dez. 2016.

BANES, S. **Terpsichore en baskets**: post-modern danse. Paris: Éditeur Chiron, 2002.

BASTOS, D. S. **Mediadance**: campo expandido entre a dança e as tecnologias digitais. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

Disponível em:

<<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/15826/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Drotea%20Bastos.pdf>>. Acesso em: 1 abr. 2017.

BÉLEC, D. L'enseignement de Robert Ellis Dunn. **Nouvelles de Danse**: La composition, n. 36-37, p.46-50. 1998.

BIRRINGER, J. **Dance and interactivity**. 2003. Disponível em:

<<http://people.brunel.ac.uk/dap/dai.html>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

BIRRINGER, J. After choreography. **Performance Research**, v. 13, n. 1, p. 118-123, 2008a. Disponível em: <[http://people.brunel.ac.uk/dap/Birringer\\_choreograph1.pdf](http://people.brunel.ac.uk/dap/Birringer_choreograph1.pdf)>. Acesso em: 20 nov. 2016.

BIRRINGER, J. **Performance, technology & science**. New York: PAJ Publications, 2008b.

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 16 maio 2015.

BUIRGE, S. La composition: un voyage vers l'inconnu. **Nouvelles de Danse**: La composition, n. 36/37, p. 75-83, 1998.

BLOM, L. A.; CHAPLIN, L. T. **The intimate act of choreography**. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1982.

BRITTO, F. D. **Temporalidades em dança**: parâmetros para uma história contemporânea. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

BRITTO, F. D. Processo como lógica de composição na dança e na história. **Revista Sala Preta**, v. 10, p. 185-189, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57445/60427>>. Acesso em: 5 out. 2016.

BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. Corpo & Cidade: coimplicações em processo. Corpografias urbanas. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v. 19, n. 1-2, p.142-155, jan./dez. 2012. Disponível em: <[https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA\\_19\\_web\\_142-155.pdf](https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_142-155.pdf)>. Acesso em: 6 jan. 2017.

BROADHURST, S. **Digital practices**: aesthetic and neuroesthetic approaches to performance and technology. London: Palgrave Macmillan, 2007.

CERBINO, B; MENDONÇA, L. Coreografia, corpo e vídeo: apontamentos para uma discussão. In: CALDAS, P. *et al.* (Org.). **Dança em foco**: ensaios contemporâneos de videodança. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. p. 151-166.

CLÜVER, C. Intermedialidade. **Pós**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16>>. Acesso em: 30 maio 2017.

COLLAÇO, G; AHMED, A. **Cena 11 Cia. de Dança** – “pequenas frestas de ficção sobre realidade insistente”. 2007. Disponível em: <<http://www.gilsoncamargo.com.br/blog/cena-11-cia-de-danca-pequenas-frestas-de-ficcao-sobre-realidade-insistente/>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

CUNNINGHAM, M; LESSCHAEVE, J. **The Dancer and the Dance: conversations with Jacqueline Lesschaeve**. 3. ed. New York/London: Marion Boyars, 1999.

DAVIDOVITSCH, F.; FRINHANI, A. C. *Lamentations*: estudos teórico-práticos de atualizações em dança. In: CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 4., Goiânia. **Anais...** Goiânia: ANDA, 2016. p. 673-683.

DIXON, S. **Digital Performance**: a history of new media in theater, dance, performance art and installation. London/England/Cambridge/Massachusetts: The MIT Press, 2007. p. 241-270.

FAHLBUSCH, H. **Dança moderna-contemporânea**. Rio de Janeiro: Sprint, 1990.

FEUILLET, R. A. **Chorégraphie, ou l'Art de décrire la dance par caractères, figures et signes démonstratifs avec lesquels on apprend facilement de soi-**

**même toutes sortes de dances.** Paris: Chez l'auteur chez Michel Brunet, 1701. Disponível em: <[gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407)>. Acesso em: 14 dez. 2016.

FOSTER, S. L. **Reading dancing:** bodies and subjects in contemporary American dance. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1986.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas da pesquisa social.** 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GIL, J. **Movimento total:** o corpo e a dança. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2001. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/161143861/Jose-Gil-Movimento-Total>>. Acesso em: 27 ago. 2016.

GINOT, I.; MICHEL, M. **La danse au XX<sup>e</sup> siècle.** Paris: Editora Larousse, 2008.

GRAHAM, M. **Mémoire de la danse.** Paris: Actes Sud Éditeur, 2003.

HAWKINS, A. M. **Creating through dance.** Revised edition. Princeton: Princeton Book Company Publishers, 1988.

HERCOLES, R. Epistemologias em movimento. **Revista Sala Preta**, v. 10, p. 199-203, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57443/60425>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

HERCOLES, R. **Dança como produção de conhecimento.** 2008. Disponível em: <<http://idanca.net/epistemologia-em-movimento/>>. Acesso em: 16 out. 2016.

HORST, L. First rules of composition. In: HORST, L.; RUSSELL, C. **Modern dance forms.** Hightstown: Princeton Book Company, Publishers, 1961. p. 23-27.

