



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

NATÁLIA ALVES DE VASCONCELLOS

**NOTAÇÕES COREOGRÁFICAS:
EVOLUÇÃO E PERMANÊNCIA**

Salvador
2018

NATÁLIA ALVES DE VASCONCELLOS

**NOTAÇÕES COREOGRÁFICAS:
EVOLUÇÃO E PERMANÊNCIA**

Dissertação apresentada, à Banca de Defesa Final, como pré-requisito para a obtenção de título de Mestre em Dança, pelo Programa de Pós-Graduação em Dança, da Universidade Federal da Bahia.

Orientadora:

Profa. Dra. Ludmila Martinez Pimentel

Salvador
2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Vasconcellos, Natália Alves de
Notações coreográficas: evolução e permanência /
Natália Alves de Vasconcellos. -- Salvador, 2018.
178 f. : il

Orientadora: Ludmila Cecilina Martinez Pimentel.
Dissertação (Mestrado - Mestrado em Dança) --
Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, 2018.

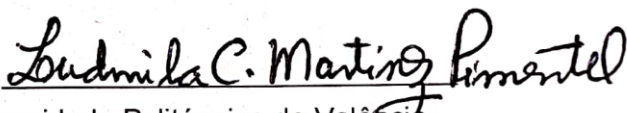
1. Notação Coreográfica. 2. Coreografia. 3.
Sistemas evolutivos. 4. TGS. I. Pimentel, Ludmila
Cecilina Martinez. II. Título.

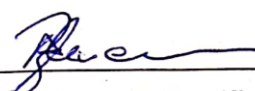
NATÁLIA ALVES DE VASCONCELLOS

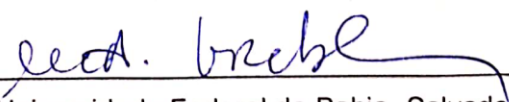
**NOTAÇÕES COREOGRÁFICAS:
EVOLUÇÃO E PERMANÊNCIA**

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

Aprovada em 20 de julho de 2018.

Ludmila Cecilina Martinez Pimentel – Orientadora 
Doutora em Artes Visuais e Intermédias pela Universidade Politécnica de Valência,
Valência, Espanha
Universidade Federal da Bahia

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

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

A

Ann Hutchinson Guest, renomada pesquisadora das notações coreográficas, promotora de inestimáveis contribuições no campo da dança, pelos seus 100 anos de nascimento em 03 de novembro de 2018, por ser a minha principal autora de referência.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Universo, a Deus, às conexões sistêmicas que se fizeram na minha vida; a minha família, aos amigos, aos não tão amigos, aos colegas, aos professores, aos alunos...

Em especial, tenho de agradecer ao meu PAltrocinador Guilherme, que tem sido um agente financiador de meus sonhos, sempre com um amor gigante e infindável. Sem ele, eu não conseguiria ter cursado este Mestrado e avançado nas pesquisas. O verdadeiro provedor de todos os auxílios e necessidades básicas que envolveram estes dois anos de Mestrado... e um estímulo constante a ir em busca de minhas realizações e de meu estabelecimento, com caráter e dedicação.

A minha mãe Sandra, grande incentivadora, uma fortaleza, um chão, um colo sempre... e uma inspiração com as suas características de disciplina, paixão pelos estudos, honestidade e serenidade. Mesmo tão longe, esteve tão presente e calorosa, lendo as várias versões dos meus escritos, uma fã suspeita dos meus textos, e a responsável pelo desenho de fundo nos *slides* de minha defesa.

Ao meu marido Emmanuel, tão presente como pai e como mãe dos nossos filhos quando eu estive ausente de todas as formas. Um homem compreensivo e sempre apaixonado por mim, por todas as minhas virtudes e defeitos. Um ouvido para minhas frequentes lamúrias e um eterno admirador, além de motivador de todas as minhas ações.

Aos meus filhos, Eric e Yasmin, por me fazerem crescer com eles, aprendendo que o tempo urge e deve ser aproveitado da melhor maneira possível.

A minha avó Davina, com sua acolhida em seu lar, sempre de portas abertas e uma estadia confortável e deliciosa, e por me surpreender em conhecê-la melhor neste período de maior convivência. Uma generosidade de pessoa educada cristãmente e pelas lições da vida.

Ao meu irmão Diogo, que também me acolheu em seu lar por diversas vezes, sendo um grande amigo para longas conversas, de confissões e muitas gargalhadas, pelas caronas e, enfim, por ser um irmão amoroso.

A minha orientadora Ludmila, que, desde o início, e antes mesmo do início, viu em mim uma pesquisadora ética e apaixonada pelo objeto de pesquisa, e reconheceu nos meus interesses e nas minhas falas um tema relevante para a Academia, até quando eu mesma desacreditava. Gratíssima por ser flexível e cobradora na medida em que teve de ser, por não ter desistido de mim, por me fazer sentir angústia a cada comunicação que me enviava, por me surpreender com as suas respostas, enfim, pela generosidade acadêmica.

Ao PPGDança como um todo, corpo docente, corpo técnico-administrativo, corpo discente e transeuntes da Escola de Dança, pelas trocas em todos os sentidos e direções.

Às professoras que compuseram minhas bancas de qualificação e de defesa final, Dr^a. Adriana Bittencourt Machado e Dr^a. Betti Grebler, por aceitarem ler minha dissertação e compartilhar seus conhecimentos comigo, por despertarem encaminhamentos e serem referências para a pesquisa.

À Academia Passo a Passo como um todo, que, sendo meu emprego formal até o fim do curso de Mestrado, aceitou me dividir com o as exigências do Programa, principalmente no período de julho de 2016 a outubro de 2017.

Aos amigos da vida que também são acadêmicos, por dividirem algumas experiências comigo: Prof. Jonas Karlos, pela torcida e por me emprestar algumas referências bibliográficas; Diego Callazans, por ler meus materiais, tecendo críticas construtivas, e por me incentivar desde sempre; Gustavo Guimarães, por me ajudar com alguns levantamentos e aquisições bibliográficas; Alexandre Azevedo, pelas descontraídas conversas sobre a UFBA. E a um novo amigo acadêmico, Guilherme Fraga, pelos pontos em comum nas nossas pesquisas.

Aos especiais amigos Marcus Éverson e sua esposa Vera, pela amizade verdadeira e desinteressada, principalmente na partilha do carinho e atenção aos nossos filhos. E a todos do grupo Terpsícore Danças Antigas, Cesinha, Joelio e Mercia, que compreenderam meu *stand by*.

E, por fim, a todas as conexões que se manifestaram na minha vida acadêmica e não acadêmica até então... e, como sou muito esquecida, que me perdoem os que aqui não estão citados, mas sou imensamente grata àqueles que contribuíram para a conclusão desta etapa, direta ou indiretamente, consciente ou inconscientemente,

cobrando, incentivando, e até desestimulando e atrapalhando (afinal, bons aprendizados também vêm de situações adversas).

A questão da escrita da dança não é algo novo, e muitos têm sido os caminhos e opções literalmente traçados, desde notações (sistemas genéricos e pessoais) a mediações interartísticas, escritas poéticas e, finalmente, a performance como escrita. Estas reverberações dançadas confirmam a natureza simbólica da dança, para além de uma espontaneidade autêntica e intraduzível.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado insere-se na linha de pesquisa intitulada 'Processos e Configurações Artísticas em Dança', do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDANÇA-UFBA), com o intuito de defender as notações coreográficas sob a perspectiva das teorias sistêmicas da complexidade e das teorias evolutivas, entendendo que notação coreográfica é um sistema que evolui dentro do ambiente da Dança. Portanto, considerando que Dança é também um sistema coevolutivo, as notações coreográficas configuram-se como subsistema da Dança, e a interação entre ambos os sistemas contribui à permanência e evolução deles mesmos no universo. A partir do âmbito sistêmico, o conceito de notação coreográfica, já tão extenso, redundante e amplia-se ainda mais, adaptando-se aos contextos em que se insere, abrangendo novas tecnologias e seus suportes, cuja funcionalidade em comum seja o registro de dança noutro suporte além do corpo, a fim de organizar a composição, de analisá-la posteriormente e/ou de preservá-la como manifestação cultural humana.

Palavras-chave: Notação Coreográfica; Coreografia; Sistemas evolutivos.

ABSTRACT

This Master's thesis is part of the research line titled 'Processes and Artistic Configurations in Dance', of the Postgraduate Program in Dance of the Federal University of Bahia (PPGDANÇA-UFBA), and wishes to defend the dance notations from the perspective of the General System Theory and evolutionary theories, understanding that dance notation is a system that evolves within the Dance environment. Therefore, considering that Dance is also a coevolutionary system, dance notations are configured as a subsystem of Dance, and the interaction between both systems contributes to the permanence and evolution of themselves in the universe. From the systemic point of view, the concept of dance notation, already so extensive, it is consolidated and extended even more, adapting itself to the contexts in which it is inserted, embracing new technologies and their supports, whose common functionality is the recording of dance in another support besides the body, with the aim of organizing the choreographic composition, to make the analysis and / or to preserve it as a human cultural manifestation.

Keywords: *Dance Notation; Choreography; Evolutionary Systems.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Tabela 01	Comparação do uso dos termos pelos autores referenciais desta pesquisa.....	34
Figura 01	<i>Fac-símiles</i> do original <i>Chorégraphie</i>	39
Gráfico 01	Notações Coreográficas e Sistema Dança	55
Figura 02	Suposta dança egípcia batendo palmas, da tumba de de Ur-ari-en-Ptah, 6ª Dinastia, cerca de 3300 a.C., preservada no Museu Britânico.....	69
Figura 03	Baixo relevo grego retratando uma dança militar, supostamente uma Pírrica ou <i>Corybantum</i> , preservada no Museu do Vaticano	69
Figura 04	Terracota representando uma dançarina, aproximadamente 35 a. C., preservada no Museu Britânico.....	70
Figura 05	Conjunto de corpos na Toca do Boqueirão da Pedra Furada (Ceará, Brasil).....	72
Figura 06	Dois corpos registrados na Toca Morcego, Serra da Capivara (Piauí, Brasil)	72
Figura 07	Notações das discentes V. D. e L. P. M. sobre suas respectivas coreografias autorais para a disciplina Prática Solística.....	73
Figura 08	Notações das discentes V. D. e L. P. M. sobre suas respectivas coreografias autorais para a disciplina Prática Solística.....	73
Figura 09	Descrição e Tablatura da Branle das Lavadeiras	75
Figura 10	Descrição e Tablatura da Branle das Lavadeiras	76
Figura 11	Descrição e Tablatura da Branle das Lavadeiras	77
Figura 12	Varição masculina, Peasant <i>Pas de Deux</i> , do 1º Ato do balé Giselle. Choreografia de Coralli / Perrot / Petipa	80
Figura 13	Exemplo de código de letras de manuscritos de danças do século XV	86
Figura 14	Manuscritos de Cervera.....	88
Figura 15	<i>Fac-símile</i> de página do <i>Orchesographie</i> original	90
Figura 16	<i>Fac-símile</i> de página do <i>Orchesographie</i> original.....	91
Figura 17	Legenda das danças descritas por Playford	92
Figura 18	Exemplo de dança descrita por Playford	92
Figura 19	<i>Fac-símile</i> do The Dance Book of Margaret of Austria	94
Figura 20	<i>Fac-símile</i> de L'Art et instruction de bien dancer	95

Figura 21	Exemplo do Sistema Meunier	96
Figura 22	Exemplo do Sistema Saunders	97
Figura 23	<i>Fac-símile</i> de <i>L'Allemande</i> , registrada em Notação Beauchamps-Feuillet	99
Figura 24	<i>Fac-símile</i> de <i>L'Allemande</i> , registrada em Notação Beauchamps-Feuillet	100
Figura 25	Exemplo do <i>Livre de contredance</i> , de André Lorin	102
Figura 26	Exemplo de <i>La 1770</i> , de Landrin	103
Figura 27	Exemplo de <i>Sténochorégraphie</i>	105
Figura 28	Exemplo do sistema de Zorn	106
Figura 29	Exemplo de Notação Benesh	106
Figura 30	Variação do Pássaro Azul, em Notação Banesh	107
Figura 31	Exemplo de <i>Dancewriting</i>	108
Figura 32	Exemplo de <i>Dancewriting</i>	108
Figura 33	Variação da Fada Lilás, em <i>Dancewriting</i>	108
Figura 34	Exemplo do sistema Stepanov	110
Figura 35	Exemplo na notação coreográfica de Nijinsky	111
Figura 36	Exemplo dos estudos coreográficos de Massine	112
Figura 37	Trecho de uma das coreografias de Conté	113
Figura 38	Exemplo de <i>Choroscript</i>	114
Figura 39	Exemplo de <i>Choroscript</i>	115
Figura 40	Partitura em <i>Letters on Dancing</i>	117
Figura 41	Partes do corpo e direções horizontais do Sistema Laban	118
Figura 42	Página de <i>Scrifftanz</i>	119
Figura 43	<i>Dance of Little Swans</i> , de Balanchine, em Notação Laban	120
Figura 44	Exemplos de dois registros coreográficos de M. Morris	121
Figura 45	Exemplo da Notação de Loring, <i>Kineseography</i>	123
Figura 46	Exemplo da Notação Eshkol-Wachmann	124
Figura 47	Desenho do pé esquerdo	128
Figura 48	Exemplo de uma série de instruções de movimentação para dança	130
Figura 49	Suite by Chance, Movement Chart II C-D-E Extensions (1952), de M. Cunningham	131
Figura 50	<i>Suite by Chance, Circuit Board</i> (1953), de M. Cunningham ..	132
Figura 51	Excerto do caderno de desenhos de Mary Wigman	133
Figura 52	Excerto do caderno de desenhos de Mary Wigman	134

Figura 53	Excerto do caderno de desenhos de Mary Wigman	135
Figura 54	Excerto do meu caderno de anotações coreográficas.....	136
Figura 55	Excerto do meu caderno de anotações coreográficas.....	136
Figura 56	Excerto do meu caderno de anotações coreográficas.....	137
Figura 57	Gráfico de Vortex Temporum (2013), de Anne Teresa de Keersmaeker	138
Figura 58	Fotos de Vortex Temporum (2013), de Anne Teresa de Keersmaeker	139
Figura 59	Michael Noll e sua proposição de criação coreográfica utilizando o computador.....	144
Figura 60	Experiências de modelagem antropomórfica com computação gráfica, de William Fetter (1968).....	145
Figura 61	Janela do software <i>Life Forms</i> em 1990.....	148
Figura 62	Exemplo de tela mais atual do <i>Life Forms</i> , hoje denominado <i>Dance Forms</i>	149
Figura 63	Exemplo de tela mais atual do <i>Life Forms</i> , hoje denominado <i>Dance Forms</i>	150
Figura 64	Exemplos de tela e comandos do <i>software</i> Nota-Anna	152
Figura 65	Exemplos de tela e comandos do <i>software</i> Nota-Anna	153
Figura 66	Exemplos de tela e comandos do <i>software</i> Nota-Anna	154
Figura 67	Esquema operacional da Nota-Anna.....	156
Figura 68	Captura de tela de um dos experimentos de Ludmila Pimentel	158
Figura 69	Sessão <i>MoCap</i> para a Biblioteca de Dança da UFBA.....	162
Figura 70	Sessão <i>MoCap</i> para a Biblioteca de Dança da UFBA.....	162
Figura 71	Sessão <i>MoCap</i> para a Biblioteca de Dança da UFBA.....	163
Figura 72	Sessão <i>MoCap</i> para a Biblioteca de Dança da UFBA.....	163
Figura 73	Sessão <i>MoCap</i> para a Biblioteca de Dança da UFBA.....	164

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	14
1. INTRODUÇÃO	26
1.1. TERMINOLOGIA: A ESCOLHA DO TERMO.....	31
1.1.1. Sinonímias e correlatos	32
1.2. ETIMOLOGIA DE 'NOTAÇÃO COREOGRÁFICA'	35
2. O UNIVERSO SISTÊMICO DAS NOTAÇÕES COREOGRÁFICAS	54
2.1 PANORAMA DA TEORIA GERAL DOS SISTEMAS	56
2.1.1. Parâmetros Sistêmicos Evolutivos	60
2.2 UMA ONTOLOGIA SISTÊMICA DAS NOTAÇÕES COREOGRÁFICAS.....	64
2.2.1 Considerações sobre o processo coevolutivo das notações coreográficas	67
3. CATEGORIAS E EXTENSÕES DAS NOTAÇÕES COREOGRÁFICAS	85
3.1. CLASSIFICAÇÃO A PARTIR DOS COMPONENTES SISTÊMICOS	86
3.1.1. Notações organizadas por palavras ou abreviações	86
3.1.2. Notações organizadas por desenhos do trajeto	98
3.1.3. Sistemas visuais de figuras de vareta	104
3.1.4. Sistemas de notas musicais	109
3.1.5. Sistemas de símbolos abstratos	116
3.2. CATEGORIAS DE NOTAÇÕES COREOGRÁFICAS.....	127
3.2.1. Desenhos internos	127
3.2.2. Notações	128
3.2.3. Instruções	129
3.2.4. O caderno do coreógrafo	133
3.2.5. Marcas dinâmicas	137
4. AS NOTAÇÕES COREOGRÁFICAS NA ERA DIGITAL	140
4.1. EXPERIMENTOS COMPUTACIONAIS PIONEIROS	143
4.1.1. Experimentos Brasileiros	150
4.2. NA ATUALIDADE	158
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	167
REFERÊNCIAS	171

APRESENTAÇÃO

Desde a primeira vez que tomei conhecimento da existência de um código ‘escrito’ de dança, o assunto aguçou a minha curiosidade. Esse meu despertar para a existência das notações aconteceu no ano de 2003, quando eu estava com 16 ou 17 anos de idade, e se deu graças a um livro que o meu então professor de balé me emprestou. Para mim, quando eu não sabia que existia algum código convencional de escrita de dança, era incabível que as obras-primas da dança não fossem registradas como documento a ser consultado; era incompreensível como, por exemplo, balés de repertório originais se manteriam por mais de um século preservados somente através das memórias dos bailarinos e dos coreógrafos ou em registros fílmicos de versões mais atuais. Tomar conhecimento da existência desses códigos reafirmou-me o quanto a dança foi e ainda é preservada devido a eles, apesar de estarem muito mais entranhados nos bastidores, e, por isso, quase sempre passem despercebidos, assim como um maquinista, um contrarregra ou quaisquer dos técnicos de um teatro num espetáculo de dança – eles são importantes para a realização e manutenção da obra, mas estão escondidos atrás das cortinas e cabines, trabalhando eficientemente para que todo o espetáculo aconteça da melhor forma possível.

Meu segundo contato com um tipo de notação coreográfica foi providencialmente mais prático. Em 2009, de posse de um tratado de danças do século XVI, iniciava minhas pesquisas¹ e estudos sobre aquelas que foram as primeiras danças a serem propositadamente registradas, codificadas, compiladas, enfim, preservadas. Junto ao meu esposo – músico e diretor de um conjunto de Música Antiga (medieval e renascentista) – incrementava cenicamente seus concertos com danças características do período representado. A fonte principal da pesquisa era uma reedição do *Orchesographie*² que continha, em anexo, exemplos de algumas daquelas danças antigas em *Labanotation* (Notação Laban), de modo que, pelo fato de essa publicação estar em outro idioma, preferi, inicialmente, obter

¹ Pesquisas não acadêmicas, pessoais, artísticas.

² Tratado de dança cuja primeira publicação data de 1589.

conhecimento introdutório básico em Notação Laban, para, depois, explorar mais completamente o tratado publicado em língua inglesa. Então, numa pesquisa pela internet, encontrei uma introdução³ à *Labanotation*, publicada por um pesquisador da Universidade de Frankfurt (Alemanha) que pretendia desenvolver um programa computacional que decodificasse a referida notação em movimento humano 3D para computador, um programa que visava contribuir ao processo de criação coreográfica. Esse achado me estimulou ainda mais acerca do tema, pois via que já existiam projetos de *softwares* computacionais atrelados a notações, cujo objetivo era registrar e auxiliar no processo de criação coreográfica.

O trabalho com Danças Antigas também me apresentou *fac-símiles* de coreografias do Barroco, pois o rebuscado código *Beauchamps-Feuillet* foi bastante difundido e utilizado pelos mestres de balé entre os séculos XVIII e XIX. Inclusive, coreógrafo, nesse tempo, era quem escrevia as danças com a tal notação, não exatamente quem criava a coreografia. Essa era outra curiosidade que sempre me instigava: as mudanças nas acepções das palavras ‘coreografia’ e, por conseguinte ‘coreógrafo’, o que requer, aqui nesta dissertação, um estudo etimológico do termo ‘notação coreográfica’ e de seus termos correlatos.

Com o tempo, descobri que existem outras tantas notações espalhadas e desconhecidas mundo e tempo afora (*Benesh Movement Notation*, *Sténochorégraphie*, *Dance Writing*, etc). De modo que, diante de tantas formas tão bem elaboradas e sistematizadas de se escrever dança e, ao mesmo tempo, diante da prática da dança que acompanhei ao longo da minha vida artística até então, passei a questionar: 1) como é que ao longo dos meus 20 anos de prática de balé clássico só pude tomar conhecimento da existência desses códigos de forma tão ocasional? 2) como é que, na atualidade, muitos dos que trabalham com dança podem se dar por satisfeitos com um registro audiovisual (vídeo) para tomar como base para repetições e/ou como registro autoral? E, a partir daí, ao comentar com alguns dos meus colegas e mestres da dança, constatei notável desconhecimento ou mesmo desprezo. Então também passei a me perguntar: por qual motivo há, hoje, tanto desprezo e/ou desconhecimento dos sistemas de notação coreográfica

³ Refiro-me ao material produzido por Christian Griesbeck, em suas pesquisas na *Goethe Universität* (Frankfurt), datado de 1996, disponível em: <<http://user.uni-frankfurt.de/~griesbec/LABANE.HTML>>.

por parte dos agentes de dança – ou, talvez, essa seja apenas uma realidade/impressão do contexto local?

O que seria da música, hoje, sem os registros das composições de Bach, de Beethoven, de Mozart... e até mesmo o que seria do balé clássico sem as partituras de Tchaikovsky? Vale lembrar que, à época de suas criações, não havia como gravar o áudio. E, ainda que fosse possível, haveria de se constituir de ouvido absoluto para reconhecer cada nota e cada instrumento usado em tais composições. E mais, fico a imaginar Beethoven montando uma peça com toda uma orquestra disposta para ele, mesmo iminentemente surdo. Essa é uma questão levantada pelo engenheiro A. Michael Noll⁴, em 1967, quando comparou o trabalho do coreógrafo ao do compositor (na Música), requerendo uma orquestra completa à sua disposição para tentar diferentes composições, e, quando o trabalho estivesse finalizado, cada músico teria de lembrar a sua própria parte, sem tê-la registrada em qualquer outro formato acessível⁵. Exatamente como ocorre com muitas das montagens coreográficas até os dias de hoje.

Dessa forma, concluí que adotar uma notação de dança/movimento desde a concepção coreográfica traz inúmeros benefícios, a começar pelo que se pode nomear de produtividade eficiente, em que o criador e o(s) intérprete(s) estão liberados de tantos longos e frequentes encontros para montagem da obra.

Essa eficiência na produtividade pode ser ainda mais potencializada quando o suporte de criação é o computador. Dependendo do *software* utilizado, o coreógrafo tem mais possibilidades coreográficas a serem identificadas e exploradas, vistas por diversos ângulos. Já na década de 60, essa era justificativa do engenheiro Noll (1967) ao propor uma nova tecnologia, a qual apresentava os corpos dos bailarinos

⁴ A. Michael Noll é Professor Emérito de Comunicação na Escola Annenberg de Comunicação na Universidade do Sul da Califórnia. Ele ministrou cursos de graduação e pós-graduação em ciência fundamental e tecnologia de sistemas de comunicação, e continua estudando as implicações políticas e sociais das tecnologias de comunicação.

⁵ “*The problem might be likened to that of a composer who requires a full symphony orchestra at his disposal in order to try different orchestrations as he thinks of them. When the final musical work has been obtained, each musician has to remember his own part. In dance, many choreographers require the full company to be present when creating a new work. And when that work is finished, it remains only in the minds and bodies of those present*” (tradução da autora).

apenas por traços⁶. E decerto essa também era uma das intenções de Christian Griesbeck em seu *Computer Choreography / Choreology Project*⁷ em 1996.

Além de beneficiar no processo de criação, organizando a concepção e a preservação da obra, a escrita de dança é um registro que serve para futuras remontagens e pode facilitar a requisição de direitos autorais.

O autor Michael Noll foi um dos primeiros de que se tem registro na história da dança e da computação gráfica a tentar unir dança e tecnologia computacional para criação coreográfica. Ele me foi apresentado pela Prof^a Ludmila Pimentel, ao curso da disciplina Poéticas Tecnológicas na Dança – ainda quando aluna especial do presente Programa de Mestrado, durante o período letivo de 2013-2 –, quando também me foram apresentadas novas tecnologias que se dispunham a transcrever a linguagem da dança noutra linguagem menos efêmera, como os *softwares LifeForms, Isadora* e outros, demonstrando ainda mais a possibilidade de se trabalhar com uma ferramenta dessas nos processos de criação, registro e (re)montagem coreográfica. Assim, imaginei que, como aluna regular deste mestrado, teria total acesso às ferramentas e às pesquisas relativas a notação coreográfica, além da possibilidade de aprender a utilizar os diversos *softwares* que foram desenvolvidos até os dias atuais, ainda mais com a instalação e funcionamento do sistema de captura de movimentos (*MoCap*), na Escola de Dança. Munida desse arcabouço cognitivo, defenderia a ideia de que as notações são sobremaneira eficientes e eficazes naquilo a que se propõem – registrar a dança para fins de preservação, análise e futuras remontagens – e até para facilitar o trabalho de criação coreográfica. Essa foi a minha motivação de pesquisa para o mestrado em dança.

Nessa perspectiva, inicialmente, a minha proposta de projeto de mestrado era “realizar uma análise teórica de diferentes códigos de notação ao longo da história da escrita da dança (desde os mais rudimentares e manuscritos aos mais complexos e aprimorados pelas novas tecnologias digitais), inclusive experimentando-os em proposições práticas”⁸. Essa análise teria como referenciais teóricos específicos a

⁶ "The whole stick figure can be rotated to any specified angle and located at any position on the stage" (tradução da autora).

⁷ Disponível em: <<http://user.uni-frankfurt.de/~griesbec/CHOREOE.HTML>>.

⁸ Trecho do meu pré-projeto de pesquisa para o mestrado, em 2016.

Semiótica e a Cibernética, pois pretendia, de algum modo, validar a **eficiência** das notações coreográficas. Portanto, a meu ver, se a medida era a da eficiência, teria de analisá-la através das lentes da entropia – Cibernética de Norbert Wiener, o que também serviria à analogia entre os sistemas computacionais, o humano e o analógico (manuscritos) –; e se se tratavam de signos, a base só poderia ser a Semiótica. Tudo dentro da grande área da Comunicação, o campo em que me graduei na Universidade Federal de Sergipe, em 2011.

Todavia, ao ingressar como aluna regular neste Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDança-UFBA), a pretensa medição da eficiência teve de sofrer evoluções. Tratar de eficiência parecia um insulto às Artes, enfim, era descabido⁹. Assim, a minha indignação incipiente diante do desconhecimento, desuso e/ou descaso para com as notações coreográficas se alimentou da minha frustração em ratificar, no meio acadêmico, aquilo que me indignava apenas na vida prática, na labuta do dia-a-dia dos meros corpos bailarinos, não mestres, não doutores, apenas dançantes.

Assim, dei voltas e mais voltas em torno de uma questão muito particular minha: ‘como afirmar a importância das notações coreográficas para a dança nos dias atuais, diante da máxima do indizível que circunda a Dança, da habitual associação da Dança ao seu caráter intuitivo e instintivo, e da crescente popularidade das tecnologias audiovisuais, em especial do vídeo, para gravação de danças?!’ Eu sentia como se estivesse defendendo um retrocesso, quando, em minha perspectiva tão particular, se tratava de uma questão necessária à preservação e conseqüente valorização da Dança como campo de saber, ou seja, um progresso.

É compreensível certa repulsa em relação aos sistemas de notações coreográficas. Eles requerem estudos, dedicação e prática constante, muito diferente da instintiva dança que tanto se executa e se defende na contemporaneidade, a qual muitas vezes emerge do improviso, do contato ou não, de um *insight*, de um acaso, preferencialmente que não seja mediada num corpo treinado por alguma técnica “puramente” física. Se, ao contrário, assim for o corpo, treinado, a ele parece não caber a cognição de uma relação lógica que traduza a

⁹ “Isso é coisa de doido!”, “Ainda se utiliza isso?!”, estes foram alguns dos comentários e questionamentos que já ouvi de acadêmicos da dança em menção às notações coreográficas.

dança noutra mídia afora do corpo humano, ainda mais se essa mídia for analógica como a escrita.

Persistente, então, a minha pergunta passou a ser: ‘por qual motivo há, hoje, tanto desprezo e/ou desconhecimento dos sistemas de notação coreográfica por parte dos agentes de dança – ou, talvez, essa fosse apenas uma realidade/impressão do contexto local?’¹⁰.

Note-se que esse último questionamento é duplo. Primeiro, eu afirmo que há um desprezo e/ou desconhecimento em busca dos motivos dessa “evidência”, e, num só enunciado, eu mesma me questiono se isso não seria apenas uma impressão/ ponto de vista particular ou uma realidade restrita a um ambiente. Essa questão da impressão foi levantada pela Prof^a. Dra. Daniela Amoroso, depois de eu apresentar o Estado-da-Arte da minha pesquisa, como avaliação final da disciplina Metodologia da Pesquisa em Dança, no período 2016-2, afinal, como ela mesma afirmou, na França, por exemplo, as notações são muito valorizadas e utilizadas. Destaque mais do que compreensível, haja vista que foi na França onde surgiu um dos mais difundidos sistemas de notação de dança. Ora, a França é o berço do balé clássico, muito mais do que Itália ou Rússia!

Então, por que, sendo eficiente e elaborada, existindo até várias e variações, a notação de dança parece ser tão ignorada, pelo menos aqui no Brasil?! Eis outro problema desse projeto de pesquisa: como medir essa tal realidade/impressão, ainda mais sem tempo hábil para tamanha pesquisa estatística?! Porém, de fato, no decorrer do curso, já o levantamento bibliográfico e documental me revelou que existe uma grande lacuna na produção acadêmica sobre notação coreográfica, a nível local, regional e até nacional, o que justifica ser ainda um tema pouco desenvolvido na academia, tão pouco desenvolvido que não só agentes de dança não acadêmicos desconhecem como até mesmo alguns acadêmicos não reconhecem a necessidade do mesmo, ainda que, mundialmente e ao longo de todos os tempos, desde a Pré-História, com os registros rupestres, tenha havido já uma notação de dança, e até hoje ainda persistam os sistemas de notação coreográfica.

¹⁰ Problema apresentado ao final da disciplina Metodologia da Pesquisa em Dança, durante o período 2016-2.

Continuando, insisti em apresentar o sumário da minha dissertação à minha orientadora, Prof^a. Dra. Ludmila Pimentel, conforme solicitado por ela, no qual adicionava o problema e a hipótese últimos. Ei-los metodologicamente aqui anunciados para ajudar na compreensão do processo:

- **PROBLEMA:** o que levou a escrita de dança a ser popularmente desconsiderada?
- **HIPÓTESE:** o surgimento (ou a popularização) do vídeo (ou do cinema) e outros fatores das Artes, da Comunicação e socioeconômicos contemporâneos ao sistema até então mais bem elaborado de notação coreográfica, a *Labanotation*.

Esta hipótese poderia parecer óbvia nos dias atuais, mas a minha tentativa era de investigar e explicitar os acontecimentos que levaram aos caminhos e descaminhos da grafia de dança a partir do surgimento do vídeo (cinema). Ou seja, as evoluções das notações coreográficas em diversos sistemas analógicos e digitais e suas relações com as facilidades do vídeo, bem como novas funcionalidades das notações para outras áreas que não a dança.

Como se não bastasse o duplo questionamento e a dificuldade/impossibilidade da tal medição em tempo hábil, a partir daí, de acordo com a Prof^a Ludmila, coloquei o vídeo como vilão da história. De fato, eu ainda o via como o vilão das notações coreográficas. Era tudo uma questão de perspectiva...

Em paralelo, as disciplinas que cursava no Mestrado me apresentaram teorias evolucionistas e a complexa TGS (Teoria Geral dos Sistemas), pelas quais fui me apaixonando – dessas paixões à primeira vista, arrebatadoras –, de modo que pulei da eficiência para a **permanência**. Parece que foi a solução, mas não foi tão rápido assim. Eis onde não posso deixar de mencionar a minha orientadora novamente, que me indicou a ‘temporalidade’¹¹ de Fabiana Dultra Britto – um pontapé inicial para a transição – bem como outras indicações prazerosas e contributivas.

A minha paixão pelas notações coreográficas era também arrebatadora e se constituía de um misto de afinidades com ciências exatas (a Lógica, por exemplo) e humanas (História, principalmente), da persistência em validar a dança como campo científico funcional para a sociedade, e das minhas práticas na dança da vida

¹¹ Refiro-me a BRITTO, 2008.

(remontagens de danças antigas, criações coreográficas atuais, prática de ensino e de aprendizagem sob o método da *Royal Academy of Dance* (RAD), por exemplo, o qual utiliza o sistema Benesh de Notação do Movimento). Por isso, antes de mudar da perspectiva da eficiência para a perspectiva da permanência das notações, flertei com a Crítica Genética (SALLES, 2008), apresentada pela Prof^a. Dra. Fátima Wachowicz, num segundo momento da disciplina de Seminários Avançados, durante o primeiro período desta pós-graduação. A minha paixão pelas notações se identificou com o objetivo passionai da Crítica Genética em desvendar a origem das obras artísticas, pelo fascínio do ato e/ou do processo de criação de uma obra de arte.

Entretanto, esses não foram os caminhos escolhidos para nortear a minha pesquisa, e, quando desviei da eficiência para a permanência, também reconheci que não haveria tempo hábil no mestrado que desse conta de analisar cada signo/símbolo com base na minuciosa Semiótica, bem como os caminhos que trilhei e as luzes que se refletiram nas pedrinhas desse caminho me apresentaram outras linhas, mais urgentes e condizentes com Programa de Pós-Graduação.

As eloquentes contribuições das bibliografias utilizadas na disciplina ‘Seminários Avançados’ ministrada pelas Prof^{as}. Dr^{as}. Lenira Rangel e Fátima Wachowicz, valeram-me para dar novo foco ao objeto pesquisado.

Concomitantemente, a bibliografia utilizada na disciplina de ‘Processos Evolutivos em Dança’, ministrada pela Prof^a. Dr^a. Adriana Bittencourt, durante o período 2016-2, muito contribuiu para esse novo direcionamento, pois me apresentou diversos autores da Teoria Geral dos Sistemas. Decerto, Ilya Prigogine (2009) e a própria Adriana Bittencourt Machado (2003), também com o referencial utilizado em sua dissertação de Mestrado (em especial Jorge de Albuquerque Vieira (2000) como referência), foram os autores que mais me aprovaram e se relacionaram à minha pesquisa – ainda mais porque confluíam com o referencial teórico para a ‘temporalidade’ de Fabiana Dultra Britto, aquela do *hop* inicial para o novo direcionamento da minha pesquisa.

Em dança, geralmente o *hop* é uma preparação para uma sequência de grandes saltos e deslocamentos. De igual modo, os parâmetros da temporalidade na dança, sistematizados por Britto, estalaram o ‘5, 6, 7, 8’ em meu sistema cognitivo para saltar às estruturas auto-organizativas, entendendo que eficiência é

indiscutivelmente imensurável quando há permanência. Ou seja, em se tratando de notações coreográficas, é obvio que elas aqui, aí, ali e acolá estão, permanecem e são eficientes em seu objetivo elementar de registrar uma dança/coreografia, seja para organizar a composição, seja para preservar a obra, seja para ambas as finalidades.

Após o grande salto, aterrissei num *plié* profundo de condensação de forças para os próximos passos, tomando fôlego para dar continuidade à dança dos sistemas, glissando com a flecha do tempo de Prigogine, à la Diana e Acteon, à caça dos novos conceitos que estruturassem a minha paixão (ops, pesquisa) sobre as notações coreográficas.

Encantada pelas teorias evolucionistas e teoria geral dos sistemas, bem como pela sugestão de minha orientadora em elaborar uma historiografia de tais notações, parti para a investigação e tentativa de explicar os acontecimentos e os contextos que trouxeram à luz e à sombra diversos sistemas de notação coreográfica, chegando à atualidade das câmeras de vídeo como ferramenta usual (ou até principal, e quiçá única, em alguns casos) para registro dos/nos processos de (re)criação de dança, incluindo as novas tecnologias computacionais. Isso me levou a entender que as notações coreográficas não foram excluídas, e sim evoluíram, de modo que permanecem ao longo da história da dança, desde a sua emergência até os dias atuais.

Atrelar teorias evolutivas com as teorias gerais da complexidade dos sistemas – principalmente referenciada por Adriana Bittencourt Machado, Fabiana Dutra Britto e Jorge de Albuquerque Vieira (e seus convergentes teóricos de base) – para entender evolutivamente como se deram/dão as mudanças nos sistemas de registro de dança é o caminho que sigo. Por exemplo: a eficiência, que é fortemente buscada na Cibernética de Norbert Wiener (chamada Cibernética de primeira ordem), identifica e tenta diminuir ao máximo a entropia de um sistema organizado, enquanto que, na teoria proposta por Ilya Prigogine, esta mesma entropia pode desencadear um novo sistema e diferentes relações entre os sistemas coexistentes. Outrossim, a pretensão aqui é identificar e compreender os acontecimentos, os fluxos de energias, os possíveis acasos, enfim as diversas circunstâncias que ocorreram e ocorrem para que a evolução do registro de dança tenha-se configurado até como está atualmente.

Também não posso deixar de mencionar que, durante a execução de toda essa dança da minha pesquisa, me deslumbrei com algumas publicações da Prof^a. Dra. Maíra Spanghero, afinal, descobri nela uma rara pesquisadora local de notações coreográficas.

Spanghero caminha por muitas das trilhas que levam àquela que é a fonte principal das notações coreográficas, a autora Ann Hutchinson Guest¹², mas também por outras trilhas que eu desconhecia e que, a partir de então, passaram a ser também minhas fontes de pesquisa. Ela expande a definição de notação dada por Guest, a exemplo da abrangente caracterização, pela escritora, crítica e historiadora francesa Laurence Louppe, do que pode ser considerado notação coreográfica, e as cinco categorias de notação propostas por Scott deLahunta, pesquisador norte-americano radicado em Amsterdam. Por conseguinte, seus autores de referência vêm sendo também luzes que se acenderam ao longo desta minha caminhada, unindo-se à já conhecida pesquisadora Guest, a principal referência no assunto.

Outra importante contribuição no campo específico das notações coreográficas veio da afinidade entre mim e Guilherme Fraga¹³, meu então colega de Mestrado. Nós tínhamos em comum o elo da curiosa etimologia entre os termos coreografia e notação coreográfica, de modo que, a partir dele, conheci mais profundamente o pesquisador Paulo Paixão¹⁴. Tanto Fraga quanto Paixão dissertaram acerca dos

¹² Ann Hutchinson Guest: bailarina, professora, escritora e pesquisadora norte-americana, nascida em 1918. Uma dentre os fundadores do Bureau da Notação da Dança, em Nova York, em 1940, organização que dirigiu por 20 anos. Autora de livros didáticos sobre Labanotation. Presidente Honorária e Membro Honorário do Painel de Pesquisa do Conselho Internacional de Kinetografia Laban (ICKL). Fundou o Language of Dance Center, em Londres (Inglaterra) e em Connecticut (EUA), respectivamente nos anos de 1967 e 1997. Registrou em notação trabalhos coreográficos importantes de Doris Humphrey, George Balanchine, Antony Tudor, e de shows da Broadway. Decodificou diferentes notações de danças antigas, publicando algumas delas para que possam ser estudadas e revividas, como o *Pas de Six de La Vivandière* (de Arthur Saint-Léon) e *L'Après-midi d'un Faune* (de Vaslav Nijinsky). Outro grande destaque em suas publicações é a sua pesquisa valorosa sobre diferentes notações de movimento surgidas ao longo dos tempos e espalhadas pelo mundo, um estudo comparativo de sistemas de notação passados e presentes para determinar seu escopo e valor relativo, o qual resultou em duas publicações relevantes sobre o tema, *DANCE NOTATION – The Process of Recording Movement on Paper* (1984) e *CHOREO-GRAPHICS: A Comparison of Dance Notation Systems from the 15th Century to the Present* (1987), que são a base referencial desta minha pesquisa.

¹³ Guilherme Fraga da Rocha Teixeira, também orientando da Prof^a Dr^a Ludmila Pimentel, defendeu, em julho de 2017, sua dissertação de mestrado que traça um percurso historiográfico dos procedimentos de composição coreográfica.

¹⁴ Paulo Paixão, em sua dissertação de mestrado, defendida em 2003 na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC-SP, apresentou a 'coreografia' como um subsistema evolutivo da

conceitos de coreografia, cada qual com suas hipóteses e referenciais teóricos. Entretanto, foi o referencial de Paixão que mais coincidiu com a linha de pensamento que já vinha se construindo ao longo das minhas pesquisas, de modo que redundou na hipótese da permanência e evolução das notações coreográficas embasadas pelas teorias gerais dos sistemas e evolucionistas.

Para tanto, em termos metodológicos, na construção desta pesquisa, fiz extensivo e intensivo levantamento bibliográfico e documental, investigando, inclusive, no decorrer destes dois anos, experimentações sobre notações coreográficas dos meus colegas coreógrafos e dos meus alunos de balé clássico, na Academia Passo a Passo (Aracaju-SE), além das vivências durante o Tirocínio Docente. E ainda, com a finalidade de aprofundamento e regozijo, aproximei-me do sistema *MoCap (Motion Capture)* instalado na Escola de Dança da UFBA, sob o comando da Prof^a Dr^a Isabel Valverde¹⁵, ao participar de sua Biblioteca de Dança MoCap.

Portanto, a presente dissertação, fruto de pesquisa documental e bibliográfica, cuja abordagem variou entre os métodos indutivo, dedutivo, hipotético-dedutivo e dialético, valendo-se de observações diretas intensivas, tem fins expositivos e argumentativos, a partir de procedimento histórico e monográfico, com os quais se pretende contribuir para o Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia – PPGDança/UFBA –, inserida na linha de pesquisa ‘Processos e Configurações Artísticas em Dança’, sob a orientação da Prof^a Dr^a Ludmila Cecilina Martínez Pimentel.

Deste modo, apresento, a partir daqui, o que resultou a minha pesquisa de mestrado, ou seja, como está organizada esta dissertação.

Após esta Apresentação, segue uma Introdução ao termo ‘notação coreográfica’, com sua etimologia – um estudo contextualizado, desde a sua origem até os dias atuais, de como esse termo surgiu e se transformou ao longo dos tempos e ambientes por que passou até os dias de hoje, desde como é entendido no senso comum até aos meios mais especializados. Para tanto, utilizo-me de diversas fontes,

dança, uma forma de especialização a fim de atender às necessidades de seu ambiente (a Dança).

¹⁵ Profa. Dra. Isabel Valverde, pós-doutoranda no PPGDança/UFBA, coordenadora da Biblioteca Dança Mocap da UFBA.

desde dicionários da Língua Portuguesa, para o senso mais comum, passando por dicionários especializados de dança, para o entendimento dos meios artístico e científico mais atuais, como também de publicações com respaldo acadêmico nacionais e internacionais, e através de tratados de dança que datam dos séculos XV a XVIII, para alcançar aquele que parece ser o germe das notações coreográficas. Portanto, um estudo das evoluções terminológicas por que têm passado as notações coreográficas.

Na sequência, defendo que as notações coreográficas são sistemas auto-organizativos que evoluem para permanecerem ativos e eficientes no meio da dança. Para isso, baseio-me na TGS (Teoria Geral dos Sistemas), sob a perspectiva do astrofísico e semiótico Jorge de Albuquerque Vieira, bem como me referencio nas pesquisas sobre dança de Fabiana Dultra Britto, Adriana Bittencourt Machado e Paulo Paixão, que se baseiam na TGS e nas teorias evolucionistas. No final deste capítulo, há algumas considerações acerca da evolução e da permanência das notações coreográficas, com exemplos.

Em seguida, discrimino sobre classificações de sistemas de notações coreográficas – como se organizam, como se estruturam, como se apresentam, tomando como referência primordial os estudos de Ann Hutchinson Guest – e sobre categorias de notações, sob o olhar expandido de Scott deLahunta.

E, a partir da conceituação e das considerações anteriores, entendo que as NTC's e NTI's (novas tecnologias da comunicação e novas tecnologias da informação) – incluindo-se o vídeo e diversos dispositivos e *softwares* computacionais – são evoluções mais atuais das notações coreográficas, que se alimentam de suas formas mais antigas e as alimentam com permanência no grande sistema da dança¹⁶, ou seja, as notações coreográficas não se restringem ao registro gráfico no papel bidimensional, elas podem ser transmitidas noutras mídias disponíveis a seu tempo.

¹⁶ Dança entendida como um sistema coevolutivo (BRITTO, 2008).

1 INTRODUÇÃO

Qualquer definição de notação coreográfica é extensa, acompanhada de sua história, ainda que seja contada brevemente, porque o seu contexto histórico é requerido ao entendimento do seu significado. Essa maneira de dispor uma definição, por si só, já demonstra a evolução das notações coreográficas. Elas surgiram (emergiram) com uma composição, estrutura e organização tal, mas vêm se modificando (evoluindo) no decorrer da História, como estratégia de permanência no ambiente da dança, nas manifestações artísticas, culturais, humanas, enfim, no Universo como um todo. Por exemplo, na *Encyclopædia Britannica* e no *The Dance Encyclopaedia*, cuja definição do termo ‘*dance notation*’ (notação de dança), em ambas, é assinada por Ann Hutchinson Guest, discorrem-se vários parágrafos de breve história das notações coreográficas, após definir inicialmente que é a **gravação do movimento de dança**.

Em seus históricos, Guest escava possíveis germens ou analogias para as notações coreográficas desde civilizações milenares, admitindo que alguns hieróglifos também podem ser considerados como formas de que os egípcios se utilizaram para notar as danças de seus tempos, além de outros exemplos longínquos da Pré-História.

Por outro lado, Debra Craine e Judith Mackrell, no *Oxford Dictionary of Dance*, ao definirem o verbete ‘*dance notation*’, começam o breve histórico com a fatídica afirmação de que “a dança só adquiriu um sistema de notação completamente abrangente durante o século XX” (2010, p. 116, tradução da autora)¹ e encerram o assunto através da sumária constatação de que “recentemente, a disponibilidade de equipamentos de vídeo simples e baratos forneceu outro meio de gravação de danças.” (Op. cit., p. 118, tradução da autora)². O que constata certo desinteresse, talvez porque desacreditem na relevância e na funcionalidade das notações coreográficas, como grande parte daqueles que trabalham com dança atualmente.

¹ “*Dance only acquired a fully comprehensive system of notation during the 20th century*” (2010, p. 116).

² “*Recently the availability of simple and inexpensive video equipment has provided another means of recording dances.*” (Op. cit., p. 118).

Muito embora Craine & Mackrell e Guest difiram no tratamento dado ao tema das notações, essas autoras são consensuais no que tange às primeiras tentativas de sistematizar graficamente a dança no Ocidente, datando-as no século XV. Elas referem-se aos primeiros tratados de dança, manuscritos que surgiram no desabrochar da era Gutenberg, como muitos outros manuais, enciclopédias, enfim, escritos que borbulharam numa revolução dos meios de comunicação, a partir do advento da prensa gráfica, nos meados dos anos 1400. Essa revolução perdurou até o recém-findo século XX e início do atual milênio, com a disseminação desenfreada das redes de comunicação digital. Assim, foram seis séculos de era da escrita impressa analógica, em que ainda permanece também a analógica manuscrita e outras formas de comunicação simbólica.

Quanto ao denotado desinteresse, por agentes de dança, em relação às notações coreográficas é comum e inegável. Inclusive, a pesquisadora francesa Laurence Louppe³ constata essa indiferença não apenas pela ampla comunidade humana como também pela tão peculiar comunidade da dança. Afinal, além do período barroco, as notações de dança nunca⁴ foram objeto de interesse oficial e ainda menos de interesse institucional, ao contrário das notações verbal e musical.

A mencionada institucionalização de uma notação de dança no período barroco refere-se ao caso da *Coreografia*. Não a coreografia à qual estamos acostumados a substantivar vulgarmente nos dias de hoje. Mas ao método de descrever as danças de corte produzidas entre os séculos XVII e XVIII na Europa. Um método de notação coreográfica desenvolvido pelo mestre de balé Pierre Beauchamps e publicado pelo mestre Raoul Auger Feuillet (no ano de 1700), que fora seu aprendiz, sob a encomenda e autorização oficial da Academia Real de Dança de Paris (França). A

³ Laurence Louppe, francesa nascida em 1938, foi uma das mais importantes historiadoras e críticas de dança da França. Sua obra mais importante, *Poéticas da Dança Contemporânea*, cuja primeira publicação data do ano de 2000, foi traduzida para o Português por Rute Costa, sendo publicada em 2012, pela Editora Orfeu Negro (Lisboa, Portugal), no mesmo ano da morte da autora. Louppe escreveu para o jornal *Libération*, nos anos 80, e para a revista *Art Press*. Foi também professora nas universidades de Lille III (França) e na Université du Québec à Montréal (Quebec). (Disponível em: <<http://beta.idanca.net/louppe-em-portugues-resenha-da-obra-poetica-da-danca-contemporanea>>. Acesso em: 18 nov. 2017).

⁴ Essa é uma afirmação de L. Louppe em seu livro *Traces of dance*, cuja primeira publicação data de 1994. Porém, desse ano para cá (2018), a *Royal Academy of Dance of London* já instituiu a *Benesh Movement Notation* como notação oficial de seus *syllabus* e de quaisquer publicações e registros de danças de sua autoria e, inclusive, vem promovendo cursos e encontros de estudos da Notação Benesh não apenas no Reino Unido como também nos seus escritórios filiados pelo mundo afora. O Brasil já inclusive foi beneficiado com um desses encontros, especificamente no mês de fevereiro deste ano de 2018.

partir de então, naquele período, todas as danças produzidas deveriam ser registradas oficialmente através desse método de escrita.

O caso exposto acima é uma rara exceção na história das notações coreográficas, mas é relevante e determinante para toda a evolução e também etimologia do termo ‘notação coreográfica’, as quais são fruto da presente pesquisa, que disserta acerca da evolução, de modo genérico, e da etimologia, em especial, como uma curiosa estratégia de permanência, das notações coreográficas.

Notar-se-á, ao longo do texto dissertativo, que listo termos sinônimos e comparo os termos equivalentes a ‘notação coreográfica’ noutros idiomas. Isso se deve ao fato de que, com o levantamento bibliográfico e documental, observei que poucas são as publicações brasileiras que versam sobre o tema; poucos são os brasileiros interessados no assunto ou até atentos para a importância de registrar para preservar, organizar, analisar, enfim permanecer de algum modo. No Brasil, talvez por ser uma nação recente e “descoberta” por outros povos colonizadores, ainda se caminha para a tradição de preservar as nossas ancestralidades e os nossos bens. Muito fora perdido, embora haja focos de preservação do patrimônio cultural e artístico brasileiro. Outras nações mais anciãs, sejam do Ocidente, sejam do Oriente, protegem e valorizam ao máximo os seus patrimônios históricos, culturais e artísticos.

Portanto, recorrer às publicações estrangeiras foi indispensável. Outrossim, a tradução tanto literal quanto contextualizada me apontou que o termo ‘notação coreográfica’ é constituído de uma curiosidade etimológica ainda mais peculiar do que quaisquer dos seus sinônimos. Equivalente a ‘*dance notation*’, ‘notação coreográfica’ trata-se de uma expressão composta – ou seja, são dois vocábulos que, juntos, compõem uma unidade lexical, o que requisita ainda mais um estudo etimológico. Nessa etimologia, destrincho a expressão composta num estudo dos dois verbetes (‘notação’ e ‘coreográfica’) em separado, para, depois, uni-los novamente, pois acredito que eles se (re)afirmam ao se unirem, utilizando-se da redundância, um recurso que imprime vigor gramatical e, conseqüentemente, comunicacional e sistêmico, enfim, uma estratégia de permanência.

Diante da curiosidade etimológica constatada como estratégia de permanência, aproveito para pontuar que Louppe também reconhece que as notações coreográficas, como documentos do processo artístico, abrangem questões internas

da Dança e “podem interessar a toda a gama de pesquisas críticas ligadas à questão da visão, que, ao longo deste século, parece cada vez mais carregar os limites do imaginário” (LOUPPE, 1994, p. 7, tradução da autora)⁵. Ou seja, de maneira igualmente curiosa, na contramão da pouca atenção genérica dada a elas, o seu poder esotérico atrai a atenção de alguns interessados em estudá-las a fundo e defendê-las de algum modo, e/ou simplesmente utilizá-las na prática, como procedimento de registro, seja para organização de suas composições coreográficas, para análise, ou apenas com fins de preservação. Assim, surpreendentemente, o seu poder misterioso e cativante as mantém no mundo, buscando maneiras diferentes de se inscreverem e permanecerem, quase sempre independentes de oficializações, institucionalizações e/ou vantagens.

Esse poder cativante que oferece uma gama de atribuições abriu espaço para novas profissões ao longo da história da Dança, como a do coreógrafo, do notador, do coreólogo, enfim, agentes outros que alimentam o sistema Dança, fazendo-o permanecer no tempo, contribuindo para a evolução da Dança.

Vale, neste momento, inferir que muito tenho me referido em termos de ‘permanência’ e ‘evolução’. Estes são termos usuais para as teorias evolucionistas e para as teorias sistêmicas da complexidade (mais conhecida por TGS – Teoria Geral dos Sistemas). Para tanto, no decorrer desta dissertação, há um capítulo que enquadra especificamente as notações coreográficas nesses termos, o qual é embasado principalmente nas publicações de Jorge de Albuquerque Vieira, de Adriana Bittencourt Machado, de Fabiana Dultra Britto e de Paulo Paixão.

Dos citados, os três últimos são pesquisadores do campo específico da Dança e tomam como base referencial em suas dissertações de mestrado e teses de doutorado do próprio J. A. Vieira, além do evolucionista Richard Dawkins e de outros do imenso guarda-chuva da TGS, como o químico Ilya Prigogine. Destarte, ‘evolução’ é um conceito intrínseco às teorias dos sistemas complexos e consiste em um processo dinâmico de superação de crises, na busca da estabilidade organizacional, funcional e estrutural do sistema. Essas crises advêm das trocas de informações inerentes ao modo relacional de existência dos sistemas. Isso porque

⁵ “the drawings and notations of choreographers can interest the entire range of critical inquiries linked to the question of sight, which, at this century's turn, seems increasingly to bear on the limits of the imaginary” (LOUPPE, 1994, p. 7).

os sistemas complexos e evolutivos possuem um caráter comunicacional, ou seja, as conexões são inerentes aos sistemas abertos, ocorrendo internamente, entre os seus componentes, ou com outros sistemas próprios do ambiente em que se encontram. E a Dança é defendida, pelos referidos autores, como sistema complexo aberto e coevolutivo. Então, parto já desse pressuposto.

Em paralelo, a permanência é um dos parâmetros fundamentais na caracterização de um sistema pelas teorias da complexidade. Mais ainda, é o primeiro dos parâmetros. Equivale a existência, presença, sobrevivência de um fenômeno, fato, objeto, ente no Universo. Quando se diz que algo permanece, isso equivale a dizer que ele existe e sobrevive.

Por assim dizer, todo um sistema das notações coreográficas está contido no ambiente da Dança, que, por sua vez, pertence ao universo humano. Por conseguinte, em certa medida, o sistema das notações coreográficas é também um universo, haja vista que elas vêm evoluindo ao longo dos tempos, de maneira a modificar, por diversas vezes e maneiras, a sua estrutura, a sua organização, os seus componentes, porém mantendo a sua funcionalidade de registrar, de traduzir dança.

De igual modo, pode-se inferir que, se “um universo em colapso é um sistema em expansão” (JONES, Bill T. **apud** BRITTO, 2008, p. 65, tradução da autora)⁶, então as notações coreográficas também podem ser expandidas a diversas formas de organização. Por isso, para além dos 85 sistemas de notação estudados por A. H. Guest, reforço a categorização do pesquisador norte-americano Scott deLahunta (2010) em cinco tipos de notação coreográfica e abarco, assim como ele mesmo, as novíssimas formas produzidas pelas mais recentes tecnologias digitais.

A respeito das mais recentes tecnologias digitais, discrimino aquelas que consegui identificar como modos de registro coreográfico, a partir das pesquisas em dança digital feitas pela Prof^a Dr^a Ludmila Pimentel (2000, 2008), minha então orientadora.

Não seria demais redundar que a presente pesquisa caracteriza-se como estratégia de permanência ao contribuir com o sistema das notações coreográficas e

⁶ “*a system in colaps is a system moving forward*”. (JONES, Bill T. **apud** BRITTO, 2008, p. 65)

com a Dança de modo geral, no ambiente acadêmico e, por extensão, no próprio ambiente artístico.

1.1. TERMINOLOGIA: A ESCOLHA DO TERMO

Quando do meu despertar para a existência das notações, além do encantamento em saber que existia alguma forma de, literalmente, escrever a dança, um dos motivos que sempre me chamaram à atenção é a curiosidade por detrás dos termos ‘notação coreográfica’, ‘coreografia’, e ‘coreógrafo’, a relação entre eles e a evolução de seus significados. Devido a esse meu interesse, se tem algo que está definido desde o início deste curso de mestrado em Dança, e do qual não abri mão, é que iniciaria a dissertação tratando sobre essa curiosidade, no caso, a etimologia do termo ‘notação coreográfica’.

Daquele tempo até antes de adentrar neste Programa de Pós-Graduação, o PPGDANÇA, os textos que eu lia referiam-se tanto à expressão ‘notação coreográfica’ quanto a termos equivalentes, como: ‘notação de dança’, ‘notação de movimento’, ‘escrita de dança’, ‘escrita de movimento’, ‘grafia de dança’, ‘grafia de movimento’, ‘coreologia’, dentre outros. Não se esgotando as sinonímias, percebi que deveria escolher um único termo para defender prioritariamente e utilizar como título desta dissertação.

Elegi, então, em definitivo, a expressão ‘notação coreográfica’, até porque ela se configura de maneira análoga a todo o referencial teórico usado nesta dissertação de mestrado, ou seja, a meu ver, ela se auto-organiza de modo a corroborar a evolução e a permanência das próprias notações coreográficas⁷, além de justificar ainda mais a necessidade do estudo etimológico.

⁷ Os conceitos de auto-organização, evolução e permanência estão explicitados no próximo capítulo.

1.1.1. Sinonímias e correlatos

Dentre os autores nos quais me referenciei, devo frisar que Ana Lúcia Trindade foi uma autora de grande influência no meu preparo para o ingresso no mestrado, haja vista o eminente número de publicações dessa autora sobre o tema em questão, entre os autores brasileiros. E admito que Trindade, sendo meu apriorístico referencial bibliográfico, ela mesma, em suas publicações, refere-se ao termo 'notação coreográfica' por sinônimos variados ('escrita da dança', 'notação do movimento', 'coreologia', etc). Inclusive, já no título de um artigo seu, 'A escrita da dança: pequeno histórico sobre a notação do movimento' (2008), fica demonstrado o uso de sinônimos ('escrita da dança' e 'notação do movimento').

Obviamente, o referencial utilizado nas construções das publicações de Trindade passou a ser minha fonte de pesquisa seguinte e, com o ingresso neste Mestrado, tive a oportunidade de conhecer outros autores de referência sobre o tema, a exemplo de Maíra Spanghero, Paulo Paixão, Scott deLahunta, e reafirmei uma autora que já compunha o referencial da introdutória A. L. Trindade: a Ann Hutchinson Guest.

Falar de notação coreográfica e não reverenciar Guest é como falar de Dança Moderna e não mencionar Isadora Duncan ou Martha Graham.

Comparando a utilização ou não do termo 'notação coreográfica' entre esses diferentes autores, temos Spanghero (2011) assumindo, no título *Tecnologia para entender a dança: as notações coreográficas* e nas palavras-chave do seu citado artigo, o termo 'notação coreográfica'.

Noutro artigo de Spanghero (2011), encontro, especificamente no *Resumo*, a tradução literal de 'notação coreográfica' para '*dance notation*'. Isso despertou em mim outra curiosidade: existe, noutros idiomas, a expressão literal 'notação coreográfica'? No Inglês, por exemplo, não haveria de ser traduzido como '*choreographic notation*'?!

Uma simples busca na extensa rede de computadores, a web, comprovou-me que sim! Pelo menos, em Inglês, existe o termo '*choreographic notation*', bem como

o termo francês '*partitions chorégraphiques*'⁸, ambos encontrados em alguns artigos. Contudo, geralmente, nas publicações mais conhecidas e de autores renomados, como Guest, a terminologia inglesa comumente utilizada é '*dance notation*'. Por exemplo, no especializado *Oxford Dictionary of Dance* (2010) – cuja autoria é das críticas de dança Debra Craine e Judith Mackrell – e na *ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA* (on-line), não há menção do termo '*choreographic notation*'. Em seu lugar, aparece '*dance notation*'.

Segue, portanto, uma tabela comparativa do uso dos termos por alguns autores que venho utilizando:

⁸ Partituras coreográficas (tradução da autora).

Tabela 01 – Comparação do uso dos termos pelos autores referenciais desta pesquisa

Autor	Termo em Português	Inglês	Francês
Cordeiro	<ul style="list-style-type: none"> • Notação da dança⁹ • Escrita do movimento • Notação do movimento • Registro do movimento • Notação-trajetória dos movimentos do corpo • Sistema de notação 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Human body movement notation software</i> • <i>Human body notation methods</i> • <i>Human body movement notation</i> 	---
Craine, MacKrell	---	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dance notation</i> • <i>Choreology</i> 	---
deLahunta	---	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Notation</i> • <i>Drawings</i> 	
Guest	---	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dance notation</i> • <i>Movement notation</i> 	---
Loupe	---	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dance notation</i> • <i>Choreographic notation</i> • <i>Choreographic writing</i> • <i>Writing of movement</i> • <i>Drawings</i> • <i>Traces</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • “<i>Écriture</i>” (escritura)¹⁰ • <i>Écrire</i> (escrever)¹¹
Paixão	<ul style="list-style-type: none"> • Escrita de dança • Notação da dança • Grafia da dança • Coreografia • Dança “descrita” • Notação de movimento 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Notation of movement</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • “<i>Écriture</i>” (escritura)¹² • “<i>Écrit</i>” (escrita)¹³
Rengel	<ul style="list-style-type: none"> • Notação de movimento • Coreografia • Notação da dança • Escrita do motivo 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Motif writing</i> 	---
Spanghero	<ul style="list-style-type: none"> • Notação coreográfica • Notação de dança • Notação de movimento 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Choreographic notation</i> • <i>Dance notation</i> 	---
Trindade	<ul style="list-style-type: none"> • Notação de dança • Escrita de dança • Notação de movimento • Grafia da dança • Coreografia • Coreologia 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Notation of movement</i> • <i>Movement notation</i> • <i>Choreology</i> 	---
Outros autores/ termos	---	---	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Partition chorégraphique</i>

⁹ CORDEIRO *apud* RENGEL, 2005, p. 88.

¹⁰ LOUPPE *apud* PAIXÃO, 2003, p. 31.

¹¹ “*To compose, to create in dance, is designated in France by the verb **écrire**, to write.*” (LOUPPE, 1994, p. 14).

¹² Paixão (2003) citando Louppe.

¹³ **Ibid.**

A partir das diversas publicações acadêmicas que venho pesquisando e das expressões usadas no dia-a-dia da dança, compreendo que tanto '*choreographic notation*' como '*dance notation*' podem ser termos traduzidos para o Português como 'notação coreográfica'. Portanto, defendo o uso do termo 'notação coreográfica'. Além de que, a meu ver, esse termo em específico está organizado de tal maneira a contribuir para a evolução e a permanência das notações coreográficas na dança. Se se trata de evolução e de terminologia, requiere-se um estudo etimológico.

1.2. ETIMOLOGIA DE 'NOTAÇÃO COREOGRÁFICA'

Toda a listagem e comparação anterior sobre o termo 'notação coreográfica' entre os idiomas (Francês, Inglês e Português – estes dois últimos prioritariamente) justifica que, ao construir esta dissertação, também usei como fonte referencial as definições terminológicas do especializado *Oxford Dictionary of Dance* e da pesquisadora Guest (que assina a definição do referido verbete na *Encyclopædia Britannica* e do *The Dance Encyclopaedia*), referências as quais utilizam o termo '*dance notation*', que, por exemplo, na *ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA*¹⁴, é definido como “a gravação do movimento da dança através do uso de símbolos escritos” (tradução da autora)¹⁵, discorrendo, em seguida, um breve histórico sobre o assunto.

Assim como '*dance notation*', 'notação coreográfica' trata-se de uma expressão composta – ou seja, são dois vocábulos que, juntos, compõem uma unidade lexical. Por ser uma expressão composta, aqui serão destrinchados os dois verbetes ('notação' e 'coreográfica') em separado – e, depois, serão unidos novamente, pois acredito que eles se (re)afirmam ao se unirem.

Decerto, ao mencionar o termo 'notação coreográfica', subentende-se que se trata de um código escrito de dança, pela a associação lógica do termo composto,

¹⁴ On-line.

¹⁵ “*the recording of dance movement through the use of written symbols*”.

ainda que se desconheça a existência de determinadas formas de escrever dança. Se é notação coreográfica, é notação de alguma coreografia, ou seja, notação de dança, escrita de dança. Portanto, começo o presente estudo etimológico pelo senso comum.

Ao consultar o Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis OnLine, deparo-me com mais de um entendimento para o verbete ‘notação’, sendo que todos estão de algum modo inter-relacionados e se ratificam. Do latim *notatĭo*; a referente palavra significa:

a) “ato de notar, de representar algo graficamente através de símbolos ou caracteres”;

b) “conjunto de sinais, símbolos ou caracteres com que se representa algo”;

c) (para a Música) “notação musical: representação por meio de sinais, do tom e duração dos sons, e marcação das suspensões e pausas”.

Esta última acepção, fiz questão de incluir, tendo em vista que se trata de outra expressão composta, tal qual ‘notação coreográfica’, e que forte é a relação histórica entre Dança e Música, podendo assim tomar como expressões equivalentes em suas áreas – a notação musical está para a Música assim como a notação coreográfica está para a Coreografia/Dança. Guest até afirma isso na *Britannica*, enciclopédia on-line: “a notação de dança é para a dança o que a notação musical é para a música e o que a palavra escrita é para o drama” (tradução da autora)¹⁶.