HORST, L. Les règles fondamentales de la composition: condition préalable à n'importe quelle chorégraphie. **Nouvelles de Danse:** La composition, n. 36-37, p. 46-50, 1998.

HUMPHREY, D. **The art of making dances.** Edited by Barbara Pollack. New York: Grove Press Inc., 1978.

JÜRGENS, S. Transmedia choreography: integrating multimodal video annotation in the creative process of a social robotics performance piece. **Body, Space & Technology**, v. 12, 2013. Disponível em:

<<http://bstjournal.com/vol13/stephanjurgens/stephanjurgens.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2016.

KING, K. **Writing in motion**: body – language – technology. Middletown: Wesleyan University Press, 2003. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=YhvB9D7vxGQC&printsec=frontcover&dq=Writing+In+Motion+Kenneth+King&hl=en&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q=Writing%20In%20Motion%20Kenneth%20King&f=false](https://books.google.com.br/books?id=YhvB9D7vxGQC&printsec=frontcover&dq=Writing+In+Motion+Kenneth+King&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Writing%20In%20Motion%20Kenneth%20King&f=false)>. Acesso em: 28 abr. 2017.

KUYPERS, P. Introduction. **Nouvelles de Danse**: La composition, n. 36/37, p. 5-10, 1998.

LEPECKI, A. Prefácio. In: PAIS, A. **O discurso da cumplicidade**: dramaturgias contemporâneas. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

LEPECKI, A. **Agotar la danza**: performance y política del movimiento. Madrid: Mercat de les Flors/Universidad de Alcalá/Centro Coreográfico Galego, 2008.

LEPECKI, A. Planos de composição. In: GREINER, C.; ESPÍRITO SANTO, C.; SOBRAL, S. (Org.). **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010**: criações e conexões. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. Disponível em: <[https://issuu.com/itaucultural/docs/rumos\\_danca\\_criacoeseconexoes](https://issuu.com/itaucultural/docs/rumos_danca_criacoeseconexoes)>. Acesso em: 4 abr. 2016.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996. Disponível em: <[http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq\\_interface/6a\\_aula/o\\_que\\_e\\_o\\_virtual\\_-\\_levy.pdf](http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/6a_aula/o_que_e_o_virtual_-_levy.pdf)>. Acesso em: 21 maio 2017.

LIFAR, S. **Traité de Chorégraphie**. Paris: Bordas, 1952.

LOBO, L.; NAVAS, C. **Arte da composição**: teatro do movimento. Brasília: LGE Editora, 2008.

LYCOURIS, S. Choreographic environments: new technologies and movement-related artistic work. In.: BUTTERWORTH, J.; WILDSCHUT, L. (Org.). **Contemporary choreography**: a critical reader. London: Routledge, 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/SLriTj>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

MACHADO, A. B.; SIEDLER, E. A incerteza como índice de construção de autonomia em dança. **Revista Moringa**, João Pessoa, v. 3, n. 2, jul.-dez. 2012. Disponível em:

<<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/15459/8838>>. Acesso em: 29 maio 2017.

MARTIN, J. J. **Introduction to the dance**. [S.l.]: IICA, 1939. v. 2.

MENDES, A. **Dança contemporânea e o movimento tecnologicamente contaminado**. Brasília: Editora IFB, 2010. Série Novos Autores da Educação Profissional e Tecnológica.

MIRAPPAUL, M. **A dance and its digitized echoes**. *The New York Times*, 23 abr. 2015. Disponível em: <[http://www.nytimes.com/2005/04/13/arts/dance/a-dance-and-its-digitized-echoes.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2005/04/13/arts/dance/a-dance-and-its-digitized-echoes.html?_r=0)>. Acesso em: 15 abr. 2017.

MONTEIRO, M. **Noverre: Cartas sobre a dança**. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2008. [Esta obra é resultado da pesquisa de mestrado da autora e apresenta a tradução do livro *Les lettres sur la danse et les ballet*, de Jean Georges Noverre].

MUNDIM, A. Dramaturgia, corpo e processos de formação em dança. **Revista do Programa de Pós Graduação em Dança**, Salvador, v. 3, n. 1, p. 49-60, jan./jul. 2014.

MUNDIM, A. O que é coreografia? In: ALMEIDA, M. S (Org.). **A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos**. Brasília: Editora IFB, 2015.

NASSUR, O. **Culinária coreográfica: desmedidas de receitas para iniciantes na cozinha cênica**. Porto Alegre: Ed. do Autor, 2012.

NAUGLE, L. M. Distributed Choreography: a video-conferencing environment. **PAJ: A Journal of Performance and Art**, v. 24, n. 2, p. 56-62, May 2002. Disponível em: <<http://smedia.ust.hk/james/projects/cindyRef/01.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2016.

PAIXÃO, P. **Coreografia: gramática da dança**. 2003. Disponível em: <<http://idanca.net/coreografia-gramatica-da-danca/>>. Acesso em: 16 dez. 2016.