Afora a equivalência, não adentremos na longa e intrincada relação histórica entre essas duas artes (Música e Dança), que aqui não cabe. Partamos, então, para ‘coreográfica’, que explicitamente e de acordo com a mesma fonte bibliográfica (DICIONÁRIO MICHAELIS ON-LIINE), como em qualquer outro simples dicionário, é um adjetivo derivado que se forma juntando-se o sufixo ‘ica’ ao substantivo ‘coreografia’. Ora, então, esmiucemos ‘coreografia’:

Ainda no senso comum, sob a referência do geral Michaelis, ‘coreografia’ advém dos vocábulos comparativos gregos ‘*khoreía*’ e ‘*goáphō+ia*’ (koreia e grafia), que significam, respectivamente, dança e escrita (grafia), e possui os seguintes conceitos:

¹⁶ “Dance notation is to dance what musical notation is to music and what the written word is to drama”.

a) “arte de compor e arranjar os movimentos e as figuras de danças e bailados, geralmente para acompanhar determinada peça de música ou para desenvolver um tema ou uma pantomima”;

b) “arte de figurar no papel, com sinais particulares, os passos, os gestos e as figuras de uma dança”;

c) “sequência de movimentos de uma dança”.

Posto que os três significados relacionem-se e complementem-se, chamo atenção para a segunda acepção, que relembra o significado originário da palavra ‘coreografia’. No entanto, não somente no senso comum, como também no meio artístico da Dança, muito raramente se ouve alguém tratando por coreografia o registro da composição coreográfica num papel, até porque, poucos são os “alfabetizados” em algum dos diversos sistemas de notações coreográficas.

Como se não bastassem os significados em dicionários e as origens dos termos, ainda figura, no cotidiano dos agentes de dança (pelo menos aqui no Brasil, que eu saiba), o termo ‘coreo’ como alcunha, apelido, abreviação coloquial de ‘coreografia’. Assim se diz “Você já aprendeu a coreo?!”, equivalendo a “Você já aprendeu a coreografia/dança?!”.

Porém, o termo ‘coreografia’, em verdade, surgiu para denominar um específico e rebuscado sistema de notação coreográfica, uma novidade para época em que fora lançado.

Precisamente no ano de 1700, Raoul Auger Feuillet¹⁷ publicou, em Paris, o tratado *Chorégraphie ou L’Art de décrire la dance, par caracteres, figures et signes demonstratifs*¹⁸. Foi a partir dessa publicação que surgiu o termo ‘coreografia’, conforme introduz Paulo Paixão, em sua dissertação de mestrado:

No séc. XVIII, em Paris, a palavra coreografia emergiu no ambiente da dança, pela primeira vez, ligada a um sistema que objetivava registrar a dança no papel. Ou seja, escrever por meio de signos convencionados as danças produzidas pelos corpos. Tal sistema foi

¹⁷ Discípulo de Pierre Beauchamps – ambos largamente reconhecidos mestres de dança do período.

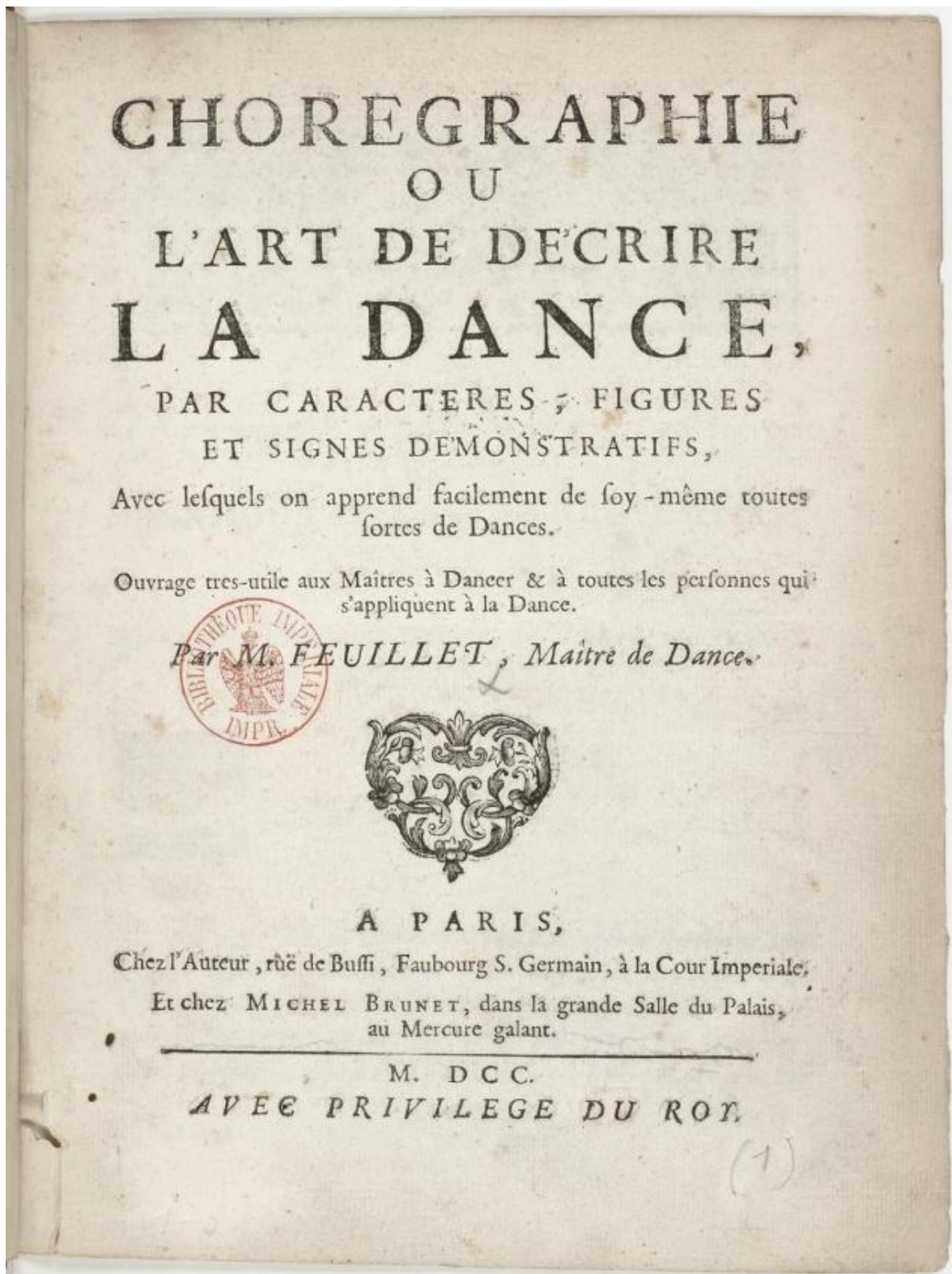
¹⁸ ‘Coreografia ou A Arte de descrever a dança, por caracteres, números e sinais demonstrativos’ (tradução da autora).

publicado por Raoul Auger Feuillet, mestre de dança da corte de Luís XIV, em 1700, e permaneceu: 'Coreografia, palavra forjada por R. A. Feuillet ao nomear seu sistema da notação da dança, o termo coreografia está ainda em uso sobre sua acepção atual no século XIX'¹⁹ (PAIXÃO, 2003b, p. 4).

Eis a curiosidade: nós todos, agentes da dança e sociedade em geral, hoje, chamamos tão comumente por coreografia qualquer dança. Entretanto, coreografia, outrora, foi somente o que hoje é denominado 'notação coreográfica'. Ou seja: hoje, nós nos referimos a 'coreografia' como sinônimo de dança, sem que, na enorme maioria das vezes, façamos a menor ideia de que 'coreografia' fora, em certo tempo, um sistema criado para organizar as composições de dança, e que, também na enorme maioria das vezes, a coreografia a que nos referimos sequer possua um registro em forma de notação parecido com aquele sistema '*Chorégraphie*' de outrora.

¹⁹ DESRAT.G., *Dictionnaire de la Danse*, 1989:697 **apud** PAIXÃO, 2003b, p. 4.

Figura 01 – Fac-símiles do original *Chorégraphie*



Des Positions & demy Positions tortillées.

Position & demy Position tortillée, est quand le pied se tourne en dedans ou en dehors, soit sur la pointe, soit sur le talon ou en l'air, ce qui se connoitra par un espee de croissant sortant de l'endroit qui represente le talon, ou de l'endroit qui represente la pointe du pied, qui démontre le tournant que le talon ou la pointe doit faire en tortillant. Si c'est pour tortiller sur la pointe, le croissant doit être à l'endroit qui represente le talon, allant vers la pointe, du côté que l'on doit tortiller, & au contraire si c'est sur le talon ou en l'air que l'on veut tortiller, le croissant fera à l'endroit qui represente la pointe allant vers le talon.

E X E M P L E S.

Tortillé sur la
pointe d'un
pied le talon
s'ouvrant en
dehors.



Tortillé sur les
deux pointes,
les deux talons
s'ouvrant en
dehors.



Tortillé sur un
talon la pointe
se fermant en
dedans.



Tortillé sur les
deux talons les
deux pointes se
fermant en de-
dans.



Tortillé en l'air
la pointe se fer-
mant en de-
dans.

*Des Positions & demy Positions qui sont tortillées & détortillées.*

Les Positions & demy Positions tortillées & détortillées, sont quand le talon ou la pointe du pied revient dans l'endroit d'où il étoit party, & se connoitra lorsque le croissant fera redoublé en revenant vers l'endroit d'où il étoit fortý.

E X E M P L E S.

Tortillé & dé-
tortillé le talon
s'ouvrant en
dehors & le re-
fermant en de-
dans.



Tortillé & dé-
tortillé les deux
talons s'ou-
vrant en de-
hors & se re-
fermant en de-
dans.



Tortillé & dé-
tortillé la poin-
te se fermant en
dedans & se
r'ouvrant en-
suite en dehors.



Tortillé & dé-
tortillé les deux
pointes se fer-
mant & s'ou-
vrant ensuite
en dehors.



Tortillé & dé-
tortillé en l'air,
la pointe se fer-
mant en de-
dans & se r'ou-
vrant ensuite
en dehors.



Comme

LA DANCE

29

Table de la mutation des bonnes
positions avec les fausses.

de la 1 ^{re} bonne à la 2 ^{me} fausse.	de la 1 ^{re} bonne à la 3 ^e fausse.	de la 1 ^{re} bonne à la 4 ^e fausse.	de la 1 ^{re} bonne à la 5 ^e fausse.
de la 2 ^e bonne à la 1 ^{re} fausse.	de la 2 ^e bonne à la 3 ^e fausse.	de la 2 ^e bonne à la 4 ^e fausse.	de la 2 ^e bonne à la 5 ^e fausse.
de la 3 ^e bonne à la 1 ^{re} fausse.	de la 3 ^e bonne à la 2 ^e fausse.	de la 3 ^e bonne à la 4 ^e fausse.	de la 3 ^e bonne à la 5 ^e fausse.
de la 4 ^e bonne à la 1 ^{re} fausse.	de la 4 ^e bonne à la 2 ^e fausse.	de la 4 ^e bonne à la 3 ^e fausse.	de la 4 ^e bonne à la 5 ^e fausse.
de la 5 ^e bonne à la 1 ^{re} fausse.	de la 5 ^e bonne à la 2 ^e fausse.	de la 5 ^e bonne à la 3 ^e fausse.	de la 5 ^e bonne à la 4 ^e fausse.
de la 1 ^{re} bonne à la 1 ^{re} fausse.	de la 2 ^e bonne à la 2 ^e fausse.	de la 3 ^e bonne à la 3 ^e fausse.	de la 4 ^e bonne à la 4 ^e fausse.
			de la 5 ^e bonne à la 5 ^e fausse.

38. L'ART DE DÉCRIRE.

1 2 3 4 5 6 7 8

Air à 2. tems.

1 2 3 4 5 6 7 8

Air à trois tems.

Exemple des Pas qui ont rapport à la mesure à deux tems, et à la mesure à trois tems.

1 2 3 4

Air à 4. tems.

1 2 3 4

Air de l'air.

Exemple des pas qui ont rapport à la mesure à 4. tems.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: Feuillet (1700).

Não é interessante que uma palavra possa ter mudado de atribuição, transformando-se dessa maneira desde a sua origem?! Para mim, isso é curioso o

suficiente para justificar o presente estudo etimológico; ainda mais porque há outras motivações que levam à adoção do termo ‘notação coreográfica’, que é o meu objeto de pesquisa.

Vejam a complementação de Ana Lígia Trindade (2008) à origem dos verbetes em questão:

Raoul Feuillet e Pierre Beauchamp usaram uma adaptação da palavra *coreia* para descrever a notação da dança. *Chorégraphie* de Feuillet (1700) ajustou o termo para um método da notação da dança e estabeleceu-se o termo *chorégraphie* (coreografia) para a escrita, ou notação das danças. Assim, uma pessoa que escrevesse para danças era um *choreographer* (coreógrafo), mas o criador das danças era conhecido como um ‘mestre da dança’. (grifos meus).

Não bastasse ‘coreografia’ ser, no princípio, apenas um sistema específico de notação – não exatamente considerado, em sua origem, como sinônimo do termo ‘dança’, tal como o é nos dias de hoje –, também o seu derivado ‘coreógrafo’ não se tratava exatamente do profissional que concebia a dança²⁰. O coreógrafo, na referida época, era o que hoje denominamos de notador coreográfico, cuja participação é somente de anotar, registrar a composição.

Eis que chega o momento de emaranhar ainda mais essas transformações etimológicas, às quais podemos chamar de evoluções. Isso mesmo, o termo ‘notação coreográfica’ configura-se como uma **evolução**²¹ daquele neologismo, ‘coreografia’ (*Chorégraphie*), de outrora.

De acordo com os dicionários consultados e os autores mencionados, o termo ‘coreografia’, do qual deriva o adjetivo ‘coreográfica’, é formado por dois termos originalmente gregos ‘koreia’ e ‘grafia’, que, por sua vez, significam dança e grafia (ou escrita), respectivamente. Induzindo, ‘coreografia’ significa ‘escrita de dança’.

²⁰ Exceto quando o mestre de dança já dominava o engenhoso código Feuillet e ele mesmo notava suas próprias criações. Vale lembrar que, já antes do século XVIII e até meados do século XX, o professor de dança como também aquele que concebia as criações de dança era chamado por *maître de ballet* (mestre de balé/ mestre de dança).

²¹ Essa ideia apresentada será mais profundamente explicada no capítulo que trata das notações como sistemas auto-organizativos, o capítulo 2.

Se ‘coreografia’, por indução etimológica, significa ‘escrita de dança’, então ‘notação coreográfica’, etimologicamente, significa escrita da escrita da dança!! Eis um pleonasma!

Pleonasma, na Gramática da Língua Portuguesa, é uma figura de linguagem que age com redundância (repetição) do termo a fim de conferir maior vigor ao que está sendo expresso. Por outro lado, redundância, nas teorias comunicacionais – mais especificamente na Teoria Matemática da Comunicação/ Teoria da Informação e na Cibernética – e até nas teorias evolucionistas e na TGS, é um recurso que objetiva eficiência e permanência dos sistemas, de modo geral.

Assim, para as teorias da comunicação, redundância é o excesso de sinais sobre o número necessário para a transmissão de informação, o que confere aumento da previsibilidade da mensagem e, concomitantemente, reduz a incerteza desta mesma mensagem. E, do ponto de vista semiótico (da significação), Jorge de Albuquerque Vieira (2000, p. 21) lembra-nos que redundância pode ser mera repetição, mas, é uma medida de vigor gramatical.

Ou seja, o termo ‘notação coreográfica’ configura-se como uma redundância, a fim esclarecer e/ou ratificar o ato de registrar uma dança graficamente. A necessidade da redundância se deu pelas modificações (evoluções)²² nas acepções da palavra ‘coreografia’ desde o seu surgimento, no século XVIII.

Mas... como ‘coreografia’ transcendeu até ‘dança’, dando lugar à variação e variedade de ‘notação(s) coreográfica(s)’?!

Quando a palavra ‘coreografia’ surgiu, através do tratado de Le Feuillet²³, seu desígnio²⁴ foi exclusivamente denominar a novíssima forma de sistematização, registro, ensino e aprendizagem das danças da sua época. Era, literalmente, a escrita da dança, e, para tanto, desencadeou uma nova função nesse meio artístico,

²² Essa ideia apresentada será mais profundamente explicada no capítulo que trata das notações como sistemas auto-organizativos, o capítulo 2.

²³ Muito embora seja creditada a criação da *Chorégraphie* a Raoul Auger Feuillet (pois foi quem publicou), de acordo com Ann Hutchinson Guest, há evidências de que a origem é de Pierre Beauchamps, tanto é que, nos dias atuais, esse sistema de notação coreográfica é denominado Notação Beauchamps-Feuillet. Além disso, afirma-se que a invenção de Beauchamps tenha-se baseado em ideias da notação de André Lorin (GUEST, 2014, p. 40) – ainda que o historiador Paul Bourcier (2001, p. 118, 119) mencione uma rixa por direitos autorais entre Lorin e Beauchamps.

²⁴ *Chorégraphie* foi uma encomenda do então rei da França, Luís XIV, conhecido como Rei-Sol ou rei bailarino.

a do coreógrafo, que, naquela época e contexto, seria o (a)notador das danças e não o verdadeiro compositor de danças, como é atualmente. O coreógrafo, profissional estudava todo o novo método – *Chorégraphie* – para auxiliar os *maîtres de ballet*²⁵, que eram quem de fato concebiam, criavam as danças. Provavelmente, alguns *maîtres de ballet* foram também os próprios coreógrafos de suas obras, como foi o caso dos próprios Beauchamps e Feuillet. Não obstante, a função era específica e, digamos, restrita, a ponto de Jean-Georges Noverre, historicamente conhecido reformador da dança cênica, criticar e dispensar esse especialista e o método em voga. Ele alegava que se tratava de uma arte imperfeita, “inútil, já que nada acrescenta no sentido do aperfeiçoamento da nossa” (NOVERRE **apud** MONTEIRO, 2006, p. 341) [referindo-se à dança da época] e questionava:

Pergunto àqueles que se vangloriam de ser ferrenhos defensores da coreografia, a quem talvez eu esteja escandalizando, para que lhes tem servido essa ciência? [...] Responderão, se forem sinceros, que essa arte não os levou além de onde já estavam, mas que, em contrapartida, possuem tudo que foi feito de bom em matéria da dança nos últimos cinquenta anos (NOVERRE **apud** MONTEIRO, 2006, p. 341).

Mesmo com Noverre a criticar e diminuir a referida forma de registrar danças e a necessidade de aprendê-la ou de ter coreógrafos aos pés dos *maîtres*, a *Chorégraphie* foi amplamente difundida e utilizada entre as cortes europeias da época e, até os dias de hoje, ainda é objeto de reconstrução e estudos de danças. É considerada, por Guest (2014, p. 40), como primeira tentativa sofisticada de um sistema de notação de dança, por ser tão bem desenvolvido e eficiente, nos quesitos fidelidade à obra e facilidade de leitura. Isso se verificou já na época, a ponto de, anualmente entre 1700 e 1712, terem sido publicadas várias coleções de danças compostas por diversos mestres de balé.

Como uma máquina de fazer cópias de danças, a coreografia espalhou-se pela Europa sendo traduzida para o inglês, alemão, espanhol, italiano e português. Durante vinte e dois anos, Feuillet e seu aluno Dezais publicaram cerca de trinta coleções de danças onde, em cada uma, figuravam até cinco danças, estas, somadas a

²⁵ Mestres de balé.

publicações feitas por diversos outros autores, elevam em muito esse número. (PAIXÃO, 2003a).

E, curiosamente, como a dança compreendia os programas de boa educação entre os nobres da época, Guest (2014, p. 41) afirma que “as senhoras tinham livros de danças em vez de Bíblias em suas mesas de cabeceira” (tradução da autora)²⁶.

Todavia, apesar de ter servido muito bem à Europa do século XVIII, sendo o mais difundido de todos os sistemas de notação coreográfica já existentes, a notação de Feuillet – atualmente conhecida como Notação Beauchamps-Feuillet –, após quase um século de alastramento e popularidade, caiu em desuso. Chegou um tempo em que a dança para a qual foi designada ficou fora de moda (GUEST, 2014, p. 54), e, por ser um produto adequado à dança específica de sua época, ao se transformar a realidade do balé de corte à do palco, com outros direcionamentos e intenções, os signos da antiga notação tornaram-se obsoletos e ineficientes (MONTEIRO, 2006, p. 133), e deixaram de satisfazer às necessidades da dança, da nova dança. Além dessas causas técnicas, específicas ao campo da dança, houve também as causas sociopolíticas por que passou a Europa e principalmente a França no final do século XVIII, de modo que outro código de escrita de dança que viesse a surgir não teria os mesmos incentivos governamentais que a *Chorégraphie* teve com um rei bailarino nem o mesmo ambiente aristocrático de fácil disseminação entre as cada vez mais escassas cortes europeias, as quais deram lugar à cada vez mais emergente classe burguesa.

Entretanto, a notação Beauchamp-Feuillet inspirou e deu lugar a outros sistemas e/ou formas de concepção e de registro de dança, mas, especificamente sobre o termo ‘coreografia’, Trindade (2011, p. 35) aponta que, “a partir do século XIX, a técnica da descrição recebeu o nome de: ‘notação coreográfica’”, de modo que o termo ‘coreografia’ passou a significar a arte de conceber, compor e organizar, enfim, a arte de criar a dança; por conseguinte, o ‘coreógrafo’ passou a ter aquela função antes exercida pelo *maître de ballet*.

Paulo Paixão, em artigo publicado no site www.idança.net, deduz:

²⁶ “Complaints were heard that ladies had books of dances instead of Bibles on their bedside tables”. (GUEST, 2014, p. 41).

Não se sabe ao certo como aconteceu a mudança no emprego do termo coreografia como sistema de notação para estrutura de organização dos movimentos do corpo no tempo e no espaço, a nossa hipótese é de que como em outros casos, a marca coreografia tenha assumido tamanha popularidade que substituiu o produto Dança. (PAIXÃO, 2003a).

Contudo, ele próprio, que em sua dissertação de mestrado trata do processo evolutivo do conceito de coreografia, reconhece, que uma nova atribuição ao referido termo aparece no *Manifesto do Coreógrafo*, de Serge Lifar, em 1935:

Mesmo após tal sistema [*Chorégraphie*] ter entrado em desuso, a palavra coreografia foi mantida para designar a estrutura sequencial de uma dança em termos da trajetória e desenho dos movimentos produzidos pelo corpo no espaço, dentro de uma determinada duração de tempo. Foi Serge Lifar, bailarino dos Balés Russos de Diaghilev (1872-1929) e mais tarde diretor do Balé da Ópera de Paris, quem, em 1935, publicou o *Manifeste chorégraphe (Manifesto Coreógrafo)* [sic], no qual passou a chamar aquele que faz a dança de coreógrafo e a forma de organização de cada dança de coreografia. (2003b, p. 4, 5).

Em consequência, pode-se deduzir que, mediante o surgimento da Dança Moderna, que negou muitos princípios do balé clássico, o termo *maître de ballet* ou ‘mestre de dança’ começou a desaparecer, cedendo a sua função ao coreógrafo, o qual, por sua vez, passou a ser o criador das danças, mesmo que nem sempre as notasse, registrasse, adotando uma postura mais empírica e instintiva.

Moderno, empírico, instintivo e não menos matemático era Rudolf Laban, que, em meio à nova onda que se formava – a *Modern Dance* – naquele tempo, sistematizou, e levou a público, em 1926²⁷, uma de suas mais valiosas contribuições à teoria da dança, o Sistema Laban de Análise de Movimento, contendo também um novo sistema de notação coreográfica, a *Labanotation* ou Kinetografia²⁸ (traduzindo: Notação Laban)

²⁷ Ano de publicação da primeira edição de *Kinetographie*.

²⁸ Com o mesmo princípio de configuração do novo termo, unindo-se às derivações gregas *kínisi / κίνηση* (movimento) e grafia, significando, dessa forma, escrita do movimento. Talvez o termo kinetografia não tenha se popularizado tanto quanto coreografia por ter sido contemporâneo de outro novo termo e mídia que se apresentava à época, o cinema (*kinema*).

A *Labanotation* possui princípios gráficos de Beauchamps e Feuillet [...]. Segundo PRESTON-DUNLOP (1998), a kinetografia foi desenvolvida afim [sic] de ser uma nova forma de coreografia (escrita da dança) e este termo também foi criado com o intuito de ser distinto de Coreografia, o método de Feuillet, publicado por volta de 1700. (RENGEL, 2005, p.81).

Laban parece ter sido um dos primeiros, concomitantemente a Margaret Morris²⁹, a adotar o termo 'notação' adjunto a um termo do campo específico (dança, movimento, coreo, corpo, etc...)³⁰. Ao que parece, ele também foi quem lançou outro neologismo, 'coreologia', o que é considerado como "a lógica ou ciência da dança" (LABAN *apud* RENGEL. 2005, p. 35). Essa, inclusive foi uma forma de diferenciar as modernas concepções de coreografia daquele conceito primeiro do termo. Rengel, no *Dicionário Laban*, aponta que, no início da fundamentação do seu método, Laban aplicava o conceito de coreografia no sentido literal de escrita da dança; depois, "serviu-se deste termo tanto para tratar da notação como da criação de uma dança" (RENGEL, 2005, p. 35).

Em paralelo, no ano de 1956, o casal Rudolf e Joan Benesh³¹ publicou, em Londres, *An Introduction to Benesh Dance Notation*. Esse novo sistema firmou-se através da sua adoção pelo Royal Ballet. A priori, a base da criação do sistema Benesh foi o balé clássico, mas, no devido tempo, foi atualizado para servir a outras formas de dança e outros tipos de movimento humano, atendendo às suas necessidades. Para corroborar, em 1962, foi fundado, em Londres, o The Benesh Institute of Choreology. A partir daí, o neologismo 'coreologia' se institucionalizou definitivamente.

²⁹ Dançarina, professora e coreógrafa britânica, além de terapeuta de movimentos, publicou seu sistema de notação de movimento do corpo humano, *The Notation of Movement*, no mesmo ano em que Laban publicou sua *Schriftanz*, 1928.

Segundo GUEST, na *ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA*, *Schriftanz* e *The Notation of Movement* foram publicados no mesmo ano, 1928. Porém, no *The Oxford Dictionary of Dance*, consta que a primeira publicação de *Kinetographie Laban* foi em 1926 (p. 261). Ocorre que Laban publicou tanto em 1926 quanto em 1928, com títulos similares, sendo este último mais amplo e detalhado.

³⁰ Não se pretende, aqui, de modo algum, fazer uma investigação de quando, de fato, o termo 'notação' foi associado ao termo 'coreografia', para designar um sistema de escrita de dança, tendo em vista que o termo 'notação', comparado ao estudo do termo coreografia, é muito menos específico para o campo da Dança e de um modo geral.

³¹ Ela, Joan Benesh, era bailarina no Royal Ballet (o então Sadler's Wells Ballet), e Rudolf Benesh, seu marido, era contador e artista. (GUEST, 2014).

É necessário levar em consideração que há duas acepções ao termo coreologia (TRINDADE, 2011a):

a) aquela que lhe atribui o objetivo de registrar, exclusivamente em notação Benesh, o movimento humano. Assim sendo coreologia um tipo específico de notação coreográfica (a notação Benesh) – por conseguinte, coreólogo é o notador que utiliza o sistema Benesh;

b) e aquela acepção advinda de Laban, que abrange um estudo mais amplo da dança como ciência, os estudos coreológicos³², os quais incluem as notações coreográficas (prioritariamente em *Labanotation*, mas não excludente a outra notação qualquer).

‘Coreologia é a lógica ou ciência da dança, a qual poderia ser entendida puramente como um estudo geométrico, mas na realidade é muito mais do que isso. Coreologia é uma espécie de gramática e sintaxe da linguagem do movimento que trata não só das formas externas do movimento, mas também do seu conteúdo mental e emocional. Isto é baseado na crença de que movimento e emoção, forma e conteúdo, corpo e mente são uma unidade inseparável’ (LABAN, 1966 **apud** RENGEL, 2005, p. 35).

A despeito da comparação entre as acepções e para além dos termos coreografia e coreologia, que registram mudanças em suas conotações e denotações, houve muitos outros termos posteriores à *Chorégraphie* que não se popularizaram nem permaneceram no ambiente da dança como ocorreu com ‘coreografia’. E talvez esse também tenha sido um fator que levou à adoção de um termo geral que abrangesse a enorme variedade de sistemas de notação com diferentes títulos. Mas, pontuo aquela que é considerada uma das primeiras tentativas de sistematização do ato de registrar as danças num código escrito, com descrições valiosas das danças do seu período e, decerto, um primeiro neologismo cuja finalidade era a autodenominação da escrita de dança, a *Orchésographie*. Ela emergiu muito antes de surgir a *Chorégraphie* e, além disso, conta-se que foi

³² “Um estudo teórico-prático intrínseco da forma e conteúdo da dança, focando num estudo estrutural do meio da dança, isto é, o performer, o movimento, o som e o espaço, usando quatro interdependentes modos de investigação: experiencial, exploratório, analítico e documental.” (PRESTON-DUNLOP **apud** RENGEL, 2005, p. 62).

inspiradora para o posterior Beauchamps e, em seguida, para o seu aprendiz Feuillet, conforme observado por Marianna Monteiro:

Thoinot Arbeau, cónego de Langres, foi o primeiro a destacar-se pelo tratado que publicou em 1588³³, que ele intitulou *Orchésographie*. [...] Beauchamps, a seguir, deu uma forma à nova coreografia, aperfeiçoando o engenhoso esboço concebido por Thoinot Arbeau; encontrou meios de escrever os passos por intermédio de signos aos quais atribuía significações e valores diversos, e acabou sendo declarado inventor dessa arte, por decisão do Parlamento. Feuillet ligou-se intensamente a ela e também nos deixou algumas obras sobre esse assunto. (MONTEIRO, 2006, p. 339)

Mais precisamente no ano de 1589, sob o pseudônimo de Thoinot Arbeau, o clérigo Jehan Tabourot publicou um tratado sobre as danças praticadas em seu contexto social. O tratado *Orchésographie*, em seu subtítulo, já se apresentava como um “tratado em forma de diálogo, pelo qual todas as pessoas podem facilmente aprender e praticar o honesto exercício das danças” (tradução da autora)³⁴ e em verdade o é até os dias de hoje para aqueles que o utilizam para reconstrução de danças do período renascentista.

Orchésographie também foi um neologismo atribuído a uma sistematização de registro de danças no papel. Vale inferir que a Renascença ou Renascimento foi um período de grande efervescência dos impressos. Em outras palavras, foi quando ocorreu a ‘revolução da prensa gráfica’³⁵, dado que muitos tratados, enciclopédias, dicionários, manuais e compilações sobre os mais variados assuntos foram publicados (impressos) nessa época. Afinal, era a mais nova mídia que surgira e da qual se dispunha.

Numa tradução literal, a palavra *Orchésographie* (orquesografia), que se compõe também por termos derivados do idioma grego (orquestra (ορχήστρα) e

³³ Há contradições acerca do exato ano de publicação da referida obra. Alguns tratam por 1588, outros por 1589. A propósito, todas as três versões que possuo, incluído um *fac-símile*, referem-se à primeira publicação tendo sido em 1589.

³⁴ “*traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l’honneste exercice des dances*” (ARBEAU, 1589).

³⁵ O surgimento da prensa gráfica é atribuído ao ano de 1450, com o invento de Johann Gutenberg de Mainz (BRIGGS; BURKE, 2004).

grafia), significa a escrita da orquestra. Orquestra, de acordo com o Dicionário Grove de Música, refere-se a:

‘Lugar de dançar’ [...]. No teatro grego, a palavra indicava o espaço semicircular em frente ao palco onde o coro cantava e dançava [...]. O termo foi revivido na França ao final do séc.XVII e definido como o local onde ficavam os instrumentos e o maestro. (1994, p. 685).

A saber, ou melhor, relembrar, na Renascença – período compreendido desde meados do século XV até meados do século XVII, classificado posteriormente por historiadores –, vigoravam os princípios da Antiguidade clássica, como inspirações para os artistas e a alta sociedade.

Destarte, *orquesografia*, literalmente, significa escrita do lugar de dançar. Se bem que esse termo não obteve o sucesso nem permaneceu no ambiente da dança como o seu posterior equivalente (coreografia), ainda que ele reaparecesse em 1706, quando John Weaver³⁶ publicou a sua versão inglesa daquela *Chorégraphie* de Feuillet, a qual traduziu como *Orchesography*. Talvez, o insucesso do termo esteja relacionado aos novos formatos das artes cênicas e da música de então (levando em consideração, além da história da dança no ocidente, a história da música ocidental, em específico da música orquestral e da ópera).

O fato é que ‘orquesografia’ não vingou como palavra ou nome atribuído ao ato de registrar danças graficamente. Em seu lugar, coreografia foi disseminada no tempo e no espaço (desde a nobreza do século XVIII, como no princípio, até a população em geral, como na atualidade) e permaneceu até os dias de hoje, evoluindo a outros conceitos e à expressão afirmativa e redundante ‘notação coreográfica’.

Vale ressaltar que Beauchamps, à sua época (entre os séculos XVII e XVIII), quando elaborou e codificou a técnica da dança clássica, publicada por seu aprendiz Feuillet sob o título *Chorégraphie*, fê-lo com grandes propósitos de ser uma

³⁶ Dançarino britânico, coreógrafo, professor e teórico da dança, considerado pai da pantomima britânica e pioneiro do balé de ação. Filho de um mestre de dança. (tradução da autora para “*British dancer, choreographer, teacher, and dance theorist, regarded as the father of British pantomime and a pioneer of the ballet d’action. The son of a dancing master [...]*” (OXFORD REFERENCE. Disponível em: <<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803121502615?rkey=hemD4r&result=1>>. Acesso em: 08 out. 2017)).

ferramenta eficiente e eficaz no ato de compor e conservar a dança, princípios estabelecidos pelo Rei Luís XIV, com a criação da Academia Real de Dança. De acordo com Paul Bourcier (2001, p. 116), “os princípios diretores de sua ação são os mesmos que os de todos os artistas oficiais da época, em todas as disciplinas: [...] Beauchamps quer impor à dança uma organização reconhecida universalmente.” De certa maneira, ele conseguiu atingir o seu objetivo; e a dança, a coreografia e a notação coreográfica muito (ou completamente, no caso das duas últimas) foram determinadas/direcionadas por Pierre Beauchamps.

Mais acerca da evolução da notação coreográfica será tratado nos capítulos seguintes, sob o enfoque da teoria geral dos sistemas e, por conseguinte, das teorias evolucionistas.

Pois bem, antes de findar o presente estudo etimológico, é sobremaneira importante ressaltar que toda notação coreográfica pode ser considerada uma notação de movimento, bem como notações de movimento podem descrever danças. Porém, nem toda notação de movimento é necessariamente uma notação coreográfica. Guest atesta essa abrangência na funcionalidade das notações, em exemplo específico sobre a *Labanotation*:

Uma força particular da Labanotation é a sua capacidade de mostrar gradações precisas no tempo dos movimentos. O sistema tornou-se amplamente utilizado porque é aplicável a todas as formas de movimento. Durante décadas, a Labanotation foi refinada por profissionais de pesquisa que trabalham em uma variedade de disciplinas diferentes, não somente em balé e coreografias contemporâneas, mas diferentes estilos de dança e culturas, tanto quanto em ginástica e outros esportes, exercícios de reabilitação e até estudos zoológicos. (tradução da autora)³⁷.

Alguns sistemas de notações coreográficas servem extensivamente a outras atividades humanas, artísticas ou não – no Teatro, na Medicina e na Psicologia são

³⁷ “A particular strength of labanotation is its ability to show precise gradations in the timing of movements. The system became widely used because it is applicable to all forms of movement. For decades labanotation was refined by research practitioners working in a variety of different movement disciplines, not only ballet and contemporary choreographies but dance of different styles and cultures as well as gymnastics and other sports, remedial exercises, and even zoological studies.” (BRITANNICA. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/dance-notation>>. Acesso em: 12 set. 2017).

bastante utilizadas, e até têm certa relação com a Língua de Sinais³⁸, para surdos –, o que leva a entender que uma notação de movimento humano, por exemplo, nem sempre representará um movimento de dança. Ela pode estar apenas registrando alguns movimentos do corpo humano para fins de análise clínica. Ou seja, depende da função atribuída à notação registrada e da intenção do movimento notado. A propósito, a atribuição funcional dos sistemas de notação coreográfica é um dos pontos tratados no próximo capítulo.

³⁸ Como é o caso da *Dance Writing*, de Valerie Sutton.

2 O UNIVERSO SISTÊMICO DAS NOTAÇÕES COREOGRÁFICAS

Quando Guest define, em 1984, que “notação de dança é a tradução de movimentos quadridimensionais (tempo sendo a quarta dimensão) para signos escritos num papel bidimensional” (tradução da autora)¹, certamente ela não estava se referindo aos sistemas de notação coreográfica sob a perspectiva das teorias sistêmicas da complexidade.

Três décadas após a publicação da afirmativa acima, Guest, em sua mais recente publicação (2014), cataloga algumas das diversas notações coreográficas, classificando-as de acordo com a forma como se organizam seus signos representativos de dança², nomeando algumas dessas formas de sistemas e outras simplesmente por notações. Porém, não ficam claros quais os parâmetros para se classificar determinadas notações em sistema e outras não. E, nesse ínterim, muitos registros ficam de fora de sua comparação, ainda que ela tenha identificado 85 sistemas de notação coreográfica³.

Muito além de quantificar e/ou qualificar aleatórios tipos de notações coreográficas, a proposta aqui é olhar as notações coreográficas como um sistema que emergiu, evoluiu e ainda evolui, permanecendo no grande sistema Dança, configurando-se assim como um subsistema.

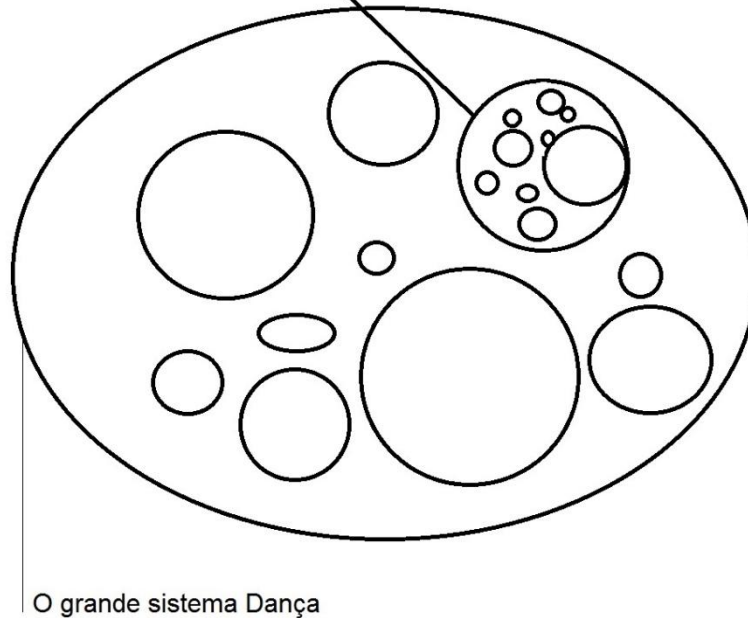
¹ “Dance notation is the translation of four-dimensional movements (time being the fourth dimension) into signs written on two-dimensional paper.” (GUEST, 1984, p. XIV).

² Essa classificação está sinteticamente exposta, com alguns exemplos ilustrados, no capítulo 3.

³ “Of the eighty-five or so systems, major and minor, which have evolved through the centuries, each has certain weaknesses and certain strengths. Each system has a point of view on how to look at and analyse movement and a technique for transferring it to paper.” (GUEST, 1984, p. XI).

Gráfico 01 – Notações Coreográficas ∈ Sistema Dança

Notações coreográficas:
um **subsistema** do grande sistema Dança.



Fonte: Adaptado de Machado (2001).

Para sustentar cientificamente que notação coreográfica é um sistema, agarro-me às teorias sistêmicas da complexidade, uma reunião de teorias proposta do astrofísico e semiótico Jorge de Albuquerque Vieira⁴, e às suas conseqüentes da UFBA, as pesquisadoras de dança Fabiana Dultra Britto e Adriana Bittencourt Machado.

⁴ Jorge de Albuquerque Vieira é graduado em Engenharia de Telecomunicações pela Universidade Federal Fluminense (1969), mestre em Engenharia Nuclear pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1975) e doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1994). Atualmente é professor assistente doutor da Faculdade de Dança Angel Viana. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Metafísica, atuando principalmente nos seguintes temas: complexidade, semiótica, arte, ciência e astronomia.

2.1. PANORAMA DA TEORIA GERAL DOS SISTEMAS

Antes de adentrar neste imbricado universo teórico, é prudente dispor que o próprio Vieira alerta para o que denomino de metaontologia, quando ele considera que “o estudo da *organização e auto-organização* exige o desenvolvimento da chamada *Teoria Geral de Sistemas* [TGS] em um âmbito mais amplo, ontológico” (2000, p. 23), e frisa necessariamente que

tal proposta [da TGS] encontra-se em verdade em estágio proto-teórico, consistindo hoje em dia em um aglomerado de teorias de vários níveis parcialmente coerente mas ainda não totalmente – a teoria ainda não apresenta seus subsistemas com a conectividade e coesão necessárias para sua plena e fértil coerência. Mas parecemos uma atitude, tanto teórica quanto metodológica de grande potencial a tentativa de elaboração da mesma (VIEIRA, 2000, p. 23, grifos meus).

Brevemente, a história da Teoria Geral dos Sistemas constrói-se a partir da confluência entre ciências biológicas e ciências exatas, abrangendo-se às humanas e sociais. Originou-se a partir de fundamentos, já na década de 1930, do biólogo Ludwig von Bertalanffy, recebendo contribuições de teorias comunicacionais – como a Teoria Matemática da Comunicação / Teoria da Informação (1948), de Shannon⁵ e Weaver⁶, e a Cibernética, de Wiener⁷ (1948) – até ser publicada fundamentalmente em 1968, sob o título ‘*General System Theory*’ (Teoria Geral de Sistemas).

Após a morte de Bertalanffy, a então Teoria dos Sistemas se ligou a outros estudos sobre sistemas. Segundo Vieira (2000, p. 11), mais precisamente sistemas abertos longe do equilíbrio (de Prigogine⁸), desenvolvidos no escopo da

⁵ Claude Elwood Shannon, matemático e engenheiro, pesquisador que trabalhava para uma companhia de telecomunicações norte-americana da década de 1940.

⁶ Warren Weaver, matemático, pesquisador das grandes máquinas de calcular, ancestrais do computador.

⁷ Norbert Wiener, matemático estadunidense, fundador da Cibernética.

⁸ Ilya Prigogine, químico russo, recebeu o Nobel de Química de 1977, pelos seus estudos em termodinâmica de processos irreversíveis com a formulação da teoria das estruturas dissipativas.

Termodinâmica, sistemas dinâmicos não lineares em processos de caos determinista, e ainda ao princípio da organização a partir do ruído (de Atlan⁹).

Muito embora a TGS ainda não apresente a coerência em sua totalidade, seguindo Mario Bunge¹⁰ (**apud** VIEIRA, 2000, p. 13), se há uma possível teoria científica que pode desempenhar o papel de uma ontologia científica, essa teoria é a Teoria Geral de Sistemas (abreviada em TGS), em que as noções de *coisa* e a de *objeto* passam a ser adotadas como sendo relativas a *sistemas*, pois lida com traços muito gerais de coisas, de modo que podemos fazer comparações e conexões inter e transdisciplinares. E, segundo Charles Sanders Peirce¹¹ (**apud** VIEIRA, 2000, p. 11), o objetivo da TGS “é estudar as características mais gerais da realidade e dos objetos reais”. Portanto, conforme frisa Vieira (2000, p. 13, 14), a proposta da Teoria Geral dos Sistemas (TGS) ou teoria sistêmica da complexidade é aplicável a qualquer tipo de sistema, incluindo o que estiver sob o domínio das Artes, ciente de que Arte, Filosofia e Ciência abarcam sistemas de alta complexidade.

O que são, então, sistemas, na concepção de J. A. Vieira? E mais, o que são sistemas de alta complexidade?

Ao admitir uma hipótese realista para sua proposta ontológica, Vieira (2000, p.12) adota as seguintes prerrogativas:

- a) a realidade é sistêmica;
- b) a realidade é complexa;
- c) a realidade é legaliforme.

Assim, a realidade é formada por sistemas abertos (que interagem), complexos e que, em suas variações de complexidade, possuem regras, leis (legaliforme) que os regem interna e externamente. Essa consideração advém de um agregado de teorias as quais, de modo geral, definem sistema como um agregado de coisas (qualquer que seja a sua natureza) que se relacionam entre si e que contêm elementos os quais partilham propriedades, intra e entre si, envoltos por um

⁹ Henri Atlan, biofísico e filósofo francês contemporâneo.

¹⁰ Mario Augusto Bunge, argentino, é físico e filósofo da ciência.

¹¹ Charles Sanders Peirce foi um filósofo, linguista e matemático americano. Foi educado como químico e empregado como cientista. É conhecido como pai do Pragmatismo e um dos fundadores da Semiótica.

ambiente, o qual também é um sistema outro. Esta definição é, por sua vez, um agregado das formulações de Bunge e de Avenir Uyemov¹², principalmente, sob a perspectiva de J. A. Vieira.

Em síntese, a pesquisadora Fabiana Dultra Britto define: “um agregado de elementos, não necessariamente da mesma natureza, pode ser um sistema, desde que partilhe propriedades, sendo que o fator regulador dessa partilha é a ação interativa deles.” (2008, p. 68). Ou seja, para além das formulações e definições expostas, **um sistema configura-se como uma organização de elementos/componentes que interagem entre si, partilhando propriedades, e esse sistema é envolto num ambiente, que, por sua vez, também é um sistema outro, com o qual interage(m) o(s) sistema(s) que o compõe(m).**

Para se configurar como um sistema, delimitaram-se **parâmetros sistêmicos**¹³, dez ao todo, os quais são divididos em:

- a) **básicos** ou **fundamentais**: presentes em todo e qualquer sistema;
- b) **evolutivos**: surgem ao longo da evolução do sistema, podendo estar presentes ou não em alguns sistemas. É o que determina se um sistema é evolutivo ou não.

Os **Parâmetros Básicos ou Fundamentais** são três: permanência, ambiente e autonomia. Um sistema só se configura como sistema se nele se identificam estes três parâmetros:

a) **Permanência**

É o mais fundamental de todos, levando em consideração que, a partir do momento em que os seres ou objetos tornam-se existentes, tentam durar no tempo, tentam permanecer. Ou seja, quando se enuncia o princípio de que, no Universo,

¹² Avenir I. Uyemov, filósofo russo.

¹³ Importante ressaltar que as definições dos parâmetros estão aqui expostas sinteticamente, não abarcando a complexidade dos mesmos; apenas estão pontuadas para o melhor entendimento do que é e como se compõe um sistema. Caso haja interesse num aprofundamento acerca destes parâmetros, ver MACHADO (2001) e VIEIRA (2000).

“todas as coisas tendem a permanecer” (VIEIRA, 2000, p. 15), isso equivale, na Biologia, ao ‘instinto de sobrevivência’, intrínseco a todo ser vivo.

Como a TGS se baseia em estudos da Termodinâmica, entendemos que, numa troca de material/energia entre ambientes diferentes, sempre há uma perda, dissipação de energia na forma de expansão do Universo, de maneira que essa energia dissipada poderá vir a emergir como novo(s) sistema(s) – ser(es), objeto(s) –, e aquela matéria/energia transformada contribuirá para a permanência dos sistemas envolvidos. O produto dessa troca está para a regularidade dos sistemas no Universo assim como o que se perdeu está para a emergência, origem de novos sistemas, de modo que, em termos gerais, os resultados sempre servirão à permanência do Universo como sistema e ambiente de outros sistemas.

b) Ambiente

Como dito acima, ambiente é um sistema que envolve outro(s) sistema(s).

Mais uma vez, segundo a Termodinâmica, para que se produzam novos sistemas, é preciso que haja troca de matéria, de energia, de informação entre sistemas existentes. Geralmente, o sistema mais imediato para se fazer uma troca é o seu próprio ambiente, certos de que o ambiente trata-se de um sistema também.

Vieira (2000, p. 16) observa que todos os sistemas parecem ser abertos em algum nível, muito embora existam classificações de sistemas fechados e isolados. Ele atenta para essa condição sistêmica geral ao constatar que sistemas que tendem ao isolamento e perdem contato com o ambiente tendem à morte. Isso atesta a necessidade de fluxo contínuo de interações entre os elementos dos sistemas e o ambiente em que se encontram.

Da constante interação entre elementos de um sistema, entre sistemas e seu ambiente ou com outros sistemas resultam internalizações de informação, o que, na Cibernética, por exemplo, se chama aprendizagem. É uma memorização, um estoque de informações acerca das trocas que já foram feitas. Esse estoque de informações é material para o que se denomina Autonomia.

c) Autonomia

A mencionada informação estocada, memorizada por um sistema é uma maneira de garantir permanência, pelo seu caráter histórico, gerando o que Vieira denomina por 'função memória'. "Uma função memória conecta o sistema presente ao seu passado, possibilitando possíveis futuros" (VIEIRA, 2000, p. 16). Destarte, metaforicamente, pode-se inferir que, com informações memorizadas, aprendidas com as suas trocas passadas, o sistema pode 'saber' como agir melhor em suas trocas presentes e escolher melhor as suas futuras trocas – 'melhor' significando eficiência –. Isso lhe fornece um caráter de autonomia em suas relações, de auto-organização, o que é entendido por Vieira como **evolução**. "De maneira geral, podemos conceber a evolução de sistemas organizados, ou o fenômeno de auto-organização, como um processo de aumento de complexidade" (ATLAN apud VIEIRA, 2000, p. 21). Assim, **sistemas de alta complexidade são sistemas evolutivos, altamente abertos a evoluir para permanecerem, altamente abertos a se auto-organizarem para permanecerem no ambiente a que pertencem.**

Ao conceituarmos nosso entendimento de evolução, cabe retomar a discriminação dos parâmetros sistêmicos. Por ora, os evolutivos.

2.1.1. Parâmetros Sistêmicos Evolutivos

Os parâmetros evolutivos configuram as condições particulares de um sistema, visando à garantia da sua permanência e evolução no decorrer do tempo. Para isso, os sistemas possuem uma **composição** de elementos, os quais se conectam, de tal maneira que essa **conectividade** de seus componentes demarca uma **estrutura** temporal. Esta estrutura é regida por uma **funcionalidade** e uma **integralidade** tais que, no todo, demonstram uma **organização**. O aumento de **complexidade** dessa organização é o que denota a evolução do sistema.

a) Composição

A composição refere-se ao agregado, ou seja, é o que compõe o sistema, é do que ele é formado. São os elementos do sistema em conjunto.

Essa composição caracteriza-se pela **quantidade** (número de elementos que compõem o agregado); pela **qualidade** (refere-se à natureza dos elementos – se são formados por um único tipo ou em tipos diversificados); pela **diversidade** (o quanto os elementos são diversificados); pela **informação** (é o que se troca nas relações do sistema, suas particularidades); e **entropia** (é a medida da informação que se dissipa numa interação).

b) Conectividade

Este parâmetro refere-se à capacidade dos elementos do agregado em estabelecerem conexões e ao tipo e intensidade dessas conexões. Considera-se que um sistema é coeso quando as suas conexões são fortes, o que aumenta a sua estabilidade e, concomitantemente, diminui a sua flexibilidade. O mesmo vale para o inverso, quando a intensidade das conexões é baixa.

Vale inferir que, aqui, tratamos de relações, conexões, interações como sinônimos que denotam conectividade.

c) Estrutura

É simplesmente o número de relações (conexões, interações) estabelecidas no sistema num determinado instante de tempo. É como se conseguíssemos fotografar um instantâneo das relações que se estabelecem no sistema, inclusive expressando não apenas a quantidade de relações em dado momento como também a intensidade e os tipos de relações naquele instante de tempo.

d) Integralidade

É o que qualifica as conexões. As conexões se estabelecem a partir da qualidade em se manterem integrados ao sistema, em busca da permanência. Trata-se de se fazerem conexões coesas a ponto de formarem ilhas de conexão e de não se estabelecerem determinadas conexões que venham a desorganizar o sistema. É a integralidade que dá possibilidade para a emergência de subsistemas, visto que uma ilha de conexões, por exemplo, pode vir a ser um subsistema partilhando propriedades específicas do sistema em que estão inseridos.

Vieira reflete sobre o que chamo de inteligência de conjunto do sistema: “a permanência exige que um sistema seja coeso o suficiente para sobreviver a crises, mas flexível o suficiente para adaptar-se a elas na medida do possível. Ou seja, nem a rigidez total nem a flexibilidade amorfa são desejáveis” (2000, p. 18).

e) Funcionalidade

Este parâmetro está associado à integralidade. A funcionalidade é o que motiva a partilha das propriedades. É basicamente a função das conexões. Para exemplificar: “um fígado é um subsistema na integralidade de nosso corpo, formado com uma composição homogênea de células hepáticas, todas elas partilhando a propriedade que é chamada em fisiologia de ‘função hepática’.” (VIEIRA, 2000, p. 18).

f) Organização

A organização é o todo: são os componentes integrados em suas conexões, a seus tempos, seguindo uma função. É o papel que cabe a cada parte no todo. Se as partes do todo estão organizadas, diz-se que há, então, coerência sistêmica. A coerência é o que dá sentido às partes no todo.

“Coesão e estrutura aproximam-se, em Linguística, da ideia de Sintaxe. Coerência e organização aproximam-se da Semântica.” (VIEIRA, 2000, p. 18).

g) Complexidade

A complexidade está presente em todo o processo de emergência sistêmica, desde as condições de permanência, formulando uma composição até a sua organização estruturada e integrada.

Machado (2001, p. 70) compreende a complexidade como parâmetro livre, por não estar submetido à hierarquia proposta pelos demais parâmetros. Assim, explana que:

Se um sistema adquiriu complexidade, experimenta o poder gerado pelo aumento de seu repertório e torna-se mais sensível para identificar prováveis e futuras informações, adquirindo, então, uma maior aptidão para selecionar. Complexidade é parceira do conhecimento, do saber singularizado para cada tipo de sistema.

O ganho de complexidade é sinal de evolução do sistema. Por ter adquirido mais informações, precisou reorganizar a sua estrutura e a sua integralidade. Se, com essa reorganização, o sistema permanece no tempo, no ambiente, no Universo, então ele evoluiu, ele se auto-organizou, agindo com a autonomia que possuía e que adquiriu ao longo do tempo e das interações pelas quais já passou.

Vale lembrar que evolução aqui não é tratada como melhoria. É sim um sinal de transformação, de ganho de complexidade e se configura como estratégia de permanência (sobrevivência sendo seu termo equivalente na Biologia) no Universo.

As Artes, de modo geral são consideradas sistemas de alta complexidade, assim como o ser humano, pois passaram por várias transformações e permanecem no Universo. Do mesmo modo, Machado, Britto e Paixão entendem a Dança como um sistema de alta complexidade, que vem coevoluindo e permanecendo através de suas conexões e auto-organizações, bem como gerando subsistemas, ou seja, produzindo mais informações. Numa analogia, entendo que as notações coreográficas configuram-se como um subsistema do sistema Dança, que foi gerado (emergiu) a partir de suas conexões e auto-organizações. E esse subsistema das notações coreográficas é igualmente evolutivo, pois permanece, reorganiza-se e gera subsistemas, configurando-se também como um sistema de alta complexidade.

Para uma melhor compreensão, empenho-me numa tentativa de ontologia das notações coreográficas como sistemas auto-organizativos.

2.2. UMA ONTOLOGIA SISTÊMICA DAS NOTAÇÕES COREOGRÁFICAS

Quais as condições de permanência das notações coreográficas? E como podemos admitir uma evolução com vistas à permanência desse sistema como um subsistema da Dança?

Responder a essas questões enunciadas é objetivo deste subitem, o que se estende para os capítulos posteriores, num prospecto das notações coreográficas que já se vêm fazendo presentes.

Apoio-me no princípio de que Dança é um sistema coevolutivo, proposto por Britto (2008, p. 65) e por Machado (2001, p. 40):

Entendemos o sistema Dança como aberto, de alta sofisticação e complexidade, que representa o real agregando informações elaboradas e o transforma na medida em que o representa (MACHADO, 2001, p. 40).

Esse mesmo princípio foi guia para Paixão (2003b), quando, a partir da noção de que a dança é um fenômeno cultural complexo, elaborado de forma evolutiva como sistema de comunicação corporal, defendeu que a coreografia é um subsistema da dança, pois ela emerge dos recursos elaborados pela autonomia da dança para atender às necessidades de adaptação ao seu ambiente e se caracteriza como uma forma de especialização.

Portanto, diante das ratificações, acredito que não seja mais tão necessário defender Dança como um sistema auto-organizativo de alta complexidade, certa de que essa proposta já está bem sedimentada e é largamente aceita e difundida no meio acadêmico. Todavia, as notações coreográficas, como objetos que

permanecem e ainda evoluem nesse sistema Dança, são, de fato, uma ideia pouco difundida e discutida nesse mesmo meio científico. Refiro-me especialmente ao Brasil, onde há pouca produção científica que aborde a temática das notações.

Para tanto, se o que configura um sistema são os parâmetros fundamentais (permanência, autonomia e ambiente), e, para ele ser considerado auto-organizativo, compõe-se dos parâmetros evolutivos (composição, conectividade, estrutura, integralidade, funcionalidade, organização e complexidade), identifiquemo-los.

Numa visão micro, específica sobre determinado sistema de notação coreográfica, uma parte dos elementos componentes do seu agregado são aqueles analisados por Guest¹⁴, quando ela define as notações como a tradução de movimentos quadridimensionais para signos escritos num papel bidimensional. E mais ainda quando ela baseia a sua classificação nos elementos que compõem os diversos sistemas de notação (por palavras, desenhos do trajeto, visuais, por notas musicais ou por símbolos abstratos).

É sabido que o corpo no espaço ocupa um volume tridimensional, composto sumariamente pelos planos frontal (direita e esquerda), horizontal (em cima e embaixo) e sagital (frente e trás). Para complementar, o tempo, que é o outro elemento básico do movimento, soma-se a essas três dimensões do espaço. Assim, um movimento é considerado quadridimensional¹⁵, por Guest e pela maioria dos que se debruçaram a desmembrá-lo.

Além dos elementos que formam o movimento do corpo dançante, tem-se os elementos do tipo de notação. De acordo com a classificação de Guest¹⁶, podem ser as palavras e/ou abreviaturas, o trajeto no chão, as varetas, os símbolos abstratos, as notas musicais). O suporte, digamos que seja o papel, numa estrita concepção das notações. Dele, podemos pensar sobre o tipo de papel, o veículo de registro (caneta, tinta, lápis e outros). Enfim, são muitos e diversos os elementos que podem compor um sistema de notação coreográfica, ainda que nos restrinjamos ao papel

¹⁴ Vide capítulo 3.

¹⁵ Guest ainda acredita que se deva considerar uma quinta dimensão – aquela correspondente à dinâmica do movimento –, porém, restringe a definição às quatro dimensões básicas. Eu diria que o movimento pode ser hexadimensional, mas, por ora, nem entrarei nessa seara. Decerto, no mínimo, o movimento é quadridimensional.

¹⁶ Essa classificação está exposta e exemplificada em capítulo posterior.

como único suporte para notar as coreografias. Destarte, configura-se o parâmetro composição, com a sua variação de quantidade, qualidade, diversidade, informação, entropia.

A conectividade e, conseqüentemente, a estrutura dão-se pelo próprio processo de notar um fenômeno (dança) noutra suporte e pelo processo de leitura posterior desse material para transformá-lo em dança presentificada novamente, ambos processos de comunicação, conexões. Além do sem número de demais conexões que se possam fazer, com outros sistemas de notação e com outros sistemas que compõem o extenso ambiente da dança.

Em continuação, quanto à integralidade e à funcionalidade, identifico que as notações coreográficas emergem e permanecem com o propósito de **registrar dança**, seja para organizar a composição (produtividade eficiente), seja para posterior análise, seja para preservar a obra, representando-a através de símbolos convencionados ou não. E, assim, cada signo representativo, cada desenho do trajeto no chão, cada vareta, palavra ou nota musical tem a sua função, conectadas entre si e com o movimento ou parte dele que representam. Destarte, cada elemento, bem como cada sistema que componha o universo das notações coreográficas está integrado através da função de registrar os movimentos que se constituem em dança.

Por fim, demonstram-se variadas formas de organização¹⁷, mais ou menos complexas, de registros coreográficos. E, como um todo, o sem número de notações coreográficas, instituídas ou não, pictóricas ou verbais, rabiscadas ou milimetricamente matemáticas, digitais ou analógicas, todas compõem o universo sistêmico das notações coreográficas, um subsistema do sistema Dança, que, descendente e envolto do seu ambiente, coevolui junto a ele.

Portanto, cada notação coreográfica tomada por si só já constitui um sistema, tendo ciência de que os elementos que a compõem em sua específica forma de representar movimentos de dança (sejam palavras, sejam símbolos abstratos, sejam desenhos de vareta, e outros) conectam-se entre si e com o objeto dança que

¹⁷ Os diversos tipos de classificação dos sistemas de notação coreográficas, a partir da forma como se organizam os seus elementos representativos dos movimentos de dança, já identificados por Guest, estão discriminados em capítulo posterior.

representam (além de outras conexões necessárias a essa representação) com a finalidade de registrar dança.

E, de modo genérico, o sistema das notações coreográficas, sendo um universo composto de variadas formas de representação de dança, também possui as características necessárias a ser considerado um sistema aberto complexo e coevolutivo, pois tem agregado memória, através de suas conexões ao longo da história da dança, agindo com a autonomia necessária para evoluir e permanecer no ambiente da dança.

2.2.1 Considerações sobre o processo coevolutivo das notações coreográficas

Sabemos já que qualquer definição de notação coreográfica é extensa, acompanhada de sua história, ainda que seja contada brevemente. E isso demonstra mais ainda a evolução das notações coreográficas. Elas surgiram (emergiram) com uma composição, estrutura e organização tais, mas vêm se modificando (evoluindo) no decorrer da História, como estratégia de permanência.

Por exemplo, na *Encyclopædia Britannica* e em *The Dance Encyclopaedia*, cuja definição do termo '*dance notation*', em ambas, é assinada por A. H. Guest, discorrem-se vários parágrafos de breve história das notações coreográficas, após definir inicialmente que é a gravação do movimento de dança. Eis um trecho:

Alguns estudiosos acreditam que os egípcios antigos fizeram uso de hieróglifos para notar danças e que os romanos empregavam um método de notação para gestos vigorosos. No entanto, a primeira tentativa de que temos um registro são dois manuscritos espanhóis do século XV. (GUEST, 1967, p. 260, tradução da autora)¹⁸.

¹⁸ "Some scholars believe that the ancient Egyptians made use of hieroglyphs to notate dances, and that the Romans employed a method of notation for salutatory gestures. However, the first attempt of which we have a record are two Spanish manuscripts of the middle fifteenth century". (GUEST, 1967, p. 260).

A despeito das citadas conceituações enciclopédicas de Guest, Craine e Mackrell, no *Oxford Dictionary of Dance*, começam o breve histórico com uma afirmativa pungente:

A dança só adquiriu um sistema de notação completamente abrangente durante o século XX, o que significa que muitos balés antes dessa data foram perdidos ou transmitidos de forma parcial. O fato de que o movimento requer uma notação espacial e temporal torna difícil gravar com precisão no papel, embora as tentativas de fazê-lo datem do final do século XV. (CRAINE; MACKRELL, 2010, p. 116, 118, tradução da autora)¹⁹.

Nota-se, a partir das citações, que Guest comenta sobre possíveis germens ou analogias a registros de dança desde civilizações milenares, ao tempo em que Craine e Mackrell, ao priorizarem que a dança só adquiriu um sistema completamente abrangente no século XX, logo baixam as cartas à mesa, como quem entrega o jogo por desistência precipitada ou desinteresse imediato. Esse tratamento é assim levado até o ponto final de sua definição, quando desacreditam através da sumária constatação de que “recentemente, a disponibilidade de equipamentos de vídeo simples e baratos forneceu outro meio de gravação de danças.” (CRAINE; MACKRELL, 2010, p. 118, tradução da autora)²⁰.

Muito embora as citadas autoras enciclopédicas difiram no tratamento dado ao tema, elas são consensuais no que tange ao primeiro registro de tentativa em **sistematizar graficamente** a dança, mencionando o século XV como marco histórico.

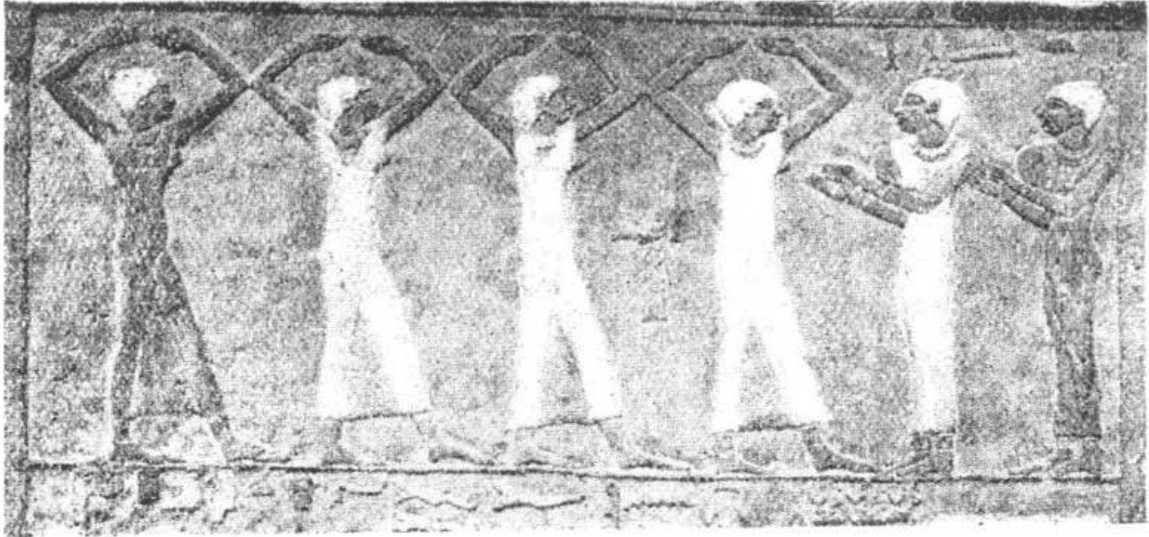
Apesar dessas demarcações, sabe-se que as pinturas rupestres bem como muitos desenhos em cerâmicas da Grécia e do Egito antigos, por exemplo, são atribuídos a representações de danças de seus povos em determinados períodos da História, e isso, por vezes, é caracterizado como notação coreográfica, já que inscreve uma dança noutro suporte, como forma de organizar e/ou preservar aquela

¹⁹ “Dance only acquired a fully comprehensive system of notation during the 20th century, which means that many ballets prior to this date were either lost or handed down in partial form. The fact that movement requires both spatial and temporal notation makes it hard to record accurately on paper although attempts to do so date back to the late 15th century.” (CRAINE; MACKRELL, 2010, p. 116, 118).