PAIXÃO, P. Quando o drama se apodera da dança. **Revista Sala Preta**, v. 10, n. 10, p. 205-211, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4702/showToc>>. Acesso em: 11 maio 2016.

PALUDO, L. **O lugar da coreografia no curso de graduação em Dança do Rio Grande do Sul, Brasil**. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em:



<<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/115948/000965130.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

PEARLMAN, K. A edição como coreografia. In: CALDAS, P. *et al.* (Org.). **Dança em foco**: ensaios contemporâneos de videodança. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. p. 217-238.

PIMENTEL, L. C. M. **Corpos e bits**: linhas de hibridação entre dança e novas tecnologias. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000.

PIMENTEL, L. C. M. **El cuerpo híbrido en la danza**: transformaciones en el lenguaje coreográfico a partir de las tecnologías digitales. Análisis teórico y propuestas experimentales. Tesis (Doctoral) – Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2008.

PIMENTEL, L. C. M. La coreografía digital interactiva. **ARTECH 2010 – Envisioning Digital Spaces**, Guimarães (Portugal), v. V, p.140-149, 2010.

POPAT, S. **Invisible connections**: dance, choreography and internet communities. x New York: Routledge, 2006.

PRONSATO, L. **Composição coreográfica**: uma interseção dos estudos de Rudolf Laban e da improvisação. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

RIBEIRO, N. **Poética na dança digital**: processos e reverberações. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RUBIDGE, S. **Reflections on the choreographic process in the digital domain**: a discussion document written after the Machines and Migratory Bodies Artist Lab held at Chichester Institute of Higher Education, UK. Jul. 1998. Disponível em: <<http://www.sensedigital.co.uk/writing/DigChor98.pdf>>. Acesso em: 17 nov. 2016.

RUBIDGE, S. **Digital technology in choreography**: issues and implications. Nov. 2002. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/265189805\\_Digital\\_Technology\\_in\\_Choreography\\_Issues\\_and\\_Implications](https://www.researchgate.net/publication/265189805_Digital_Technology_in_Choreography_Issues_and_Implications)>. Acesso em: 19 nov. 2016.

RUBIDGE, S. **Understanding in our bodies**: nonrepresentational imagery and dance. Sept. 2008. Disponível em:

<[https://www.researchgate.net/publication/279188284\\_Understanding\\_in\\_our\\_Bodies](https://www.researchgate.net/publication/279188284_Understanding_in_our_Bodies)>. Acesso em: 18 nov. 2016.

RUBIDGE, S. On choreographic space. In: INTERNATIONAL NOFOD CONFERENCE, SPACING DANCE(S) – DANCING SPACE(S), 10., Jan. 27<sup>th</sup>-30<sup>th</sup> 2011. **Proceedings...** Odense: University of Southern Denmark, 2011. p. 45- 57.

RUBIDGE, S; MACDONALD, A. **Choreographing the virtual domain**. Performative paper given at “Digital Creativity” CADE (Computer Aided Design in Education) 2001, Glasgow. Apr. 2001. Disponível em: <<http://www.sensedigital.co.uk/writing/ChorVirtCADE01.pdf>>. Acesso em: 17 nov. 2016.

SALLES, C. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Editora Annablume, 1998.

SANTANA, I. **Dança na cultura digital**. Salvador: EDUFBA, 2006.

SANTOS, B. S. **Um discurso sobre as ciências**. 3 ed. São Paulo: Cortez Editora, 2005.

SCHILLER, G. **The Kinesfield**: a study of movement-based interactive and choreographic art. Thesis (Doctor of Philosophy) – School of Computing, Faculty of Technology University of Plymouth, Plymouth, 2003.

SCHULZE, G. B. **Distributed choreography**: a framework to support the design of computer-based artefacts for choreographers with special reference to Brazil. Thesis (Doctor of Philosophy) – Department of Dance Studies, School of Arts, University of Surrey, Surrey, 2005.

SMITH-AUTARD, J. **Dance composition**: a practical guide to creative success in dance making. 6. ed. London: Methuen Drama, 2010.

SPANGHERO, M. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Rumos Itaú Cultural Transmídia, 2003.

SPOLADORE, B. Os ambientes de imagem digital transformam o processo coreográfico? In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA: DANÇA: CONTRAÇÕES EPISTÊMICAS, 2., 2011. **Anais...** Disponível em: <<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/3-2011-2.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2015.

TONEZZI, J; SCHULZE, G. B. Cena, tecnologia e inovação: desafios para a formação e a pesquisa em artes do espetáculo. **Revista Moringa**, João Pessoa, v. 2, n. 1, p. 51-60, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/9983>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

UNANDER-SCHARIN, Å. Dancing machines. In.: THORGERSEN, C. F.; KARLSEN, S. (Org.). **Music, education and innovation**: Festschrift for Sture Brändström. Piteå: Luleå University of Technology, Department of Music and Media. 2010. Disponível em: <<http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:993966/FULLTEXT01.pdf#page=207>>. Acesso em: 28 abr. 2010.

VAZ, P; LISSOVSKY, M. A vida na tecnologia. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Org.). **Lições de dança 1**. 2. ed. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2006.