²⁰ “Recently the availability of simple and inexpensive video equipment has provided another means of recording dances.” (CRAINE; MACKRELL, 2010, p. 118).

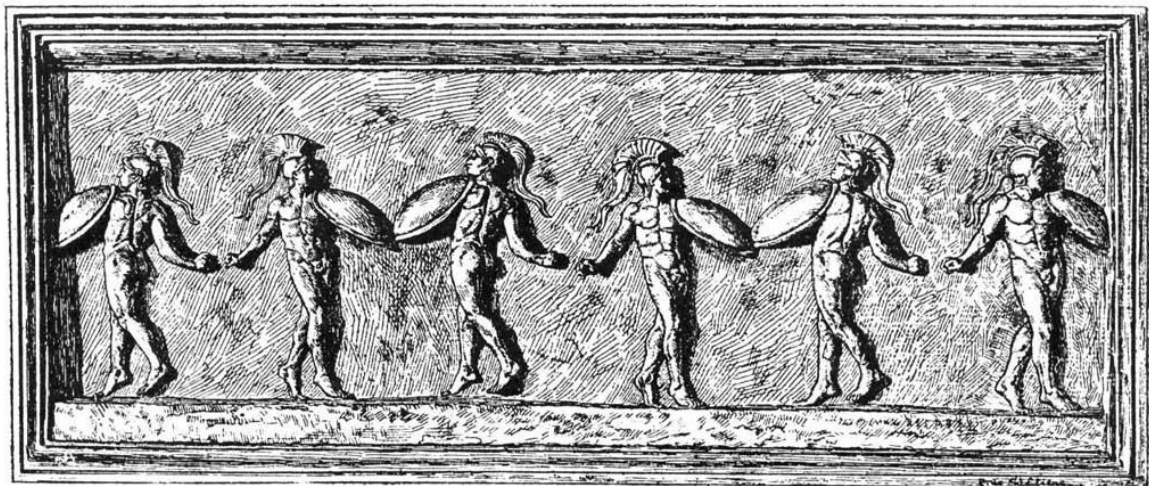
manifestação cultural. Entretanto, por que esses registros tão antigos de danças não podem ser classificados como **sistemas** de notação?!

Figura 02 – Suposta dança egípcia batendo palmas, da tumba de de Ur-ari-en-Ptah, 6ª Dinastia, cerca de 3300 a.C., preservada no Museu Britânico



Fonte: Project Gutenberg E-Book of The Dance (2005)²¹.

Figura 03 – Baixo relevo grego retratando uma dança militar, supostamente uma Pírrica ou Corybantum, preservada no Museu do Vaticano



Fonte: Project Gutenberg E-Book of The Dance (2005).

²¹ PROJECT GUTENBERG EBOOK OF THE DANCE, THE. *The Dance: Historic Illustrations of Dancing from 3300 B.C. to 1911 A.D.*, by An Antiquary. 12 dez. 2005. (E-Book). Disponível em: < <http://www.gutenberg.org/files/17289/17289-h/17289-h.htm> >. Acesso em: mar. 2018.

Figura 04 – Terracota representando uma dançarina, aproximadamente 35 a. C., preservada no Museu Britânico



Fonte: Project Gutenberg E-Book of The Dance (2005).

Respondo que se pode tratar apenas de uma questão de nível de complexidade. À medida que os sistemas se conectam e permanecem, eles trocam informações, acumulam memória e adquirem autonomia, complexificando ainda mais a sua organização, de modo que esse processo de ganho de complexidade constitui-se em evolução.

É de se considerar a própria etimologia, já relatada em capítulo anterior, em que o termo 'notação coreográfica' se redonda como estratégia de permanecer, a partir do ganho de complexidade do termo 'coreografia' em novas e mais abrangentes acepções.

E ainda sobre o estudo etimológico²², destaco o caso da *Coreografia*, de Beauchamps e Feuillet. Muito embora esse sistema tivesse obtido sucesso, disseminando-se além das fronteiras da corte francesa do século XVIII, num dado momento, o ambiente da dança passou por evoluções outras que não se conectavam mais tanto àquele sistema de descrição dos passos. Ainda assim, aquele exemplo de sucesso serviu de base para os inúmeros sistemas que emergiram em sequência e até de maneira efervescente no período da dança moderna.

A própria *Coreografia* de Beauchamps e Feuillet foi inspirada em tentativas anteriores de descrever as danças de seu tempo – admite-se que se inspirou na *Orquesografia* de Arbeau. Ao passo que esta última utilizou-se dos primeiríssimos tratados de dança italianos do século XV, como a fundamentação de Domenico de Piacenza.

Como Beauchamps trabalhou? (...) ele seguiu a lógica das descobertas da técnica da dança na Itália, no *Quattrocento* e mais tarde. Assim, podemos acompanhar, em textos sem ambigüidade, a evolução que levará ao *fioro* de Caroso ao *fleuret* de Arbeau e depois ao *fleuret* de Beauchamps, parente próximo do nosso *pas de bourrée*. (BOURCIER, 2001, p. 116, 117)

Então, retomemos a questão das mencionadas pinturas rupestres.

²² Na Introdução desta dissertação.

Figura 05 – Conjunto de corpos na Toca do Boqueirão da Pedra Furada (Ceará, Brasil)



Fonte: Marques (2012).

Figura 06 – Dois corpos registrados na Toca Morcego, Serra da Capivara (Piauí, Brasil)



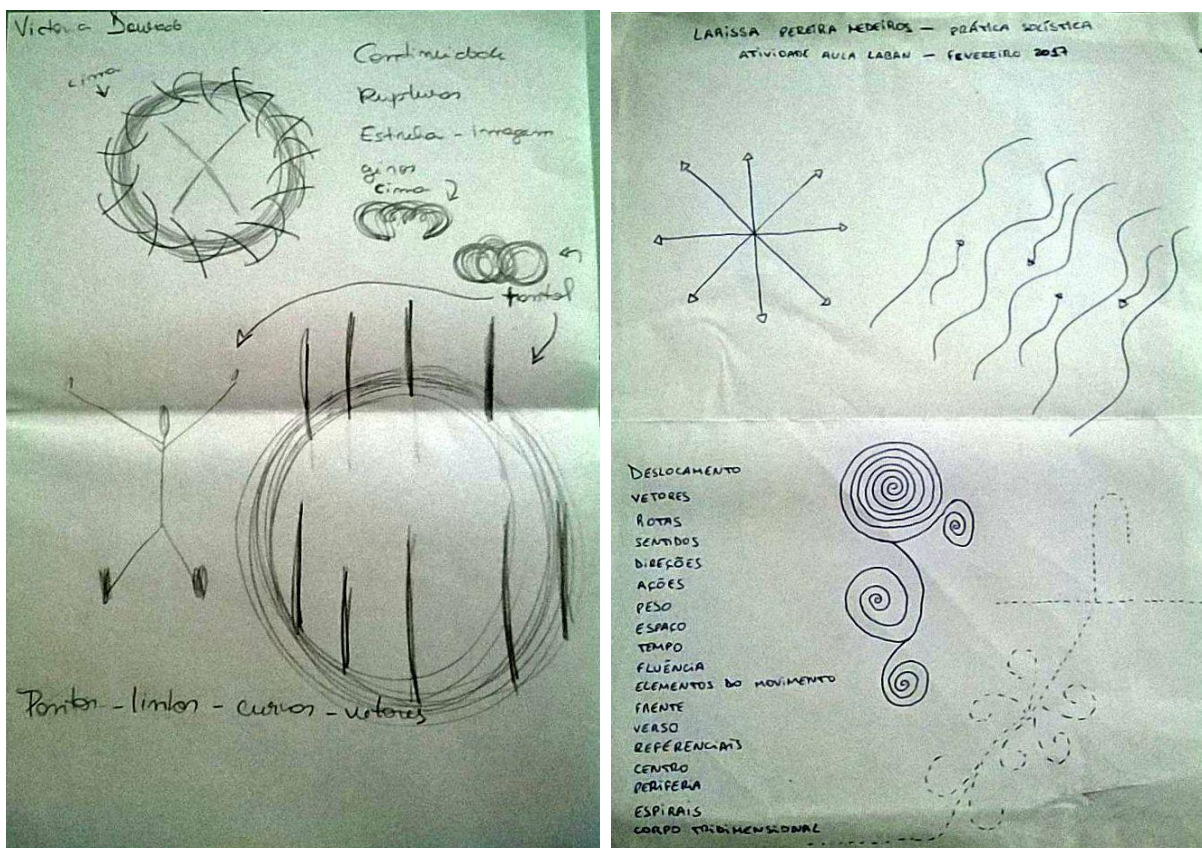
Fonte: Marques (2012).

Tendo sido produzidas há milhares de anos, não se sabe ao certo se retratam danças de suas eras ou qualquer outra manifestação humana daquele contexto a que se referem. Porém, ainda que as consideremos como representações de dança, provavelmente poucos agentes da dança conseguiriam uma compreensão fidedigna, haja vista a legibilidade delas ser demasiado incerta, composta de pouca informação acerca das características que possuíam aquelas danças. Nesse caso, as pinturas

rupestres consideradas como notações coreográficas caracterizam-se como uma maneira de registrar aquela manifestação humana, hoje interpretada como dança. Talvez também tenham funcionado como forma de organizar as composições, mas, sobre essa possibilidade, temos bem menos informações que possam nos induzir a essa conclusão. Porém, esse registro permanece apenas como registro, mantendo poucas conexões com outros sistemas existentes no universo; assim, podemos inferir que baixa é a complexidade da sua organização aos nossos olhos de hoje.

Trazendo para uma realidade mais próxima, tomemos também como exemplo as notações feitas por discentes da disciplina Prática Solística, durante o período 2016-2, quando cumpri o Tirocínio Docente, orientada pela Profª Drª Ludmila Pimentel. Vejamos:

Figuras 07 e 08 – Notações das discentes V. D. e L. P. M. sobre suas respectivas coreografias autorais para a disciplina Prática Solística



Fonte: Fotografias feitas por mim, com livre permissão das discentes para uso nesta pesquisa.

As notações produzidas pelas discentes simbolizam o que unicamente para elas representam suas respectivas composições coreográficas. Para além de ter sido solicitado por mim esse material, como parte de minha atuação no Tirocínio Docente, essas notações objetivam organizar e preservar suas composições. Todavia, não correspondem a nenhum sistema de notação coreográfica instituído, o que não as descaracteriza como um procedimento para notar coreograficamente.

Em paralelo, o já citado quinhestista *Orchesographie*, de Thoinot Arbeau, é um dos exemplos mais longínquos da História da Dança que se exemplifica como um tipo de sistema de notação coreográfica. Arbeau, com sua *Orquesografia*, criou uma forma de organizar as danças de seu tempo e preservá-las de modo tão detalhadamente cuidadoso que, nos dias atuais, podemos reconstruir muitas daquelas danças com satisfatória fidedignidade. Isso pode ser constatado colocando-se o referido tratado como única fonte de referência para grupos distintos. Ao final, decerto, o resultado será, entre ambos os grupos, quase completamente idêntico, pelo menos ao que se refere à mecânica dos movimentos e aos elementos espaciais. Vale lançar na internet, por exemplo, o nome '*Branle des Lavandières*' ou '*Washerwomen's Branle*' – Branle das Lavadeiras, respectivamente em Francês e em Inglês –, e veremos as grandes semelhanças entre vídeos de grupos diferentes.

Figuras 09, 10 e 11 – Descrição e Tablatura da Branle das Lavadeiras

THE WASHERWOMEN'S BRANLE

This mimed branle called the Washerwomen's branle is danced in duple time and is thus designated because by clapping their hands the dancers make a noise like the women beating the washing on the banks of the Seine.

CAPRIOL

Are there many different kinds of miming in this Washerwomen's branle of which you speak?

ARBEAU

You will see by the notes I shall place in brackets beside the tabulation what these are. But they remain the same throughout and are not changed when the branle is repeated from the beginning, which I should have explained to you earlier.

ORCHESOGRAPHY

TABULATION OF THE WASHERWOMEN'S BRANLE

Melody of this
branle^a

Movements for dancing this branle

*Pied largi gauche**Pied droit approché**Pied largi gauche**Pieds joints**Pied largi droit**Pied gauche approché**Pied largi droit**Pieds joints**Pied largi gauche**Pieds joints**Pied largi droit**Pieds joints**Pied largi gauche**Pied droit approché**Pied largi gauche**Pieds joints*

These four steps make
a *double à gauche*

These four steps make
a *double à droite*

During these two *simples* the women place their hands upon their hips and the men shake their fingers at them, and in the repetition of the *simples* the men hold their sides and the women shake their fingers at them

During this *double à gauche* all the dancers clap their hands

Pied largi droit

Pied gauche approché

Pied largi droit

Pieds joints

Pied largi gauche

Pied droit approché

Pied largi gauche

Pieds joints

Pied en l'air gauche

Pied en l'air droit

Pied en l'air gauche

*Saut majeur, alighting
pieds joints*

These four steps make
a *double à droite*

During these four steps
all the dancers clap
their hands again

During these four steps
the dancers let go of
their partner's hands,
each turning to the left,
and after the *saut* re-
sume their positions to
repeat the dance from
the beginning

Fonte: Arbeau (2013, p. 155-157).

Orchesographie pode ser considerado, por alguns, como não muito eficiente ou como simplório demais, ou mesmo como carregado de necessárias descrições complementares. Mas, referindo-me à obra completa, levando em consideração o objetivo do autor e os usos que já se fizeram dele ao longo da História da Dança, caracterizo-o como um sistema de notação coreográfica complexo e organizado de tal modo que permanece até hoje, pela riqueza de informações nele contidas e por ter perdurado séculos, sendo bastante difundido até em culturas distantes no tempo e no espaço. E quando admito que permanece até hoje, não é a respeito apenas da existência do manuscrito original preservado num museu; é por estar sendo usado,

decodificado, para fins de estudos de Dança, de História, de Música, enfim, de reconstrução ou análise do que se praticava em termos de dança naquela época.

Outro caso de complexidade e permanência é o que Guest resgatou da peça *L'Après-midi d'un Faune*, de Nijinsky. Ela decifrou o sistema de notação criado e até então apenas entendido por ele (já falecido), reconstruindo a partitura desse balé, o que possibilitou as suas remontagens posteriores. Para tanto, Guest recebeu, em 1996, a Medalha Vaslav Nijinsky.

Um caso, infelizmente triste de baixa ou até mesmo não permanência é o que verificamos com as obras de Jean-Georges Noverre, que, avesso à *Chorégraphie*, não registrou seus balés em notações coreográficas. Sobre estas peças de balé de ação, compostas por Noverre, restam-nos as partituras musicais e alguns libretos. Noverre somente nos legou suas reflexões acerca do proposto balé de ação em suas Cartas²³. Eis uma ironia do destino, em que a escrita (registro) mostra a sua preponderância para a história e o estudo de qualquer arte, fato, manifestação, enfim fenômeno da vida.

Trazendo novamente para a realidade mais atual, a Notação Benesh de Movimento (*Benesh Movement Notation – BMN*) ou simplesmente Notação Benesh é um exemplo de sistema de alta complexidade, que permanece, evoluindo constantemente, pois atribui novas conexões ao longo dos tempos.

Essa notação foi desenvolvida entre os anos de 1947 e 1955 pelo contador Rudolf Benesh e sua esposa, Joan Rothwell Benesh. Ambos britânicos, aficionados pelas artes e ciências e atuantes nas instituições desse âmbito no Reino Unido, publicaram, em 1956, *Uma Introdução à Notação Benesh de Dança*²⁴. Por Joan ser bailarina da então *Sadler's Wells Royal Ballet* (hoje companhia *Royal Ballet*), desde 1951, decerto atuou como um catalisador para a emergência desse sistema de notação. Assim, seguiram-se sucessivos acontecimentos que complexificaram o sistema e contribuíram para a sua permanência.

O ano de 1962 foi o ano da Fundação do Instituto Benesh de Coreologia, com início do primeiro curso de treinamento para notador profissional a partir de 1965.

²³ *Lettres sur la danse*, 1760.

²⁴ Tradução minha do original '*An Introduction to Benesh Dance Notation*'.

Concomitantemente, o sistema foi adquirindo complexidade, de modo que, a partir de 1980, deu-se início ao projeto *ChoreoScribe Benesh Editor*, um projeto colaborativo entre o departamento de Laboratório de Computação Gráfica e o Grupo de Dança da Universidade de Waterloo (Canadá), o qual culminou, em 1986, no primeiro lançamento, no Reino Unido, do *software* de computador *MacBenesh*, desenvolvido pela Universidade de Waterloo (Canadá), até que, em 2002, o *software* de computador *Benesh Notation Editor* é lançado abertamente, e, em congruência, lançou-se também a Certificação no programa BMN, no âmbito de ensino à distância, pela Faculdade de Educação da Academia Real de Dança (a *Royal Academy of Dance of London*) .

Até que, no presente ano de 2018, o Instituto Benesh é renomeado como *Benesh International*, contando com cursos de formação e treinamento, além de congressos, espalhados por outros países e o mais recente lançamento do Diploma de Pós-Graduação em Notação de Movimento Benesh (PGDipBMN).

Figura 12 – Variação masculina, *Peasant Pas de Deux*, do 1º Ato do balé *Giselle*.
Choreografia de: Coralli / Perrot / Petipa

Allegretto

The musical score consists of two systems of two staves each. The first system begins with a '2' in a box, indicating a second ending. The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. There are also choreographic annotations: arrows indicating directions, dots for foot positions, and circled numbers 2 and 3. A large circle is drawn around a specific measure in the lower system. The score ends with a double bar line.

Fonte: *The Benesh Institute*.

Até agora, apenas situei alguns casos de notações coreográficas (mais ou menos complexas) relacionando-as com o seus contextos contemporâneos (da

época de suas emergências até a atualidade). Esses poucos exemplos servem para denotar alguns poucos casos de manifestação de notações coreográficas e suas condições de permanência, de acordo com a complexidade de suas organizações estruturas e com o ambiente (contexto contemporâneo) em que se inserem.

De toda sorte, constata-se que o desinteresse, por agentes de dança, em relação às notações coreográficas é comum e inegável. Laurence Louppe inclusive constata esse misterioso e tão particular desinteresse:

A ampla comunidade humana, muitas vezes indiferente à existência e à importância de seu próprio movimento – e, portanto, sem dúvida, indiferente à dança – não deve mostrar interesse nos sistemas de notação. Mas esse desinteresse toca até a comunidade da dança. (LOUPPE, 1994, p. 19, tradução da autora)²⁵.

Contudo, ela mesma vislumbra que, de maneira curiosa, em paralelo ao desinteresse, um poder cativante, cuja ilegibilidade vai de mãos dadas com seu poder excessivo e misterioso, mantém as notações coreográficas no mundo, buscando maneiras diferentes de se inscreverem e permanecerem, haja vista que:

As notações de dança não têm status cultural preciso, não ocupam lugar de autoridade ou de referência simbolicamente empossada. (...) Além do período barroco, no ponto de articulação dos séculos XVII e XVIII, deve-se reconhecer que as notações de dança nunca foram objeto de interesse oficial e ainda menos de interesse institucional. (...) Nenhum conselheiro, nenhum funcionário ou federação de tipógrafos as fixou no lugar, com a força da convicção e para particular vantagem, ao contrário da notação verbal e musical. (LOUPPE, 1994, p. 19, tradução da autora)²⁶.

²⁵ “Thus one can well understand that the larger human community, so often indifferent to the existence and the importance of its own movement – and therefore, no doubt, indifferent to dance – should show no interest in systems of notation. But this disinterest touches even the dance community.” (LOUPPE, 1994, p. 19).

²⁶ “Dance notations have no precise cultural status, they occupy no place of authority or of symbolically invested reference. (...) Aside from the baroque period, at the hinge-point of the seventeenth and eighteenth centuries, it must be recognized that dance notations have never been the object of official interest, and even less of institutional interest. (...) No councillor, no clerk or federation of typographers ever bound them in place, on the strength of the conviction and for particular advantage, unlike verbal and musical notation.” (LOUPPE, 1994, p. 19).

Ou seja, na contramão da pouca atenção genérica dada a elas, as notações buscaram surpreendentemente a sua sobrevivência até os dias atuais, quase sempre independentes de oficializações, institucionalizações e/ou vantagens.

Ainda de acordo com Louppe (1994, p. 7), “esses documentos [as notações coreográficas] abrangem as questões internas de dança” e “podem interessar a toda a gama de pesquisas críticas ligadas à questão da visão, que, ao longo desse século, parece cada vez mais carregar os limites do imaginário”²⁷ (grifos meus).

Assim, as notações coreográficas atraem a atenção de alguns interessados em estudá-las a fundo e defendê-las de algum modo, e/ou simplesmente utilizá-las na prática, como procedimento de organização de suas composições coreográficas.

Sem dúvida, Ann Hutchinson Guest, Ana Lúcia Trindade e Scott deLahunta, comportado-se como defensores das notações justificam a necessidade e a funcionalidade delas, bem como Maíra Spanghero e Laurence Louppe contribuem à permanência do sistema das notações coreográficas. Estas últimas por movimentarem o sistema e proporcionarem novas e diferentes conexões, novos olhares sobre as notações. Guest, e conseqüentemente Trindade como seguidora, aponta inúmeros benefícios, desde a potencialidade no processo de criação e a eficiência no processo de montagem, passando pela preservação do documento, até contributos sobre direitos autorais. Enfim, uma gama de benefícios para a Dança. Guest ainda justifica com uma frase de Nadia Chilkovsky, que certa vez escreveu: “Se você valoriza sua coreografia – anote-a!” (CHILKOVSKY apud GUEST, 1984, p. XI, tradução da autora)²⁸.

DeLahunta também reforça a relevância da documentação do processo coreográfico, quando tenta responder, a dois formandos em Dança da Cornell University (em Nova Iorque), sobre como era o seu trabalho de pesquisa. Ele explicou fazendo os seguintes questionamentos:

²⁷ “*these documents reach beyond the internal questions of dance (...) the drawings and notations of choreographers can interest the entire range of critical inquiries linked to the question of sight, which, at this century's turn, seems increasingly to bear on the limits of the imaginary*” (LOUPPE, 1994, p. 7).

²⁸ “*If you value your choreography – write it down!*” (CHILKOVSKY apud GUEST, 1984, p. XI)

Quando você está envolvido na realização de uma dança, você documenta isso? Você escreve em cadernos ou usa gravação de vídeo durante o processo? Você olha para esses materiais durante ou após o ensaio ou ambos? Como você interage com esses traços ou artefatos de seu processo criativo? Como você analisa e traz essa informação e compreensão de volta ao seu trabalho? (DELAHUNTA, 2010, p. 18, tradução da autora)²⁹.

E complementa admitindo que a documentação do processo coreográfico gera recursos que ajudam a mediar a troca de ideias da dança com outras disciplinas e campos de prática (DELAHUNTA, 2010)³⁰. Enfim, as notações coreográficas alimentam o universo da Dança de diversas formas. E, não à toa, alguns sistemas de notação estenderam-se do campo da Dança para outros campos, como é caso da Notação Laban, cuja funcionalidade é extensa até ao campo da Medicina, da Psicologia, e outras áreas que estudam de alguma forma o movimento do corpo humano. Assim, os sistemas se retroalimentam surpreendentemente, de acordo com as conexões ambientais em que se inserem.

A propósito, esses autores citados, em suas ações, integram esse sistema das notações, organizando e reorganizando o composto e disseminando informações acerca das notações coreográficas. Ora enumeram e comparam os sistemas de notação coreográfica ao longo da história da dança ocidental – no caso da Dra. Guest –, ora expandem o escopo a categorias outras de registro que abrem espaço a novas conexões, a novas formas de organizar uma notação coreográfica, um registro coreográfico³¹.

Seguindo a mesma linha de deLahunta, Louppe (1994, p. 133) também considera, extensivamente, que notações coreográficas podem ser representadas “em forma verbal, escrita em letras, símbolos matemáticos, em codificação abstrata,

²⁹ “*Maybe I can explain by asking some questions. When you are involved in the making of a dance, do you document it? Do you write in notebooks or use video recording during the process? Do you look at these materials during or after rehearsal or both? How do you interact with these traces or artifacts of your creative process? How do you analyze and bring that information and understanding back into your work?*” (DELAHUNTA, 2010, p. 18).

³⁰ “*The choreographers that I work with have initiated these projects out of an interest in looking closely at their own creative work and communicating what can be discovered there to others. I facilitate this inquiry and support the exchange of ideas with other disciplines and fields of practice. Documentation of the choreographic process generates resources that help mediate this exchange.*” **Ibid, loc. cit.**

³¹ Essas diferentes formas de organização das notações está discriminada e exemplificada em capítulo posterior.

pictogramas ou figurinhas (figuras de vara), [...] musicalmente, rastreada ou sob a forma de um plano” (tradução da autora)³². Não bastasse essa ampla consideração, Spanghero (2014), tanto quanto Louppe, estende o escopo do que é notação coreográfica quando admite poder ser uma série de escritos, objetos e documentos, acompanhados de questões, reflexões, entendimentos e explicações, reunidos a fim de traduzir uma coreografia, simbolizando-a noutra superfície/suporte, como o papel ou a tela do computador, por exemplo. E até Analívia Cordeiro, em sua dissertação de mestrado, também abrange as notações coreográficas a variados suportes:

A notação do movimento humano é um sistema ou técnica para registrar em papel, filme, vídeo ou computador a movimentação das pessoas. Assim como a notação musical é usada para registrar e compor músicas, a notação dos movimentos humanos, aplicada a dança, é usada para registrar e compor coreografias, capacitando o coreógrafo a ler e reconstituir uma dança e/ou um movimento. (CORDEIRO, 1996, p. 36).

Ainda que extensas, as considerações de Spanghero, Louppe e Cordeiro, em seus estudos sobre este tema em questão, sinalizam rastros de variáveis trilhas de tipos de notações coreográficas. A exemplo, Louppe compreende as notações coreográficas como ‘traços de dança’³³, num montante inesgotável de documentos, enquanto Spanghero (2011, p. 78,79) elucida acerca da categorização do pesquisador norte-americano Scott deLahunta.

Indo direto à fonte primária – o artigo de deLahunta intitulado *The Choreographic Resource: technologies for understanding dance* (2010) – deparo-me com uma explanação bastante lúcida do que pode ser uma categorização abrangente, contemplando, inclusive, a meu ver, numa de suas cinco categorias de registro coreográfico, a sistemática classificação de Guest. Portanto, no capítulo posterior, discorrerei acerca dos tipos de notações, a partir de suas estrutura e organização, com base nas categorias discriminadas por Scott deLahunta e nas classificações observadas por Ann Hutchinson Guest.

³² “notation is either represented in verbal form , written in letters, mathematical symbols, in abstract codification, pictograms or figurines (stick-figures), or it is represented musically, traced, or in the form of a ground plan.” (LOUPPE, 1994, p. 133).

³³ Do seu livro intitulado ‘*Traces of dance*’ (1994).

3 CATEGORIAS E EXTENSÕES DAS NOTAÇÕES COREOGRÁFICAS

A principal referência histórica no assunto, a pesquisadora A. H. Guest, classifica os sistemas de notação em cinco tipos, de acordo com a forma como se organizam e se apresentam:

- Notações organizadas por palavras ou abreviações;
- Notações organizadas por desenhos do trajeto;
- Sistemas visuais de figuras em vareta;
- Sistemas de notas musicais;
- E sistemas de símbolos abstratos (tradução da autora)¹.

A citada classificação de Guest é fruto de um estudo comparativo que ilustra os diferentes tipos de análise de movimento e símbolos utilizados em 13 sistemas, nos quais estão inclusos tanto os antigos e históricos quanto os mais atuais, apresentando a maneira pela qual cada um registra no papel os elementos do movimento (partes do corpo, ações básicas; tempo). Além disso, aponta vantagens e desvantagens de cada um desses sistemas, os quais foram experimentados na prática. Estes sistemas foram elencados por ela como os mais significativos ao longo da História da Dança e os quais ela pôde reunir para o estudo prático comparativo, dentre as 85 formas de notação coreográfica já identificadas anteriormente por ela.

Para tentarmos compreender melhor, adentremos algumas classificações de notações coreográficas, que, em acordo com a presente hipótese desta dissertação, se referencia na Teoria Geral dos Sistemas, e, portanto, nos parâmetros sistêmicos.

¹ “*words and word abbreviations*”; “*track drawings*”; “*stick figure (visual)*”; “*music note*”; e “*abstract symbol*” (GUEST, 2014, p. 05-11).

3.1. CLASSIFICAÇÃO A PARTIR DOS COMPONENTES SISTÊMICOS

A. H. Guest divide os tipos de notação de acordo com a sua composição, ou seja, com os elementos concretos de sua codificação, e com a sua conectividade, ou seja, como eles se conectam com o fenómeno dança que pretendem traduzir, a maneira como funcionam – numa comparação restrita à notações em papel, portanto numa transdução do movimento quadridimensional para o suporte bidimensional do papel –, totalizando cinco tipos, a saber:

3.1.1. Notações organizadas por palavras ou abreviações

Uma maneira simples e rápida de registrar danças, usando letras, abreviações, palavras e descrições para cada passo e posições. Tratam-se de passos, pois já devem ser suficientemente conhecidos no ambiente em que foram criados e são usados, por convenção comunitária.

Figura 13 – Exemplo de código de letras de manuscritos de danças do século XV

Ex. 1 R 9 p p de de de p re re re (etc.)
 or: R b s s d d d s Z Z Z (etc.)

R révérence (riverenza, reverencia)
 s...simple (or p for passo, paso)
 d (or de)... ..double (doble)
 r (re or Z)... reprise (ripresa, represa)
 b (or 9).... . .branle (or c for continenza, continencia)

Fonte: Guest (2014, p. 22)

Tomo como exemplo inicial o tratado ‘A arte de dançar e dirigir coros’² [entre 1435 e 1436], de Domenico de Piacenza, anunciado por Eliana Caminada (1999, p. 81) como aquele que introduzira a primeira classificação sistemática dos movimentos do corpo, que, aqui, totalizavam doze movimentos, dos quais nove eram considerados naturais (executados normalmente pelo corpo) e três acidentais (complementares e ornamentais). E por se compor de poucos elementos, o sistema tornava-se de fácil leitura, compreensão e disseminação.

Aos primeiros denominou *stempio* – simples; *doppio* – duplo; *ripreza* – retomada; *continenza* – parada; *riverenza* – reverência; *mezza-volta* – meia volta; *voltatonda* – volta inteira; *movimento* – elevação; *salto* – salto. Aos segundos chamou: *scorza* – passo lateral rápido; *frappamento* – batida; *cambiamento* – pirueta. (CAMINADA, 1999, p. 81).

Os nomes para esses passos variavam muito pouco entre as nações europeias do período em que vigoraram, de modo que eram inteligíveis entre os diferentes povos que os utilizaram e deram propulsão a toda uma nomenclatura que evoluiu e se disseminou até os dias atuais, com a terminologia do balé clássico. Caminada (1999, p. 81) exemplifica com o *frappamento*, afirmando que esse antigo nome chegou às nossas atuais aulas de balé com o nome de *frappé*. E Bourcier (2001, p. 116, 117) esclarece mais um exemplo de evolução de algumas dessas nomenclaturas convencionadas desde os fins da Idade Média: “podemos acompanhar, em textos sem ambiguidade, a evolução que levará o *fioro* de Caroso³ ao *fleuret* de Arbeau e depois ao *fleuret* de Beauchamps, parente próximo do nosso *pas de bourrée*”.

Nesta classificação, Guest elenca alguns exemplos, dentre os quais estão os famosos manuscritos catalães aos quais está designado o título de primeiros registros de tentativas de sistema de notação coreográfica, os manuscritos de Cervera, que datam do século XV.

² *De arte saltandi et choreas ducendi*.

³ Fabritio Caroso da Sermoneta, mestre de dança italiano, proeminente na segunda metade do século XVI e primeiros anos do século XVII, publicou tratados das danças de sua época, como o *Il Ballarino* (1581) e outros títulos.

comuns *branles*⁴ das massas. Um diálogo um tanto descontraído, sem deixar de ser respeitoso, traz à tona preciosas informações acerca do contexto social de então. Além das descrições, é o primeiro, de que se tem notícia, a dispor verticalmente a tablatura musical, de modo que a sequência descrita dos passos acompanhe a música nota a nota, de maneira mais direta e cômoda para o leitor.

Guest acentua sobre esse interessante precedente na forma de dispor a notação – vertical – a qual também foi utilizada por três sistemas surgidos no século XX.

⁴ Danças populares de roda.

Figuras 15 e 16 – Fac-símiles de páginas do *Orchesographie* original

DE THOINOT ARBEAV. 57

lesquelles ne deburoient faire chacune qu'un pas, font chacune deux pas marquez en la tabulature par deux minimes noires: Et notterez que deux minimes noires & vne blanche, sur lesquelles le danceur fait deux pieds en l'air & vne greue sans petit sault, s'appellēt fleuret, tellement que deux fleuretz, vn sault majeur, & vne posture font les cinq pas.

Air de gaillarde. Mouuements que le danceur peut faire en ceste gaillarde.

	Pied en l'air droict.		
	Pied en l'air gaulche.	Fleuret.	
	Greue droicte.		
	Pied en l'air gaulche.		
	Pied en l'air droict.	Fleuret.	
	Greue gaulche.		
	Sault majeur.		
	Posture droicte.		
	<i>Reuers.</i>		
	Pied en l'air gaulche.		
Pied en l'air droict.	Fleuret.		
Greue gaulche.			
Pied en l'air droict.			
Pied en l'air gaulche.	Fleuret.		
Greue droicte.			
Sault majeur.			
Posture gaulche.			

Et ainsi continuant en repetant le commencement.

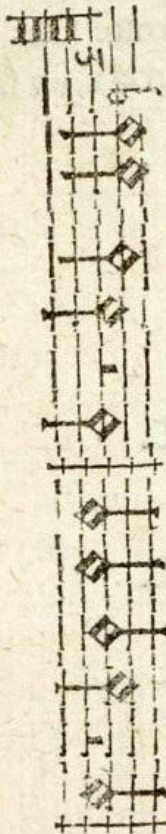
Dernierement ie fuz de nopces, ou iey is faire cinq pas à vn ieufne homme qui me semblarent de bonne grace: Illes dançoit ainsi:

P

ORCHESOGRAPHIE

Air de la gaillarde ap-
pellee La fatigue.

Autres sortes de mouuements
que le danseur doit faire
pour ceste gaillarde.



Posture gaulche.

Greue gaulche.

tornez le corps à main gaulche à la partie op-
posite, & faiçtes greue droicte.

Greue gaulche.

Sault majeur.

Posture droicte.

Reuers.

Posture droicte.

Greue droicte.

Tornez le corps a main droicte à la partie op-
posite, & faiçtes greue gaulche.

Greue droicte.

Sault majeur.

Posture gaulche.

Et ainsi continuant en repetant le commencement.

Vous notterez que ces cinq pas augmenteront leur grace, si
vous les faiçtes mignardez.

Capriol.

Qu'appellez vous pas mignardez?

Arbeau.

Vous ferez les pas mignardez, quand extendrez les cinq mi-
nimes blanches en dix minimes noires, & qu'en lieu de faire
vn pas en mesme instât, avec son petit sault, vous en ferez deux
morceaux, anticipant vn peu ledit petit sault sur la premiere
minime noire, & incontinent après faisant le pas sur la deux-

Playford, cuja obra se constitui de uma compilação, descreve a sequência de dezenas de danças camponesas, um estilo peculiar inglês, as contradanças, utilizando-se de alguns daqueles passos básicos convencionados socialmente pela Europa, a exemplo do passo duplo (*Double*) e do passo simples (*Single*). A tablatura se encontra acima das descrições dos movimentos, que se dividem em acordo com os compassos musicais.

Figuras 17 e 18 – Legenda e exemplo de dança descrita por Playford

A TABLE Explaining the Characters which are set downe in the Dances.

A Double is foure steps forward or back, closing both feet.

A Single is two steps, closing both feete.

Set and turne single, is a single to one hand, and a single to the other, and turne single.

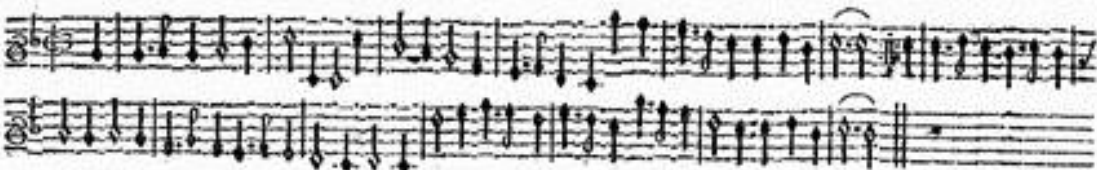
D.	Is for a Double.
S.	Is for a Single.
Wo.	Stands for woman.
We.	Stands for women.
Cu.	Stands for Couple.
Co.	Stands for Contrary.
2.	Stands for second.
3.	Stands for third.
4.	Stands for fourth.
·	Stands for a straine playd once.
∴	Stands for a straine playd twice.
∴∴	Stands for a straine playd thrice, &c.

These Characters expresse the Figure of the Dance.

- | | |
|---|-------------------------|
| ☾ | This stands for the Men |
| ⊙ | This for the women. |

(30)

Green-Goofe Fair, or Salomon's Jigg. *Longways for eight.* ⊙⊙⊙⊙
)))))

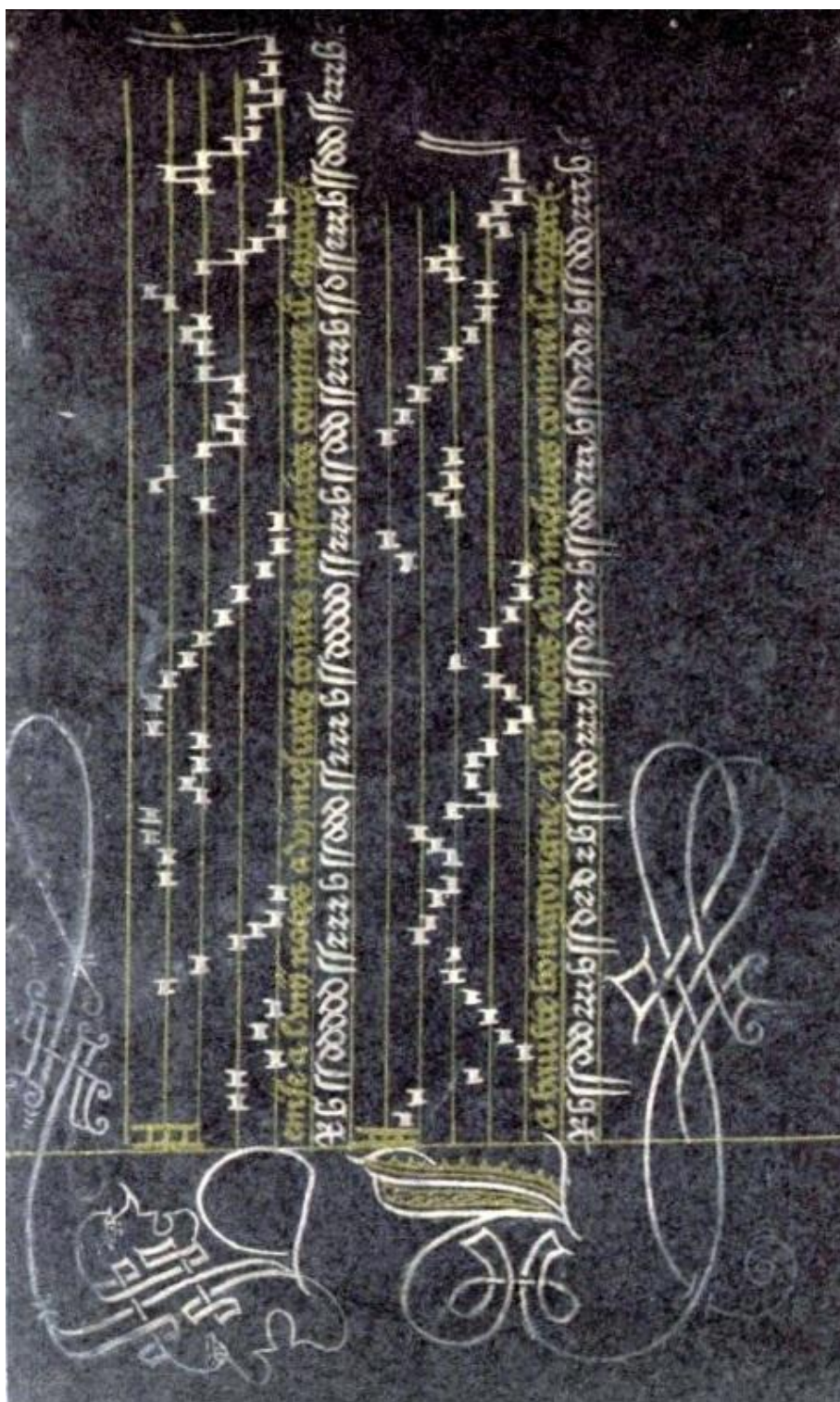


<p>Lead up all forward and back, turn S. ∴ That again ∴</p> <hr/> <p>Sides all, and turn S. ∴ That again ∴</p> <hr/> <p>Arms all, and turn S. ∴ That again ∴</p>	<p>First cu. cast off, meet below and come to your places between the rest. Last cu. go up on the outside, and come down to your places between the rest ∴</p> <hr/> <p>First cu. go down between the rest and come up on the outside. Last cu. go up between the rest, go down on the outside ∴</p> <hr/> <p>First cu. go down the S. Hey on their own sides and come up again, the rest standing fill ∴</p>
--	---

Fonte: Playford (1651).

Para esta classificação, outros exemplos expostos por Guest são as notações dos manuscritos *The Dance Book of Margaret of Austria* [ca. 1450] e *L'Art et instruction de bien dancier* [14--].

Figura 19 – Fac-símile do *The Dance Book of Margaret of Austria*



Fonte: Baert; Fack (1995)⁵.

⁵ BAERT, Lieven; FACK, Veerle. *Les Basses Danses de Marguerite d'Autriche*. In: Bibliothèque Royale Albert I, Bruxelles, jul. 1995. Disponível em: <<http://virtuabis.free.fr/Les%20Basses%20Danses%20de%20Marguerite.pdf>>. Acesso em: 12 mai. 2018.

Figura 20 – Fac-símile de L'Art et instruction de bien dancier

The image shows a fac-símile of a manuscript page with musical notation and text. The notation consists of square notes on a four-line red staff. The text is written in a Gothic script, with some words in red ink.

A beaulte de castille ce dance a troy s per
 A d hōneur. d A d hōneur. d A

lonages de la maniere que sensuit.
 hōneur d A d d d 2 b A d 2 b A d.

B Oti bolli toi eulx lōme ⁊ la fāme en sen
 ble doibuēt fayre em pas de braban ⁊ ce
 ceti. ii. fōys ⁊ puis sensuit labace doibt fayre
 .ii. fōys dance

L ōme et la fāme / lōme fait ceti tout seul
 lōme ⁊ la fāme font ceti en sanble et puis la
 fāme apres vne fōys toute soulet lōme ii fōys

B

Fonte: Lindahl, SCA Renaissance Dance Homepage⁶.

⁶ LINDAHL, Greg. SCA Renaissance Dance Homepage. Disponível em: <http://www.pbm.com/~lindahl/toulouze/>. Acesso em: 04 mai. 2018.

Além dos mais recentes sistemas Meunier e Saunders. Aquele publicado sob o título *La danse classique*, em 1931, de autoria de Antonine Meunier, que foi primeira-bailarina e professora na Ópera de Paris. E o último, sob o nome *Danscore* (1946), proposto por Richard Drake Saunders.

Figura 21 – Exemplo do Sistema Meunier

1^o plan
2^o plan

Fig. 1

— Figure 1^{re} — (Allegretto IV)

Allegretto

Publié avec autorisation de M. L. Choudens éditeur à Paris
Reproduction autorisée pour l'étranger par M. M. Ricordi et C. éditeurs à Milan

Figura 22 – Exemplo do Sistema Saunders

Music	Stage	Action
=====	[Diagram of a stage with a semi-circular cutout]	1 R arm shoulder elbow wrist hand palm finger leg hip knee foot heel toe body head up down fig L hold linger pause wide open close short long fast slow over under straight parallel side diagonal front forward opposite toward place weight measure change count comb. cross comb. position back hard easy foxtrot habanera rumba samba tango waltz tomb. ca. partner strike shake roll crush bend bow brush canter chug continue cortez cut dip draw face figure glide hop join jump kick leap pass pivot point press reverse rock slide spin stamp stamp step swing top touch turn twinkle w
		2 R arm shoulder elbow wrist hand palm finger leg hip knee foot heel toe body head up down fig L hold linger pause wide open close short long fast slow over under straight parallel side diagonal front forward opposite toward place weight measure change count comb. cross comb. position back hard easy foxtrot habanera rumba samba tango waltz tomb. partner strike shake roll crush bend bow brush canter chug continue cortez cut dip draw face figure glide hop join jump kick leap pass pivot point press reverse rock slide spin stamp stamp step swing top touch turn twinkle w
=====	[Diagram of a stage with a semi-circular cutout]	1 R arm shoulder elbow wrist hand palm finger leg hip knee foot heel toe body head up down fig L hold linger pause wide open close short long fast slow over under straight parallel side diagonal front forward opposite toward place weight measure change count comb. cross comb. position back hard easy foxtrot habanera rumba samba tango waltz tomb. partner strike shake roll crush bend bow brush canter chug continue cortez cut dip draw face figure glide hop join jump kick leap pass pivot point press reverse rock slide spin stamp stamp step swing top touch turn twinkle w
		2 R arm shoulder elbow wrist hand palm finger leg hip knee foot heel toe body head up down fig L hold linger pause wide open close short long fast slow over under straight parallel side diagonal front forward opposite toward place weight measure change count comb. cross comb. position back hard easy foxtrot habanera rumba samba tango waltz tomb. partner strike shake roll crush bend bow brush canter chug continue cortez cut dip draw face figure glide hop join jump kick leap pass pivot point press reverse rock slide spin stamp stamp step swing top touch turn twinkle w
=====	[Diagram of a stage with a semi-circular cutout]	1 R arm shoulder elbow wrist hand palm finger leg hip knee foot heel toe body head up down fig L hold linger pause wide open close short long fast slow over under straight parallel side diagonal front forward opposite toward place weight measure change count comb. cross comb. position back hard easy foxtrot habanera rumba samba tango waltz tomb. partner strike shake roll crush bend bow brush canter chug continue cortez cut dip draw face figure glide hop join jump kick leap pass pivot point press reverse rock slide spin stamp stamp step swing top touch turn twinkle w
		2 R arm shoulder elbow wrist hand palm finger leg hip knee foot heel toe body head up down fig L hold linger pause wide open close short long fast slow over under straight parallel side diagonal front forward opposite toward place weight measure change count comb. cross comb. position back hard easy foxtrot habanera rumba samba tango waltz tomb. partner strike shake roll crush bend bow brush canter chug continue cortez cut dip draw face figure glide hop join jump kick leap pass pivot point press reverse rock slide spin stamp stamp step swing top touch turn twinkle w
=====	[Diagram of a stage with a semi-circular cutout]	1 R arm shoulder elbow wrist hand palm finger leg hip knee foot heel toe body head up down fig L hold linger pause wide open close short long fast slow over under straight parallel side diagonal front forward opposite toward place weight measure change count comb. cross comb. position back hard easy foxtrot habanera rumba samba tango waltz tomb. partner strike shake roll crush bend bow brush canter chug continue cortez cut dip draw face figure glide hop join jump kick leap pass pivot point press reverse rock slide spin stamp stamp step swing top touch turn twinkle w
		2 R arm shoulder elbow wrist hand palm finger leg hip knee foot heel toe body head up down fig L hold linger pause wide open close short long fast slow over under straight parallel side diagonal front forward opposite toward place weight measure change count comb. cross comb. position back hard easy foxtrot habanera rumba samba tango waltz tomb. partner strike shake roll crush bend bow brush canter chug continue cortez cut dip draw face figure glide hop join jump kick leap pass pivot point press reverse rock slide spin stamp stamp step swing top touch turn twinkle w

1	R arm shoulder elbow wrist hand palm finger leg hip knee foot heel toe body head up down fig L hold linger pause wide open close short long fast slow over under straight parallel side diagonal front forward opposite toward place weight measure change count comb. cross comb. position back hard easy foxtrot habanera rumba samba tango waltz tomb. ca bend bow brush canter chug continue cortez cut dip draw face figure glide hop join jump kick leap pass pivot point press reverse rock slide spin stamp stamp step swing top touch turn twinkle w
---	--

Fonte: Guest (2014, p. 36)

As notações organizadas por palavras, abreviações, letras e descrições são um tipo mais comum e acessível pela sua simplicidade e praticidade num meio de códigos já estabelecidos. Normalmente, nós agentes de dança, iniciados ou não num sistema de notação institucionalizado, valer-nos-emos, com grande probabilidade, de um rápido e instantâneo método de abreviação de termos. Entretanto, e exatamente por ser simplório, este tipo de notação caracteriza-se por sua baixa precisão e fidedignidade, requerendo na maioria das vezes de outras descrições e explicações complementares, tal como observado por Guest.

3.1.2. Notações organizadas por desenhos do trajeto

Em suma, são notações compostas pelos desenhos do trajeto, do rastro no espaço em que se dança. Esta é a principal característica e a que a distingue dos demais tipos de notação.

Seu grande ícone está no sistema de notação Beauchamps-Feuillet, o qual fez emergir o termo 'coreografia', no ano de 1700. Este sistema requeria o correto e inflexível posicionamento da folha em que estava inscrita a notação da dança, tendo em vista que toda a configuração das danças cortesãs, no Barroco, estava regida pelos padrões espaciais, especialmente organizados de modo a enfatizar os figurões da alta sociedade daquele período.

Milimétrica, rebuscada e burocraticamente sistematizada, a notação Beauchamps-Feuillet conquistou vastos reinos por toda a Europa do século XVIII e, até os dias atuais serve de maneira satisfatoriamente eficiente para a reconstrução daquelas danças requintadas. Sua emergência e seu alastramento decerto foram privilegiados pela promoção simbólica e financeira de um rei bailarino, o Rei Luís XIV, da França, o qual demarcou inegável e irreversivelmente o destino da dança ocidental.

Figuras 23 e 24 – *Fac-símiles de L'Allemande*, registrada em Notação Beauchamps-Feuillet

The image shows a page from a manuscript titled "L'Allemande". At the top, there is a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is in Beauchamps-Feuillet style, featuring a series of rhythmic figures and notes. Below the staff, the title "L'Allemande" is written in a large, elegant cursive hand. The lower half of the page contains two large, complex diagrams, labeled 23 and 24, which are fac-símiles of the notation. These diagrams consist of multiple horizontal lines with various symbols, including circles, crosses, and arrows, connected by curved lines, representing the rhythmic patterns of the piece. A red circular stamp is visible at the bottom center of the page, and the number "6" is written in the bottom right corner.

2.



Ces deux figures representent come il faut se donner les mains cy dessus



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: Pécour (1702, p. 6, 7)⁷.

⁷ Disponível em: <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39794006q>>. Acesso em: 08 jan. 2018.

Essas notações, por si só, já são uma obra de arte pictórica. Seus rastros geográficos formam traços ornamentais que estavam presentes em toda a vida social da nobreza barroca, desde a arquitetura (jardins, fachadas, pisos, etc), passando pela moda (brocados, babados, pregas, estampas), e por que não até as emaranhadas relações sociais e políticas daquele tempo?!

Outros dois exemplos, dados por Guest, de notações organizadas por desenhos do trajeto, foram decorrentes da *Chorégraphie*: o sistema de Lorin e o de Landrin. Ambos demarcaram seu espaço nesta classificação com a publicação de suas coleções de contradanças, as quais viralizaram pela França dos séculos XVIII e XIX.

Figura 25 – Exemplo do *Livre de contredance*, de André Lorin

Les Cloches. Ou Le Carillon. 73

À la 2^e mesure des Cavaillers 2. et 3. partent du pied gauche et les Dames 2. et 3. du pied droit pour faire chaquem un pas de bouree en arriere en sequitant la main gauche. Le Cavalier et la Dame 2. sont vndemy tour endehors et le Cavalier et la Dame 3. font la meme chose endedans. À la 6^e et 7^e mesure ils font deux pas de bouree et en suuant leurs figures. Et à la 8^e on coudoye assemble et de ceste maniere le Cavalier et la Dame 2. estant des cendus occupent la place du Cavalier et de la Dame 3. qui ont monte pour danser avec le Cavalier et la Dame 3. apres quoy le Cavalier 2. fait un petit saut en se tournant devant la Dame 1. qui saute aussi dans le meme temps et le Cavalier 3. suit en petit saut en se tournant vers la Dame 3. qui saute aussi devant luy.

Le Cavalier et la Dame 1. qui ont reste a la queue se preparent a monter, et quoiqu'ils soient les premiers ils font la figure des seconds en montant, parceque tous les Cavaliers et Dames qui montent sont toujours seconds.

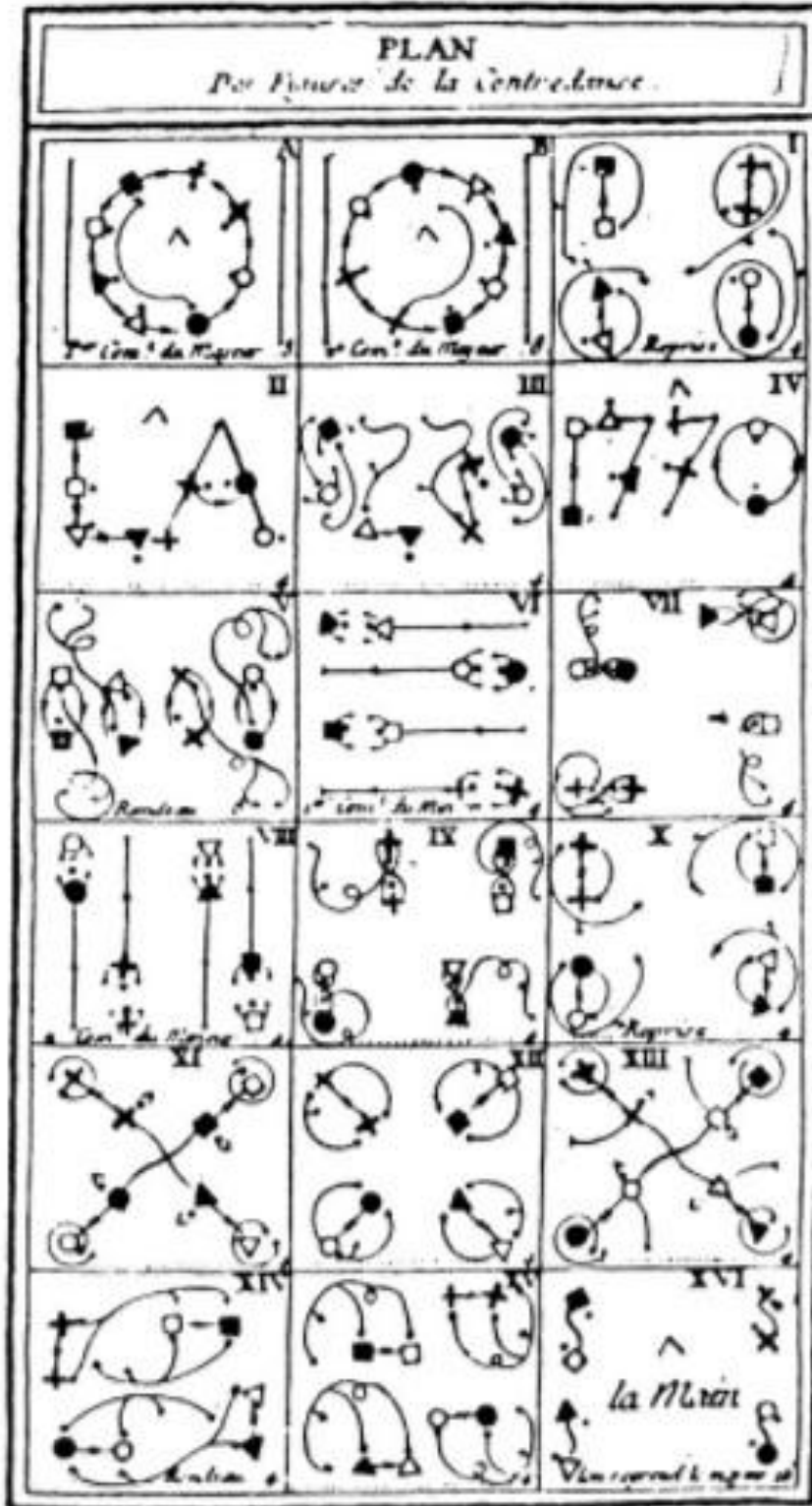
Le Cavalier et la Dame 3. qui n'ont rien fait a la teste pendant que le Cavalier et la Dame 2. ont fait danser le Cavalier et la Dame 3. font danser a leur tour le Cavalier et la Dame 1. suivant la demonstration qui suit.

	5	6	7	8
Cavalier 2.	hour	hour	hour	as. sur Cavalier 2.
Dame 3.	pas	pas	pas	sur Dame 3.

Fonte: Lorin [ca. 1700 p. 73]⁸.

⁸ Disponível em: <<http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc467150>>. Acesso em: 08 jan. 2018.

Figura 26 – Exemplo de *La 1770*, de Landrin (1770)



Fonte: Guest (2014, p. 60).

Notem-se o quarto e o sexto quadros, da esquerda para a direita e de cima para baixo, em que os dançarinos formam o nome da dança no espaço.

3.1.3. Sistemas visuais de figuras em vareta

Guest afirma que estes se enquadram como sistemas 'visuais' ou 'pictóricos', pois usam óbvias figuras do corpo em formato de vareta.

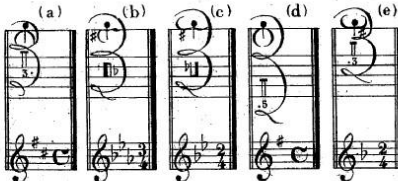
O sistema Saint-Léon ou *Sténochorégraphie* foi o primeiro dentre estes. Publicado em Paris em 1852, cuja autoria é do bailarino, professor de dança e coreógrafo Arthur Michel Saint-Léon.

Figura 27 – Exemplo de Sténochorégraphie

EXEMPLES DE STÉNOCHORÉGRAPHIE.

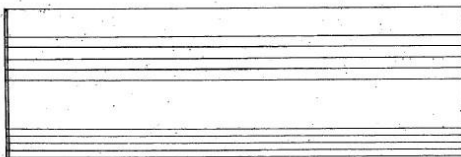
PLANCHE I.

EXEMPLE 1^{er}



EXEMPLE 2^{ème}

Portée

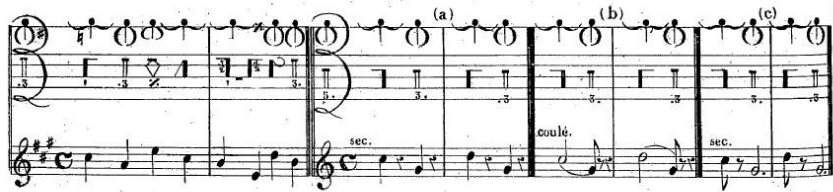


sténochorégraphique.


Portée

de musique.

EXEMPLE 3^{ème} EXEMPLE 4^{ème}



EXEMPLE 5^{ème} EXEMPLE 6^{ème}



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

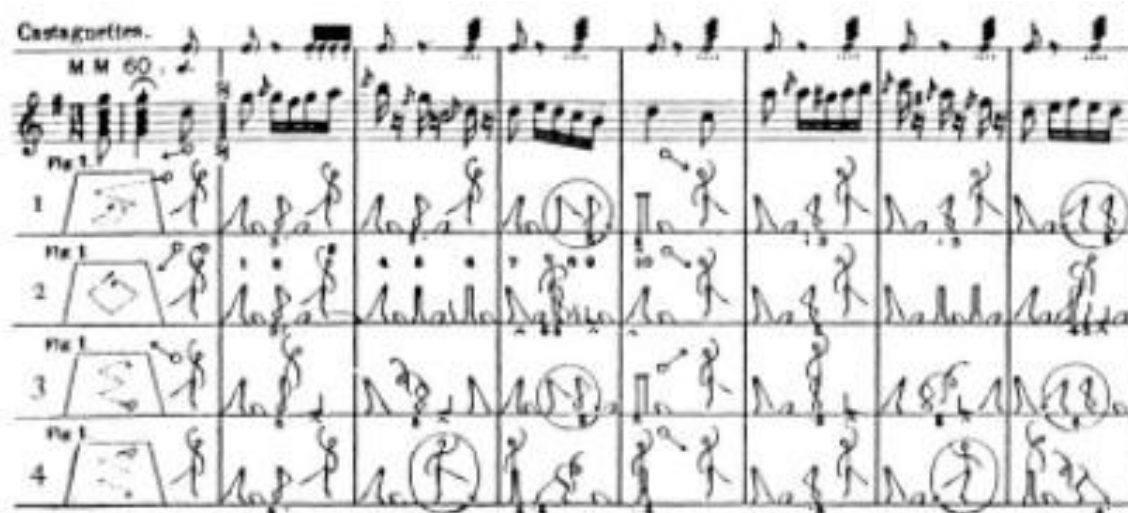
Fonte: Saint-Léon (1852, p. 50)⁹.

Tempos depois, Friedrich Albert Zorn, publicou sua *Grammatik der Tanzkunst*. Segundo Guest, Zorn era um mestre de balé muito estudioso e meticuloso, altamente considerado por mestres de dança de seu tempo. Sua Gramática foi

⁹ Disponível em: <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb312825142>>. Acesso em: 08 jan. 2018.

primeiro publicada na Alemanha, e, depois, em 1905, nos Estados Unidos, traduzida para o inglês (*Grammar of the Art of Dancing*).

Figura 28 – Exemplo do sistema de Zorn

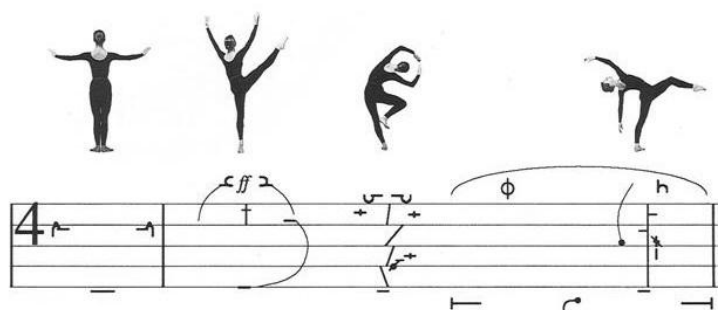


Fonte: Guest (2014, p. 71)

Ao longo do século XX, muitas foram as proposições de sistemas de notação coreográfica organizados visualmente por figuras de varetas. Todavia, os mais proeminentes foram a Notação Benesh e a *Dancewriting* (de Sutton).

A Notação Benesh estabeleceu-se pela sua adoção no Royal Ballet e pela fundação, em 1962, do Instituto Benesh de Coreologia, em Londres.

Figura 29 – Exemplo de Notação Benesh



Fonte: RAD.org¹⁰.

¹⁰ Disponível em: <https://www.rad.org.uk/study/Benesh/how-benesh-movement-notation-works/@_images/24e667a4-5e6e-438c-b860-fe696f24c4f6.jpeg>. Acesso em: 08 jan. 2018.

Figura 30 – Variação do Pássaro Azul, em Notação Benesh

Blue Bird, Male Solo
"Sleeping Beauty," Act III

Choreography: after Petipa Music: Tchaikowsky
Cut bars 47 to 54

Allegro (Tempo di valse)

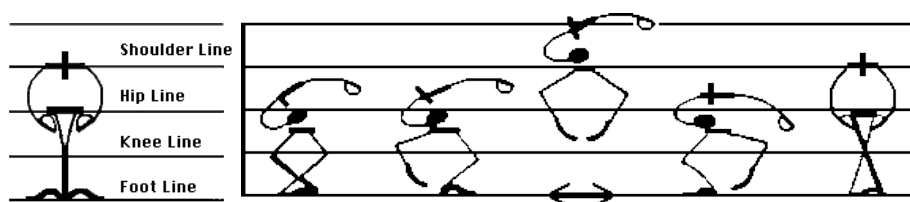
The image displays five staves of Benesh notation for a male solo. Each staff consists of two horizontal lines. The notation includes various symbols such as dots, lines, and arrows, which represent dance movements. Some symbols are accompanied by letters like 'P', 'M', 'W', and 'C'. A large number '3' is placed at the beginning of the first staff and at the end of the second and fifth staves. The notation is arranged in a sequence that suggests a specific dance sequence.

Fonte: Dancewrite.com¹¹.

¹¹ Disponível em: <http://www.dancewrite.com/OpenBenesh/Classical_files/BluebirdMaleP1.png. Acesso em: 05 out. 2017>.

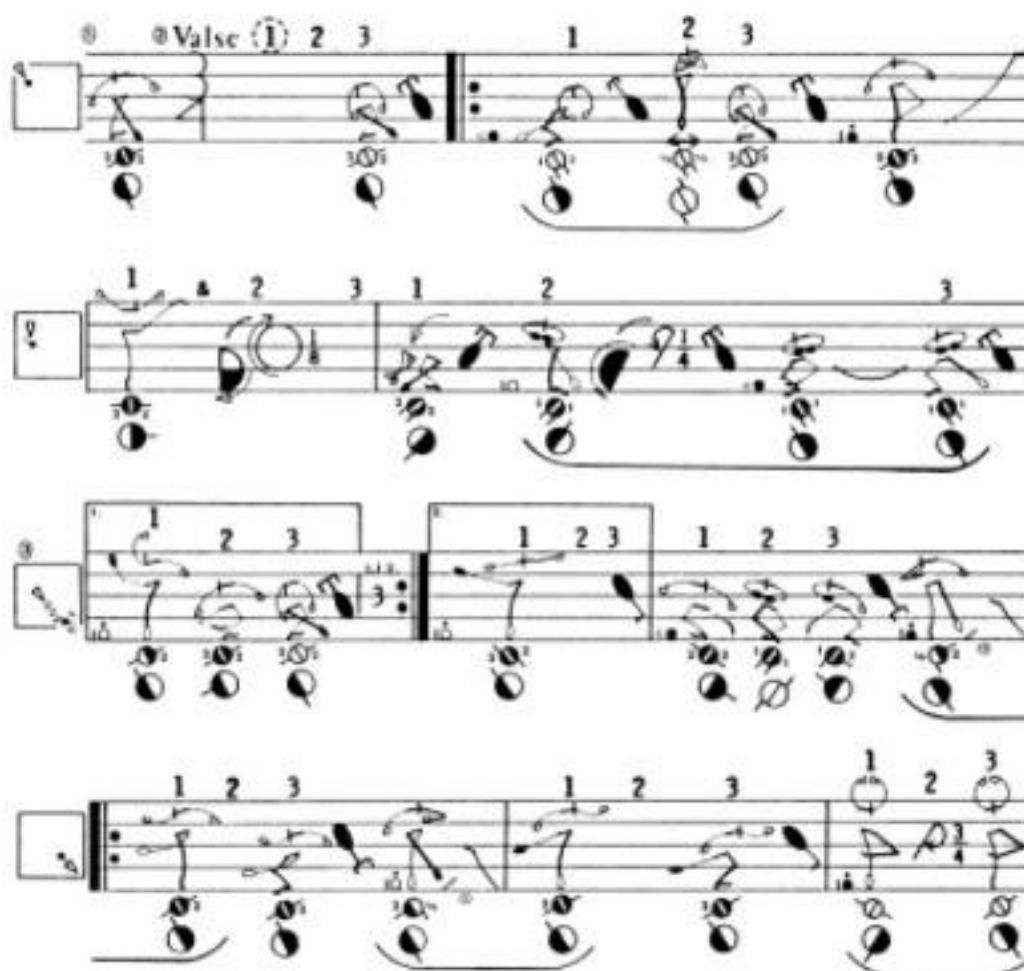
De Valerie Sutton, uma jovem bailarina, surgiu a *Dancewriting*, a partir de 1793, nos EUA. Este sistema, posteriormente, acabou por desenvolver a Língua de Sinais para Surdos, utilizada nos Estados Unidos.

Figuras 31 e 32 – Exemplo de *Dancewriting*



Fonte: Dancewriting.org.

Figura 33 – Variação da Fada Lilás, em *Dancewriting*



Ex. 41 Excerpt from the Sutton score of the Lilac Fairy Variation from *The Sleeping Beauty*

Fonte: Guest (2014, p. 79).

Segundo Guest (2014, p. 81), toda figura de vareta ou “sistemas visuais” não tem qualquer análise do movimento; apenas registra o que o notador vê e o que é experimentado pelo dançarino.

3.1.4. Sistemas de notas musicais

Pelo fato de Dança e Música terem em comum o elemento tempo, sempre houve grande probabilidade de surgir alguma notação de dança que se baseasse diretamente nas notações musicais. Em verdade, acredito que a imensa maioria das notações acaba por se inspirar nas estabelecidas partituras musicais.

Assim, surgiu o primeiro sistema coreográfico de notas musicais, adaptando estas às necessidades da dança, desenvolvido por Vladimir Stepanov. Publicado em 1892 sob o título *Alfabeto dos Movimentos do Corpo Humano*, propunha uma abordagem anatômica, enfatizando as articulações do corpo humano e suas capacidades de movimento (planos e direções básicas, considerando flexão, extensão, abdução, adução e rotação). Este sistema foi examinado e, por conseguinte, adotado pela Escola de São Petersburgo, sendo ensinado regularmente nesta instituição por muitos anos. Vários balés do repertório do Teatro Mariinsky foram registrados neste sistema. Considera-se que este sistema é, cronologicamente após a *Chorégraphie* de Feuillet, o mais ampla e efetivamente empregado.

Figura 34 – Exemplo do sistema Stepanov

Мужская вариация
 из 3^{го} действия балета
 „Лебединое озеро“
 Мус. П. Чайковского

148. *Tempo di valso.* Мус. П. Чайковского

Diagram illustrating the Stepanov system notation for the omitted sections:

A. [Solid dot]

B. [Solid dot with dashed arrow pointing down and to the right]

C. [Solid dot with dashed arrow pointing down and to the right]

Tudo indica que Vaslav Nijinsky se baseou no sistema de Stepanov para criar o seu sistema tão particular. Afinal, ele foi aluno da escola de balé russa, a qual continha o aprendizado do sistema Stepanov em seu currículo. Entretanto, a particular notação de Nijinsky apresenta algumas diferenças estruturais, além das semelhanças com aquele oficial sistema russo de notação coreográfica.

Figura 35 – Exemplo na notação coreográfica de Nijinsky

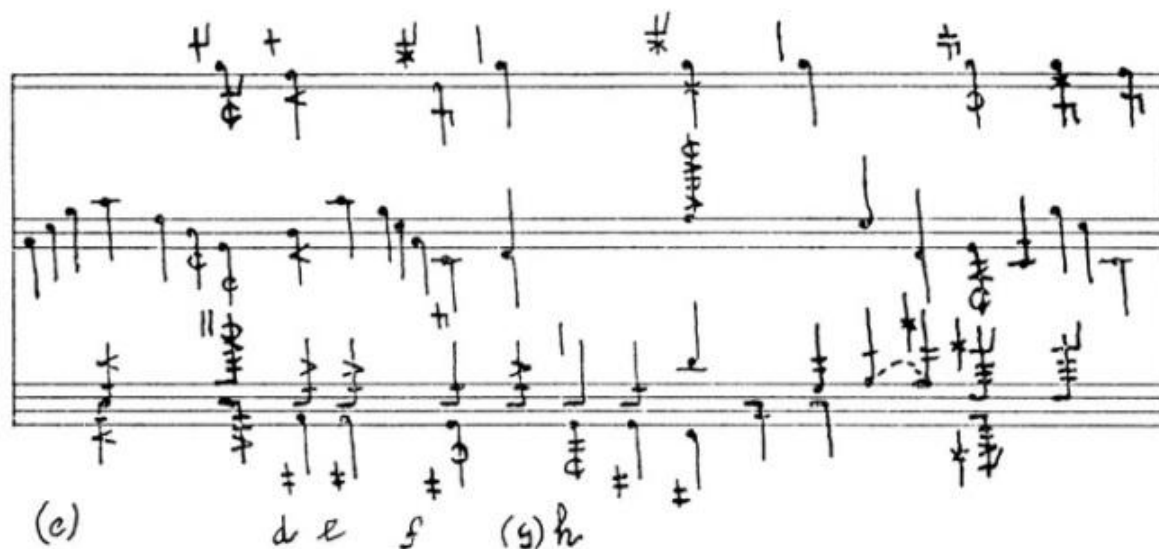
The image displays two systems of handwritten musical notation. The top system, labeled '70.1' and 'Musique', consists of two staves. The upper staff contains rhythmic symbols (vertical stems with flags) and beams, while the lower staff contains musical notes and rests. The bottom system, labeled '70.2' and 'Ballet', also consists of two staves. The upper staff contains rhythmic symbols and beams, and the lower staff contains musical notes and rests. Both systems are written in a style characteristic of early 20th-century choreographic notation, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines.

Ex. 74b Excerpt from Nijinsky's score

Fonte: Guest (2014, p. 132).

De igual modo, Massine baseou seus estudos e proposta de notação coreográfica musical no sistema Stepanov.

Figura 36 – Exemplo dos estudos coreográficos de Massine



Ex. 74c An example of Massine's choreographic studies

Fonte: Guest (2014, p. 133).

Écriture, publicado pela primeira vez em 1931, foi mais uma proposta de notação coreográfica baseada nas notas musicais. Seu autor, Pierre Conté, era ex-soldado e músico e se interessou pelos problemas da escrita de movimento. Na época, foi ignorado por já existirem outros sistemas de notação dominantes, como o Stepanov. Entretanto, a sua notação acabou sendo de grande valia para o ensino da ginástica.

Figura 37 – Trecho de uma das coreografias de Conté

LA VIE BREVE Mus: Manuel de Falla
chor: Pierre Conté

The score is divided into two systems, each with three staves: Music (Mus.), Dance (Dance), and Dance (Dance). The first system includes lyrics "tête et félin" and "tête et félin simple". The second system includes lyrics "p. douce gracieux" and "p. petit saute, en même temps de 360° à 0°". The score uses various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "pp" and "mf". It also includes specific choreographic instructions such as "progression horizontale vers 2D" and "petit saute, en même temps de 360° à 0°".

Fonte: Guest (2014, p. 137).

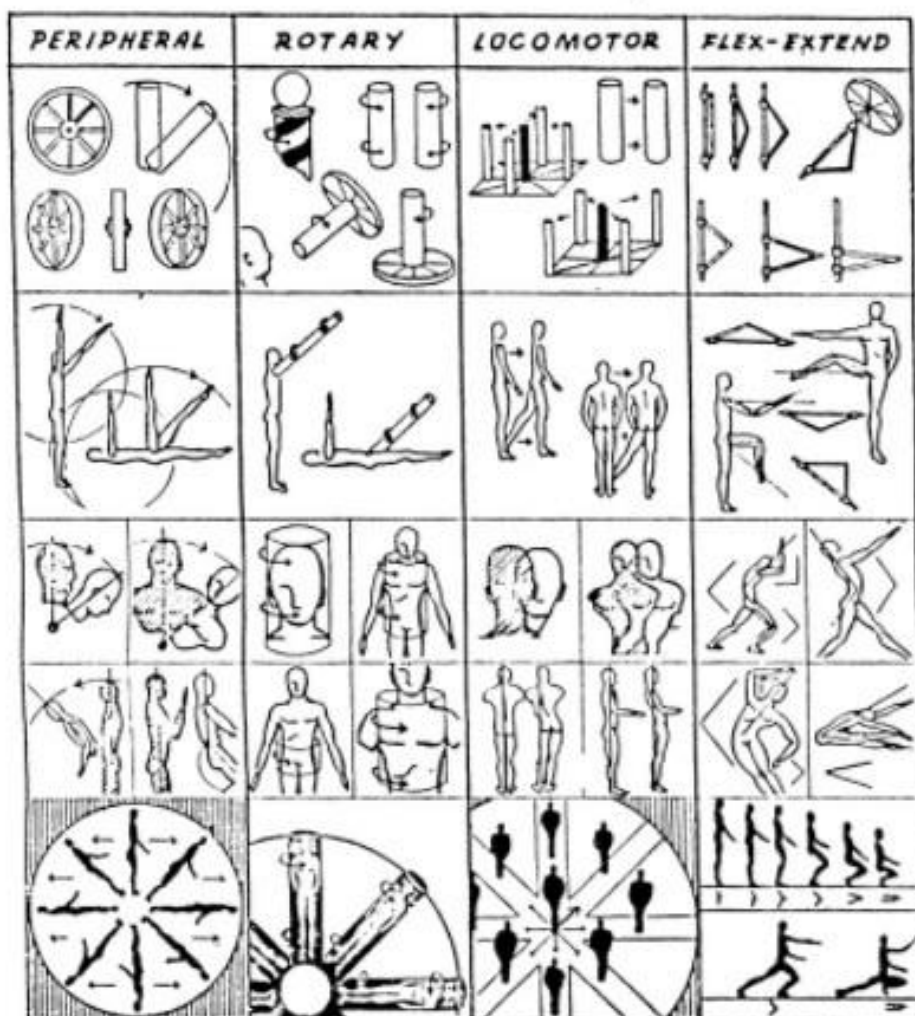
Um contemporâneo foi Alwin Nikolais, com sua *Choroscript*. Esta proposta de notação e análise de movimento foi ensinada, em 1939, no estúdio particular de

Nikolais, em Connecticut. Não foi publicada em livro, mas apareceu em artigos de revistas na década de 1950.

Nikolais foi professor de dança moderna e coreógrafo. Interessou-se em criar a sua notação depois que participou de palestras sobre o sistema Laban, em 1937. Contudo, ele acreditava que as notas musicais eram sinais mais práticos do que os símbolos de blocos utilizados por Laban. Portanto a sua notação é estruturalmente inspirada na Notação Laban, com a diferenciação dos símbolos representativos das partes do corpo, de blocos para notas musicais, e, por isso, sua notação, está enquadrada neste tipo, em separado do Sistema Laban.

Figuras 38 e 39 – Exemplos de *Choroscript*

CHOROSCRIPT. MOVEMENT ANALYSIS AND NOTATION by ALWIN NIKOLAIS



The image displays a handwritten musical score for a piece titled 'Choroscript'. It consists of seven staves of music, numbered 7 through 11 at the bottom. The notation is written in a style characteristic of early 20th-century manuscript notation, featuring various note values, rests, and bar lines. The staves are arranged vertically, and the music is written from left to right. The notation includes a variety of note heads, stems, and beams, as well as rests and bar lines. The overall appearance is that of a working manuscript or a score for a specific performance.

Fonte: Guest (2014, p. 138, 141).

A *Choroscript* é lida de baixo para cima e da esquerda para a direita.

3.1.5. Sistemas de símbolos abstratos

Com o avanço tecnológico, em especial dos meios de comunicação, entre os séculos XIX e XX, o uso de símbolos abstratos e dispositivos matemáticos para a criação ou aprimoramento dos sistemas de notações coreográficas haveria de ser um destino lógico.

Em 1891, através da publicação *Letters on Dancing*, de E. A. Théleur, verificou-se o que se considera como primeiro sistema de notação coreográfica organizada por símbolos abstratos. Ele era um mestre de dança inglês, estudou em Paris e fundou sua escola em Londres. Sua atenção era para com o correto desempenho dos passos prescritos, por isso seu livro inclui muitas gravuras de dançarinos em várias poses. Sua terminologia divide-se em estações terrestres (posições dos pés), estações meio-aéreas e estações aéreas. Além disso, fornece sinais para sete movimentos básicos: flexão, extensão, elevação, deslizamento, circulação, salto e aderência.

Figura 40 – Partitura em *Letters on Dancing*

LA GAVOITE DE VESTRIS.
etc.

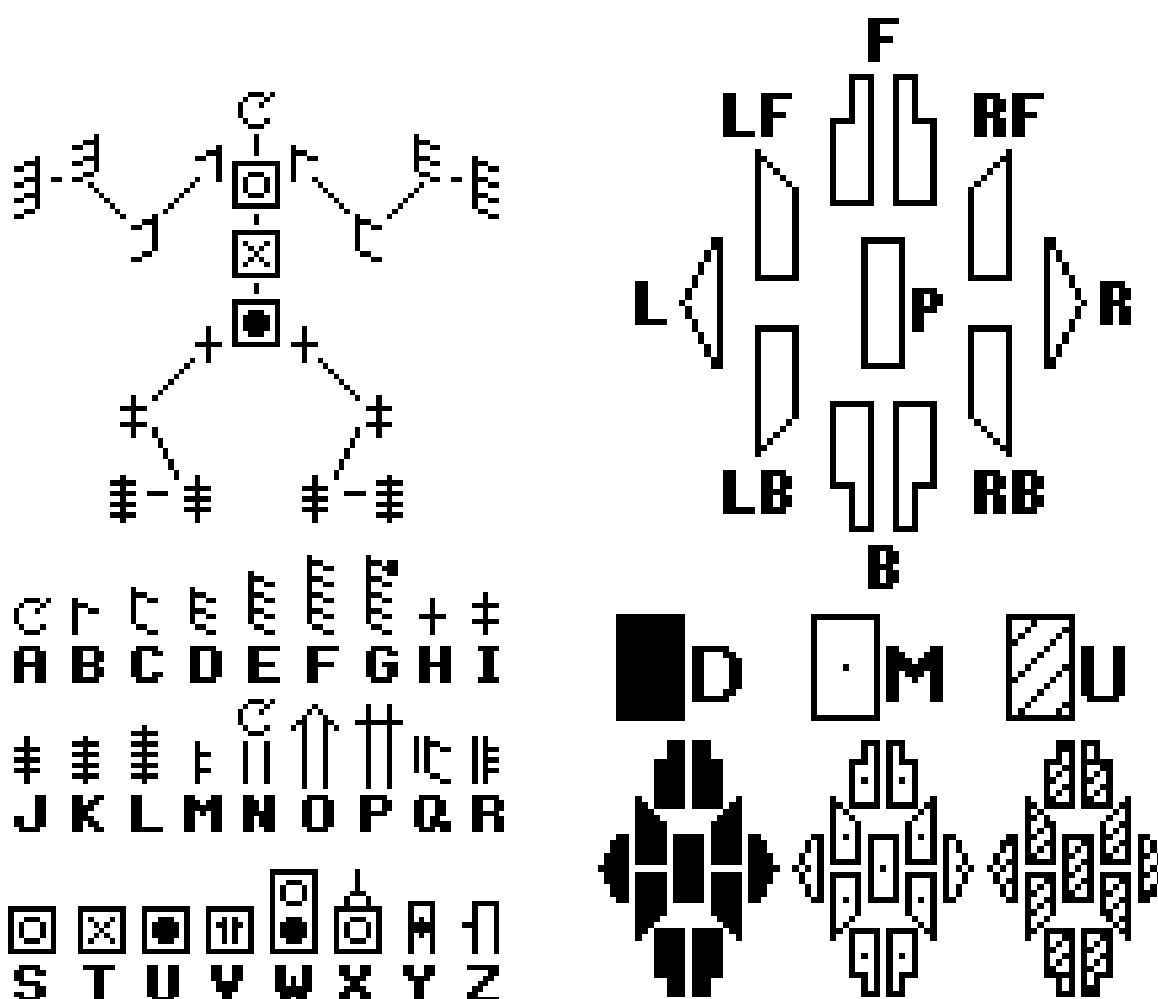
The image displays a musical score for the piece 'LA GAVOITE DE VESTRIS.' The score is presented in a multi-staff format. The top two staves are labeled 'Cavaliers' and 'Dames', indicating the parts for the male and female dancers. The notation is a hybrid system, combining traditional musical notation (notes, stems, clefs) with Labanotation symbols (letters, arrows, and geometric shapes) to represent dance movements. The score is organized into several systems, each containing two staves. The notation is dense and complex, reflecting the intricate nature of the dance. The piece is in 3/4 time and the key signature has one flat (B-flat).

Fonte: Guest (2014, p. 181, 183, 184).

Sem dúvidas, o mais conhecido e completo sistema de notação coreográfica é o Sistema Laban. Sua primeira publicação data de 1928, sob o título *Scritttanz*. De lá pra cá, tanto Laban quanto seus seguidores publicaram muitos títulos a respeito da *Labanotation*, também denominada *Kinetography*.

Rudolf von Laban foi, acima de tudo uma atento observador da natureza e da vida, dos movimentos dos seres, em especial das variadas atividade humanas. Essa característica peculiar de Laban lhe concedeu propriedade especial para elaborar o seu complexo e abrangente sistema de análise do movimento, fortemente inspirado nas formas cristaloides encontradas na natureza.

Figura 41 – Partes do corpo e direções horizontais do Sistema Laban



Fonte: Griesbeck (1996)¹².

¹² Disponível em: <<http://user.uni-frankfurt.de/~griesbec/LABANE.HTML>>. Acesso em: 08 jan. 2018.

Figura 42 – Página de *Scriffttanz*

148

147

146

145

ONQJD

BMIPK

HEGC

F

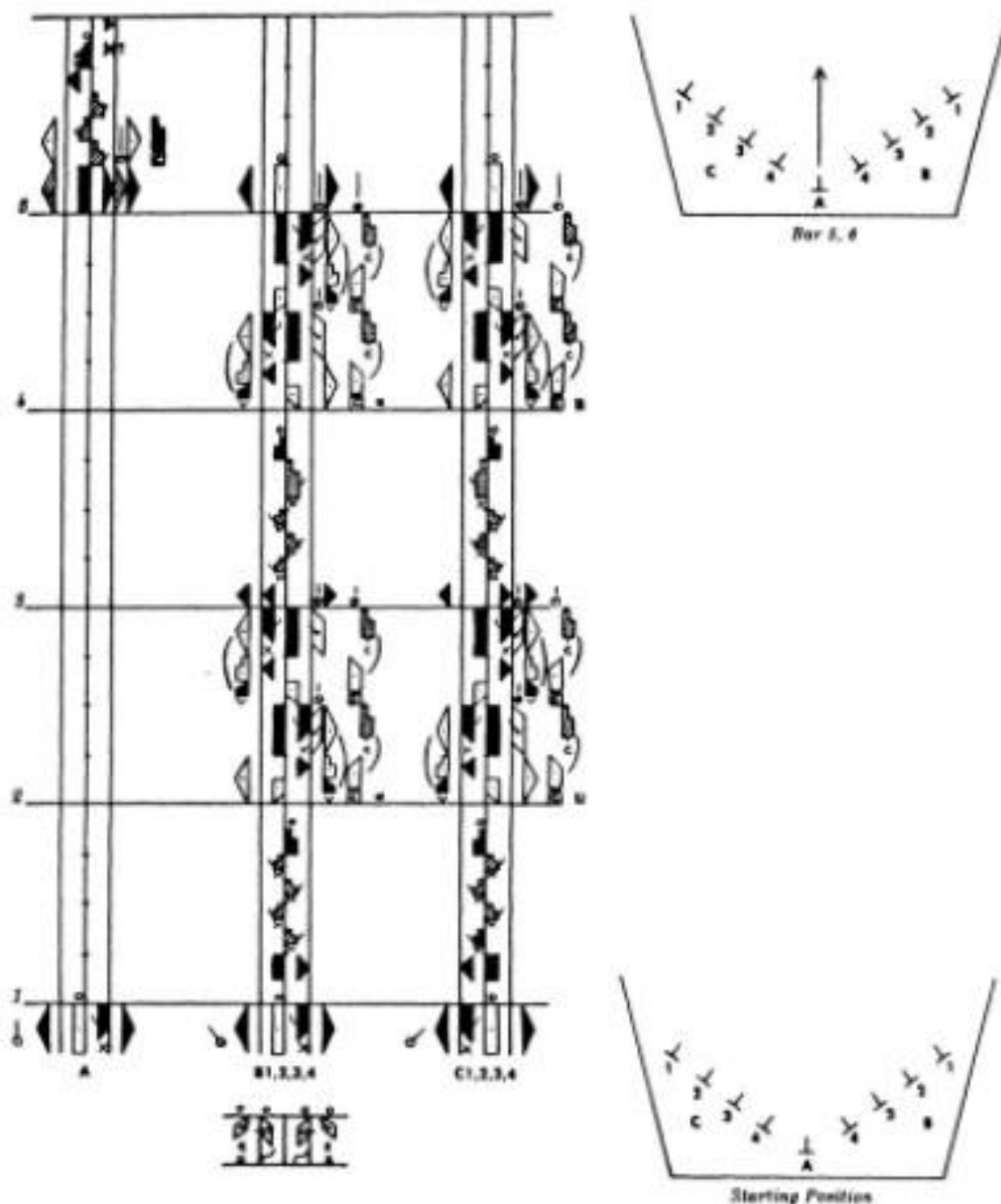
145-6 X = moment of jell

147-150

Fonte: Guest.¹³

¹³ SCRIFTTANZ. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Schriffttanz>>. Acesso em: 19 dez. 2017.

Figura 43 – *Dance of Little Swans*, de Balanchine, em Notação Laban



Fonte: Guest (2014, p. 191).

Contemporânea à primeira publicação do Sistema Laban foi *The Notation of Movement*, também publicado no ano de 1928. Sua autora, Margareth Morris, foi uma das pioneiras no estilo livre de dança, não se deixando moldar por nenhuma escola de dança, e, portanto, bastante autodidata. Logicamente, seu sistema foi desenvolvido para registrar qualquer tipo de movimento.

Morris se interessava muito no cunho terapêutico da dança, combinando com sua experiência médica. Seu sistema, com base numa análise anatômica do movimento, foi ensinado em sua escola e serviu como registro para algumas de suas coreografias.

Figura 44 – Exemplos de dois registros coreográficos de M. Morris



Em 1955, apareceu mais uma notação, a *Kineseography*, de Eugene Loring e D. J. Canina.

Loring era inicialmente um dançarino de balé, mas seguiu um estilo mais livre e moderno. Sua concepção de dança contemporânea era intuitiva, e ele evitou estudar outros sistemas de notação já existentes, embora tivesse conhecimento do Sistema Laban. Assim, sua notação não foi influenciada por nenhum outro sistema, sendo única em vários aspectos e, apesar de ele a considerar mais rápida para se escrever, não passou de ser usada em sua própria escola.

Figura 45 - Exemplo da Notação de Loring, *Kinesography*



Fonte: Guest (2014, p. 199).

Esta notação é lida de cima para baixo. As linhas horizontais marcam a divisão rítmica, acompanhando a divisão do compasso musical. Os movimentos das partes do corpo estão indicados dentro das colunas, e a direção dos passos é mostrada no lado esquerdo da pauta.

Definitivamente, um sistema matemático de registro de movimento é o Sistema Eshkol-Wachmann. O primeiro livro sobre ele foi publicado em Londres no ano de 1958, com o título *Movement Notation*, de autoria da dançarina Noa Eshkol e do arquiteto Abraham Wachmann.

Matemático com tal, para a configuração deste sistema, dissecaram impessoalmente os movimentos básicos que os vários membros e o torso são capazes de executar, indicando os movimentos rotatórios, planos e cônicos, além de colocações e progressões do peso para frente, dentre outras considerações práticas.

Figura 46 - Exemplo da Notação Eshkol-Wachmann

Fingers 3-5 (↑)
R. Fingers 1-2 (↓)

... *Fare* ...

I A.B.C
M 144-152

L.	[0] ↑ Forearm	P							
	[0] ↑ Arm	P							
R.	[0] ↑ Forearm			↑ ₃		R			
	[0] ↑ Arm		(2) 8				(3)		
	Upper Body			(6) ↓		(5) ↑			
R.	Thigh		↓ ↑ S ^M	(3) S [*]		↑		(3) S [*]	
	[L. Leg]		↓						
	Foot		+	=	+	=	+	=	+
L.	Thigh		↓ ↑	(2) S		↓ (6)		(4) S	
	[L. Leg]								(2) S
	Foot		+	3/4 m		+	=	+	=
	Weight			(2) (1=)	(4)	(6)		(0)	(6)
	Front		(0)	(1)	(8)	(5)		(4)	(6)

É um sistema independente de qualquer estilo ou escola, mas serviu para danças folclóricas e balé. Em sua constituição, o corpo é visto como uma série de varas conectadas movendo-se no espaço. E também incorporou convenções e abreviaturas dos movimentos.

Eshkol, no ensino e na coreografia, rompeu com várias convenções estabelecidas na dança, inclusive sugerindo novas formas de compor, e, de modo coerente com o seu sistema de notação matemático, não se preocupava com os aspectos dramáticos da dança; para ela, o movimento básico por si só já dava a expressão.

Por ser a proposta do livro *Choreo-graphics*, Guest faz uma comparação entre os muitos aspectos e abordagens de cada um dos exemplos de tipos de notação, além de que analisa vantagens e desvantagens de cada um, conforme as comparações de seus detalhes. Não cabe aqui estender-me nessa comparação, apenas expor variados tipos e diferentes exemplos que se enquadram dentro de cada tipo classificado.

Choreo-graphics, de Guest, foi inicialmente publicado no ano de 1987. De lá para cá, já se passam mais de três décadas, e esse período foi efervescente em termos de novas tecnologias da comunicação e da informação, além de ser um longo período de acontecimentos e muitas transformações nas artes e na sociedade como um todo. Por conseguinte, outros pesquisadores da cena das notações coreográficas surgiram e vêm contribuindo a esse universo sistêmico. Scott deLahunta certamente é um dos mais eminentes da atualidade, com crescente número de publicações acerca dos registros coreográficos, tanto em veículos científicos quanto naqueles meios não acadêmicos. Assim, em 2010, na revista *Contact Quartely*, através de seu artigo *The Choreographic Resource: technologies for understanding dance*, ele contextualiza brevemente o seu percurso¹⁴ como dançarino, coreógrafo e pesquisador, em especial da interação entre métodos coreográficos e novas tecnologias digitais, expõe exemplos dessas relações e

¹⁴ Scott deLahunta conta que começou seus estudos de dança na *Cornell University*, em Boston, nos anos 1980.

propõe cinco categorias do que ele denomina por “desenhos de dança”¹⁵, a saber: a) desenhos internos; b) notação; c) instruções; d) o caderno do coreógrafo; e e) marcas dinâmicas¹⁶. Essa proposição em cinco categorias, embora esteja publicada num artigo datado do ano de 2010, foi inicialmente exposta por ele, em 2004, durante sua conferência que integrou a programação do *The Ars Electronica Festival* (Linz, Áustria), considerado o maior evento internacional de mídia digital e artes tecnológicas¹⁷.

Essas categorias de deLahunta foram identificadas por ele a partir de uma coleção que ele conseguiu organizar de cerca de cinquenta exemplos significativos representando uma série de maneiras pelas quais desenhar, escrever ou marcar é uma parte essencial da prática da dança¹⁸.

Sob o ponto de vista da Teoria Geral dos Sistemas, que é o que proponho na presente dissertação, todas se tratam de notações coreográficas, cada qual com a sua complexidade de organização e estrutura de conexões. Enfim, todas englobam o universo sistêmico das notações coreográficas, pois, **compartilham a funcionalidade de registrar dança de algum modo noutro suporte além do corpo humano em determinado tempo-espço**. Portanto, adentremos a categorização de deLahunta.

¹⁵ Tradução minha para “*dance drawings*” (DELAHUNTA, 2010, p. 20).

¹⁶ “*Inside Drawings, Notation, Scores/Instructions, the Choreographer’s Notebook, and Dynamic Marks*. (tradução da autora) (Op. cit., p. 21).

¹⁷ “*The Ars Electronica Festival is the largest international digital media and technology arts event of its kind*.” (tradução da autora) (Op. cit., p. 20).

¹⁸ “*I collected about fifty significant examples representing an array of ways in which sketching, writing, or marking is an essential part of dance practice*.” (Op. cit., p. 20).

3.2. CATEGORIAS DE NOTAÇÕES COREOGRÁFICAS

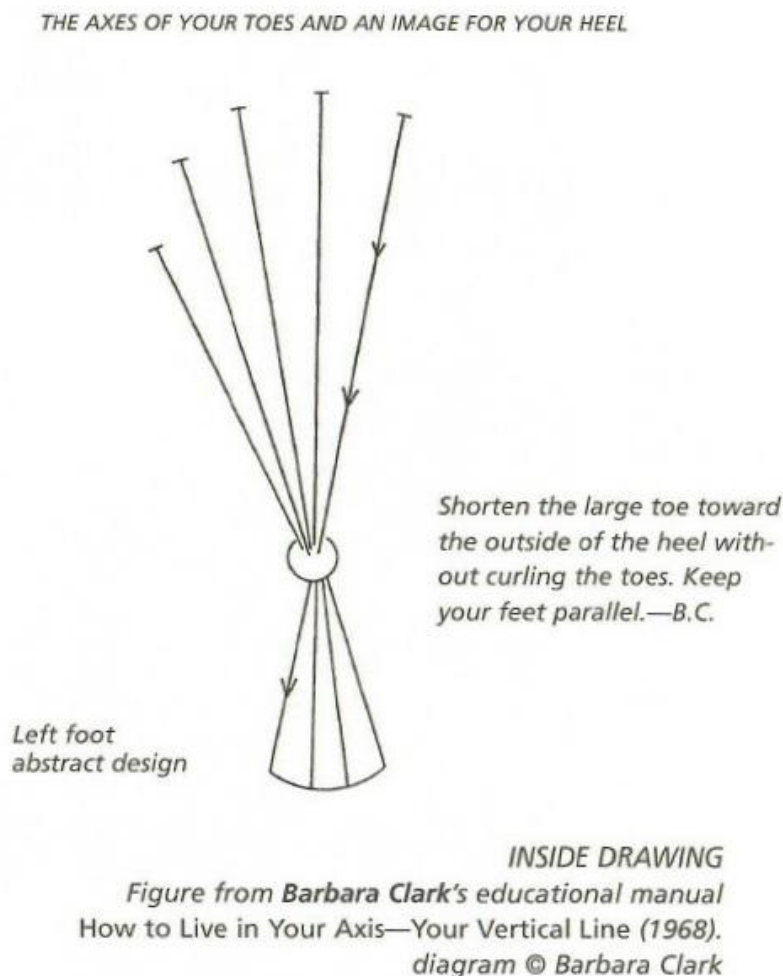
3.2.1. Desenhos internos

De acordo com deLahunta (2010, p. 20), os desenhos internos “sugerem a percepção das direções de movimento de dentro do corpo e o uso de visualização de imagens anatômicas para aumentar a consciência somática” (tradução da autora)¹⁹, ou seja, são desenhos anatômicos que demonstram as direções e sentidos do movimento de partes do corpo e visam à consciência corporal. Para exemplificar, o autor sugere um desenho do pé esquerdo contido no manual educativo *How to Live in Your Axis - Your Vertical Line*²⁰ (1968), de Barbara Clark.

¹⁹ “*These drawings suggest the sensing of directions of movement inside the body and the using of visualization of anatomical images to increase somatic awareness.*” (DELAHUNTA, 2010, p. 20, tradução da autora).

²⁰ Como viver em seu eixo – sua linha vertical (tradução da autora).

Figura 47 – Desenho do pé esquerdo



Fonte: DeLahunta (2010, p. 20).

3.2.2. Notações

A segunda categoria proposta por deLahunta refere-se à maioria daqueles sistemas de notações coreográficas estudados e comparados por Ann Hutchinson Guest. Como o autor mesmo admite, são sistemas especializados, como a Notação Laban, a Notação Benesh, a *Chorégraphie* (Beauchamp-Feuillet), o sistema Stepanov, dentre outros, em que o usuário precisa ser alfabetizado na linguagem dos sistemas de notação específico para poder usá-los²¹.

²¹ “They are “expert systems” in the sense that one needs to be literate in the language of the particular notation systems in order to use it.” (DELAHUNTA, 2010, p. 21).

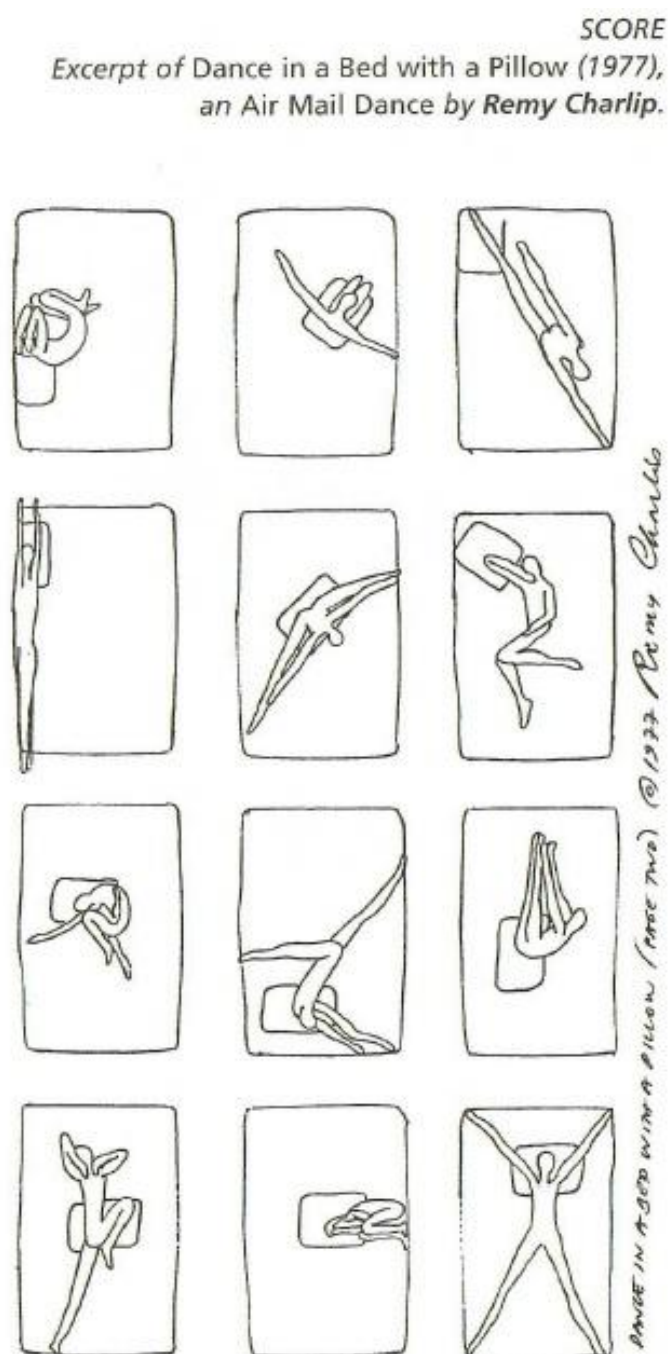
3.2.3. Partituras / Instruções

Esta categoria refere-se a uma espécie de jogo baseado em instruções ou regras, de modo a gerar material de dança. Essas regras e/ou instruções são as frases executáveis dos programas de *software*, denominadas algoritmos, como um sistema formal que um coreógrafo criaria para dirigir a produção da dança²².

A exemplo, deLahunta cita as operações de acaso nas obras de Cunningham e alguns trabalhos de Trisha Brown e William Forsythe, além de ilustrar com um excerto de Remy Charlip. Acrescento aqui também algumas partituras da obra *Suite by Chance*, de Merce Cunningham. Vide abaixo:

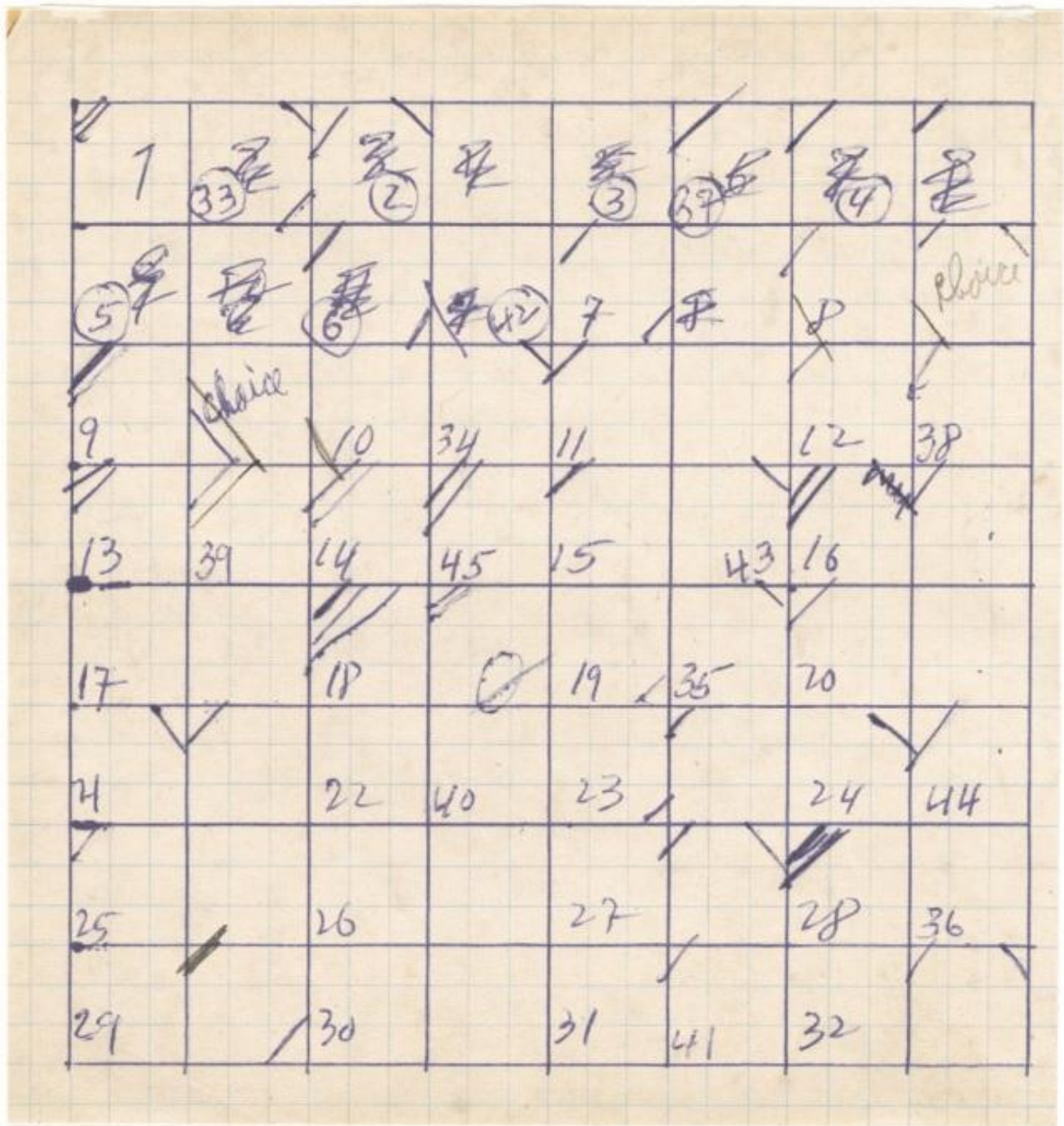
²² "instructions or rule setting as a way to generate dance material, as rules and instructions, called algorithms, are the executable phrases of software programs. I described Scores/Instructions as a formal system that a choreographer might create to govern the generation of the dance." (**Op. cit.**, p. 21).

Figura 48 – Exemplo de uma série de instruções de movimentação para dança



Fonte: DeLahunta (2010, p. 21).

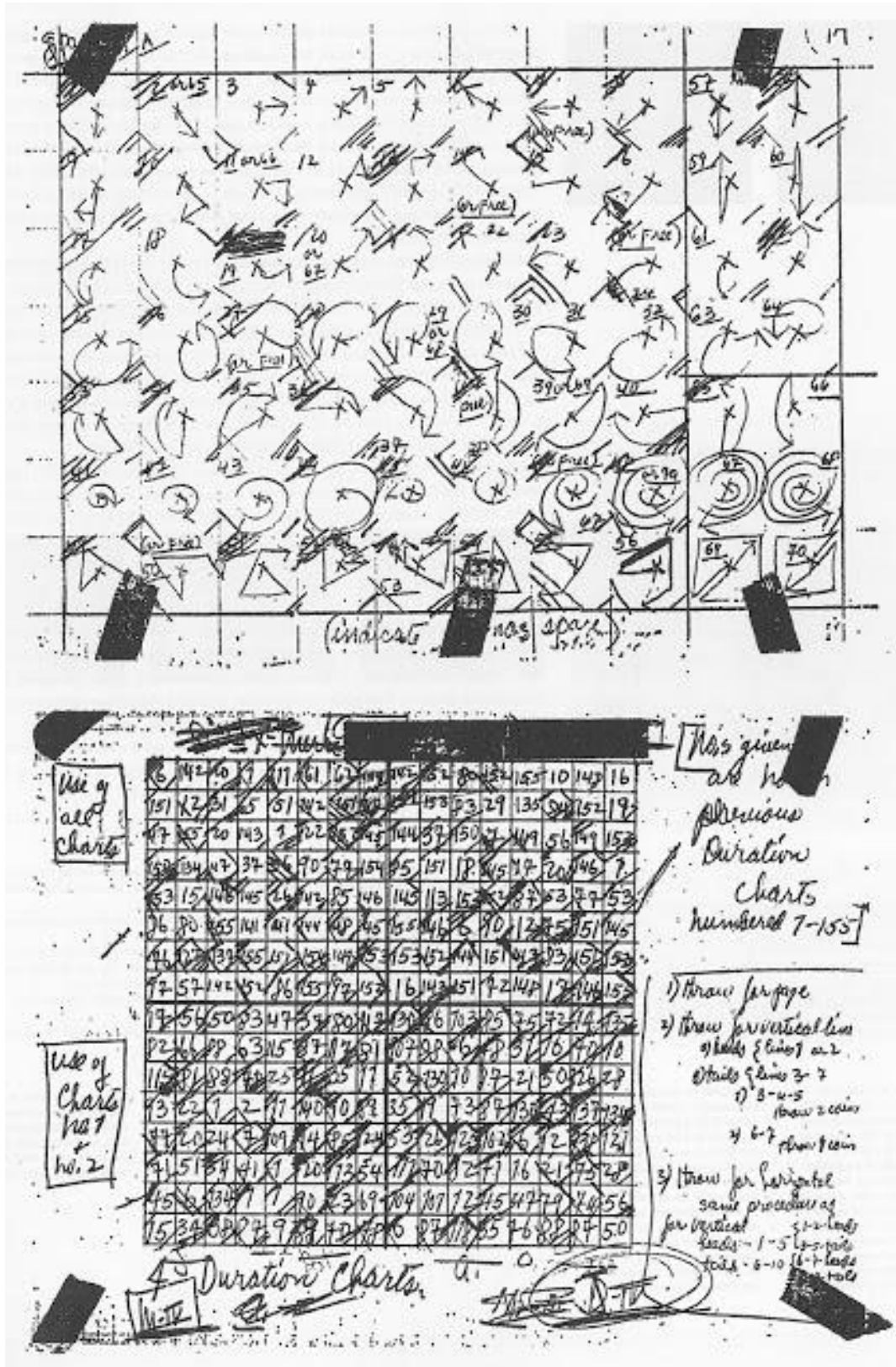
Figura 49 – *Suite by Chance*, Movement Chart II C-D-E Extensions (1952), de M. Cunningham



Fonte: The Museum of Modern Art (2018)²³.

²³ Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/82078>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

Figura 50 – Suite by Chance, Circuit Board (1953), de M. Cunningham



Fonte: Panetta (2015)²⁴.

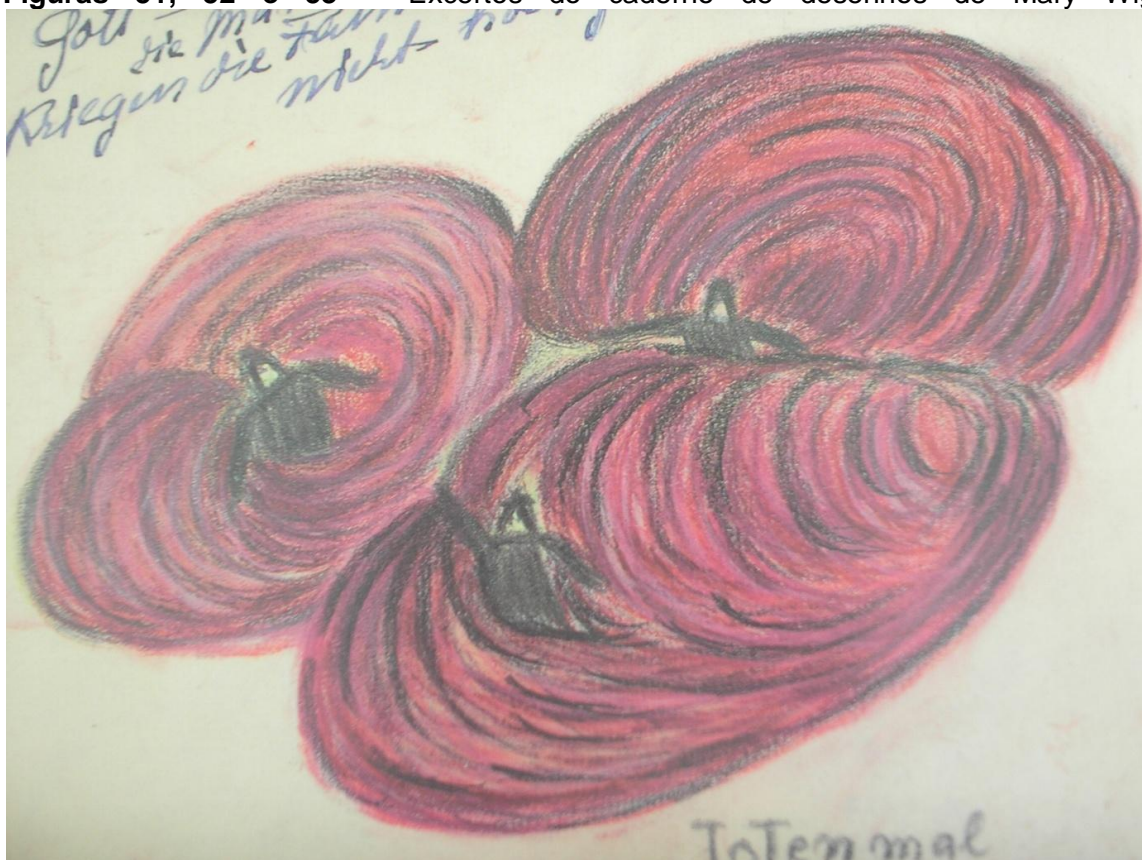
²⁴ Disponível em: <<https://fpa319wspring2015.wordpress.com/2015/04/10/an-inside-look-at-merce-cunningham-a-conversation-with-megan-walker-straight/>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

3.2.4. O caderno do coreógrafo

Como o próprio nome já indica, corresponde aos desenhos e anotações particulares do coreógrafo. Esse 'caderno' pode ser constituído de pedaços de texto, esboços, anotações, desenhos, traços, enfim diversos recursos que servem como estratégias artísticas para documentar o processo coreográfico, as quais só podem ser totalmente compreendidas pelo artista que os criou. Os quais, tão particulares que são, denotam ser aqueles documentos de processo de que trata a Crítica Genética (Cecília Almeida Salles).

S. deLahunta exemplifica com desenhos de Elizabeth Streb e de Yvonne Meier. Eu trago aqui os hipnotizantes desenhos de Mary Wigman e um pouco do meu caderno de anotações coreográficas para as minhas criações.

Figuras 51, 52 e 53 – Excertos do caderno de desenhos de Mary Wigman



BURANA

II. VERS FORTUNA und Schriftthema

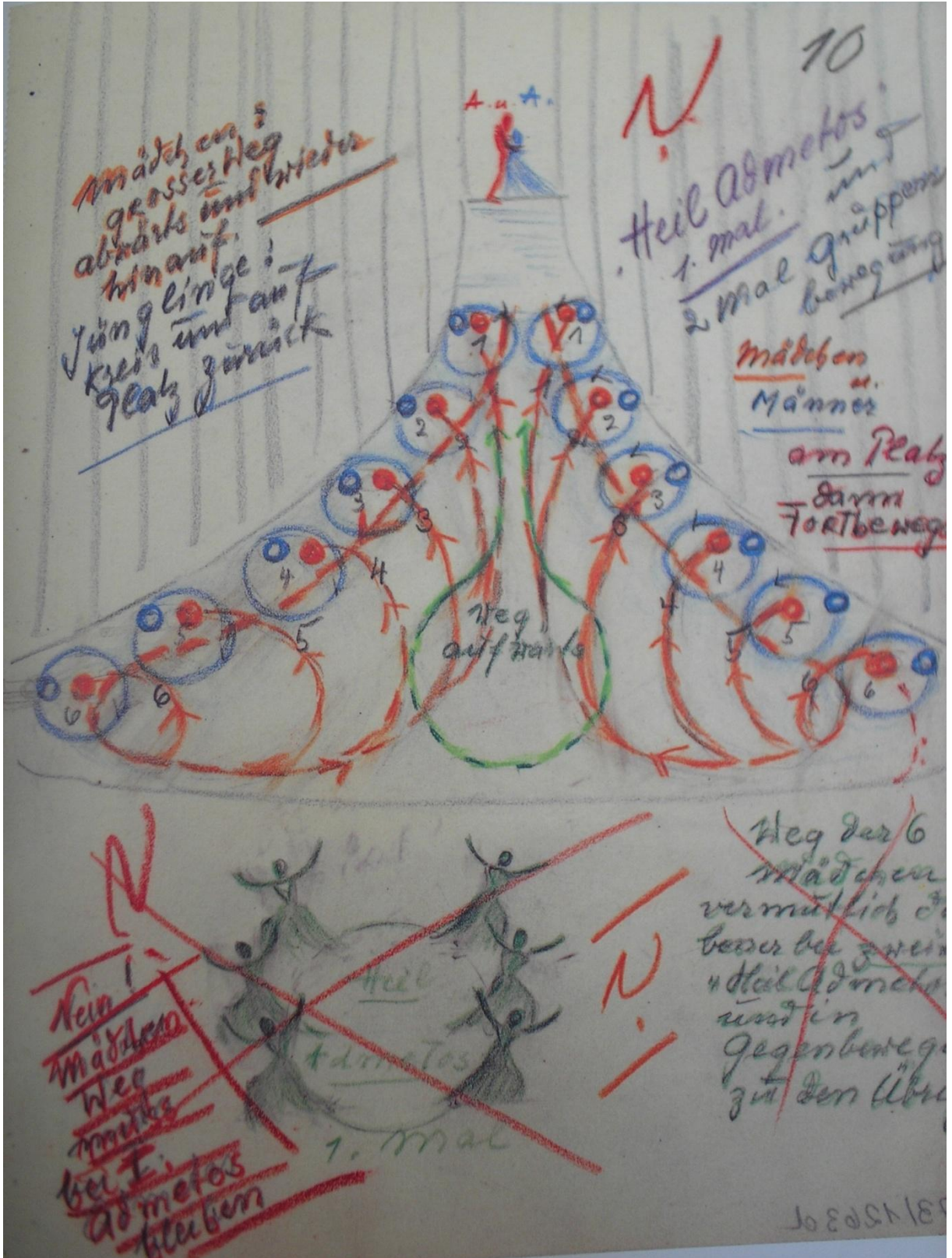
emim florui

Bei Schrittthema

I. Fortuna Motiv
 Fortuna knickt sich nach vorne und rückwärts
 Figuren stehen, Gewicht rückwärts
 Läufer knien.

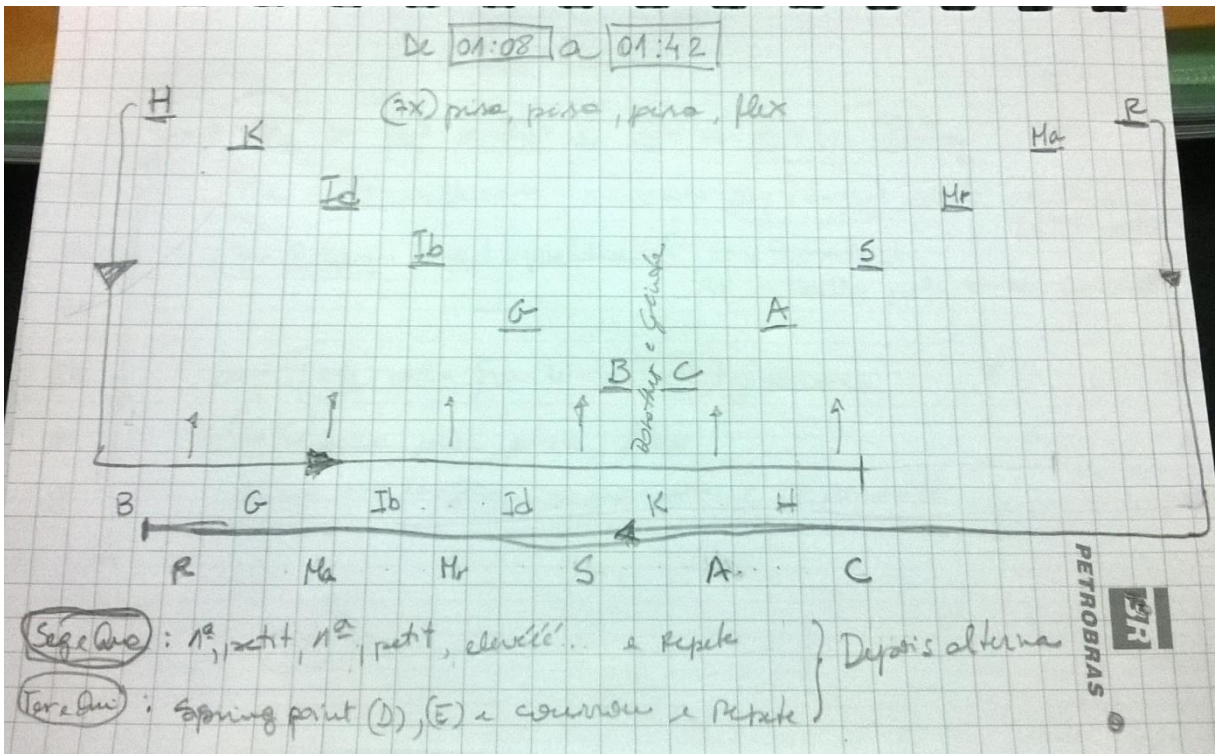
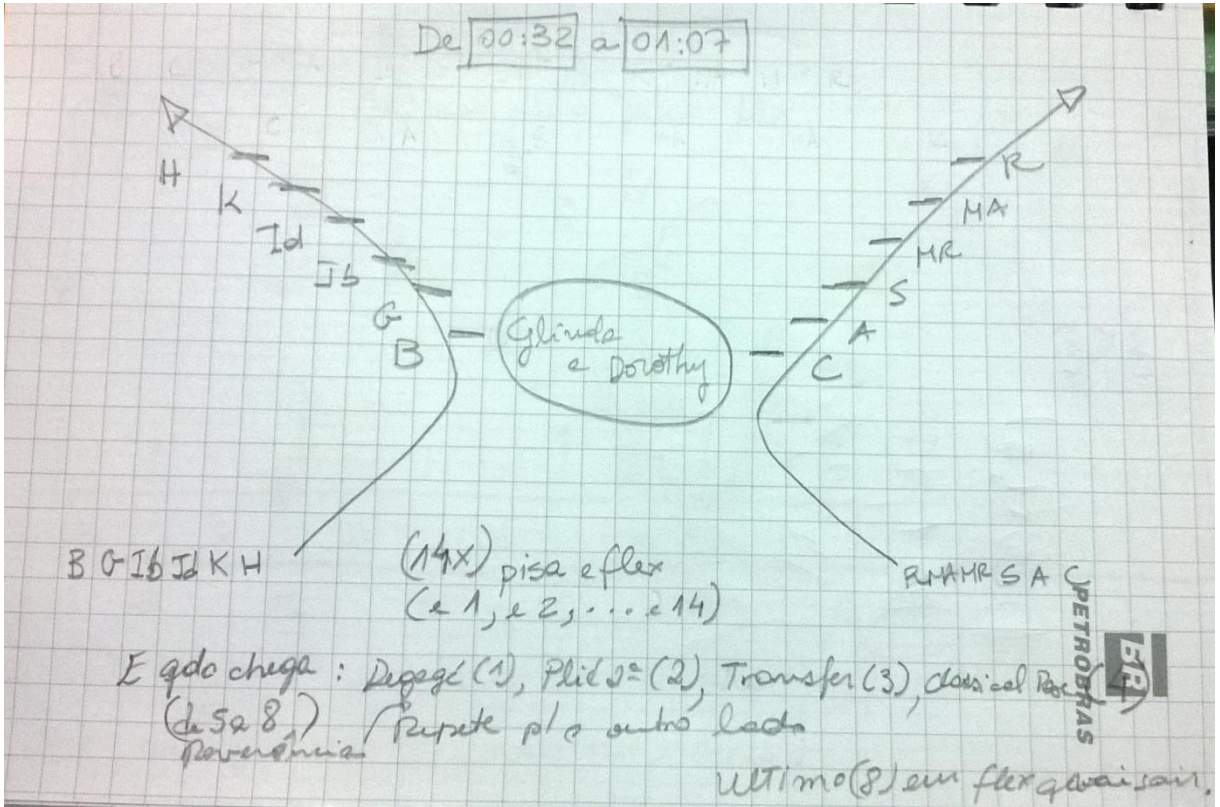
II. Fortuna Motiv
 wie I. mal
 Läufer
 Gewicht
 vorwärts
 knien

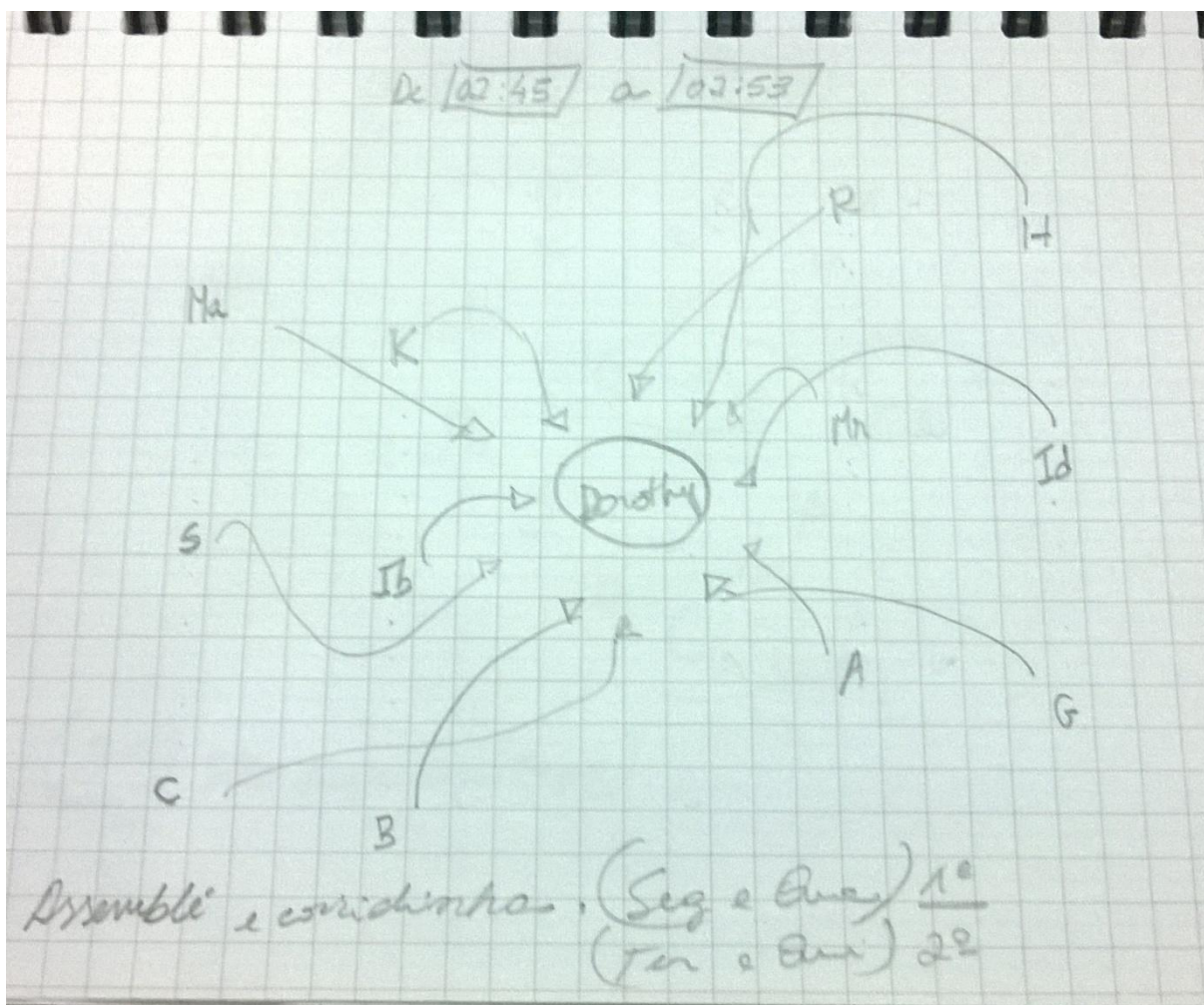
Bei Schrittthema
 Fortuna forläuft Drehschritt
 Lab. auftritt schnell



Fonte: Steinbeck (1987).

Figuras 54, 55 e 56 – Excertos do meu caderno de anotações coreográficas





Fonte: Arquivo pessoal (2015).

É até uma ousadia emparelhar-me com Mary Wigman. Mas essa associação se configura apenas devido ao objeto que formula a categoria de notação coreográfica, o caderno pessoal do coreógrafo. Essas imagens do meu caderno de coreografias mostram uma dança que criei para crianças de seis e sete anos de idade, para um espetáculo de encerramento da escola onde trabalho como professora de balé clássico.

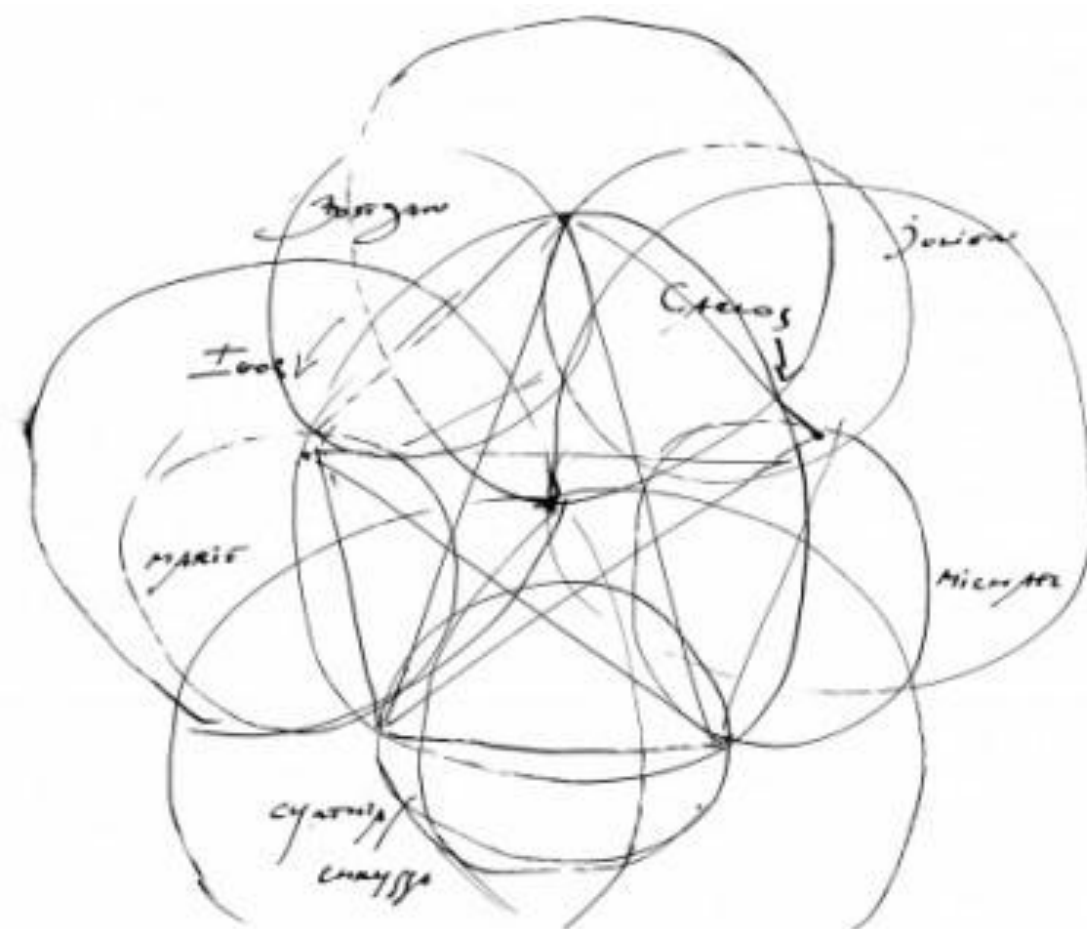
3.2.5. Marcas dinâmicas

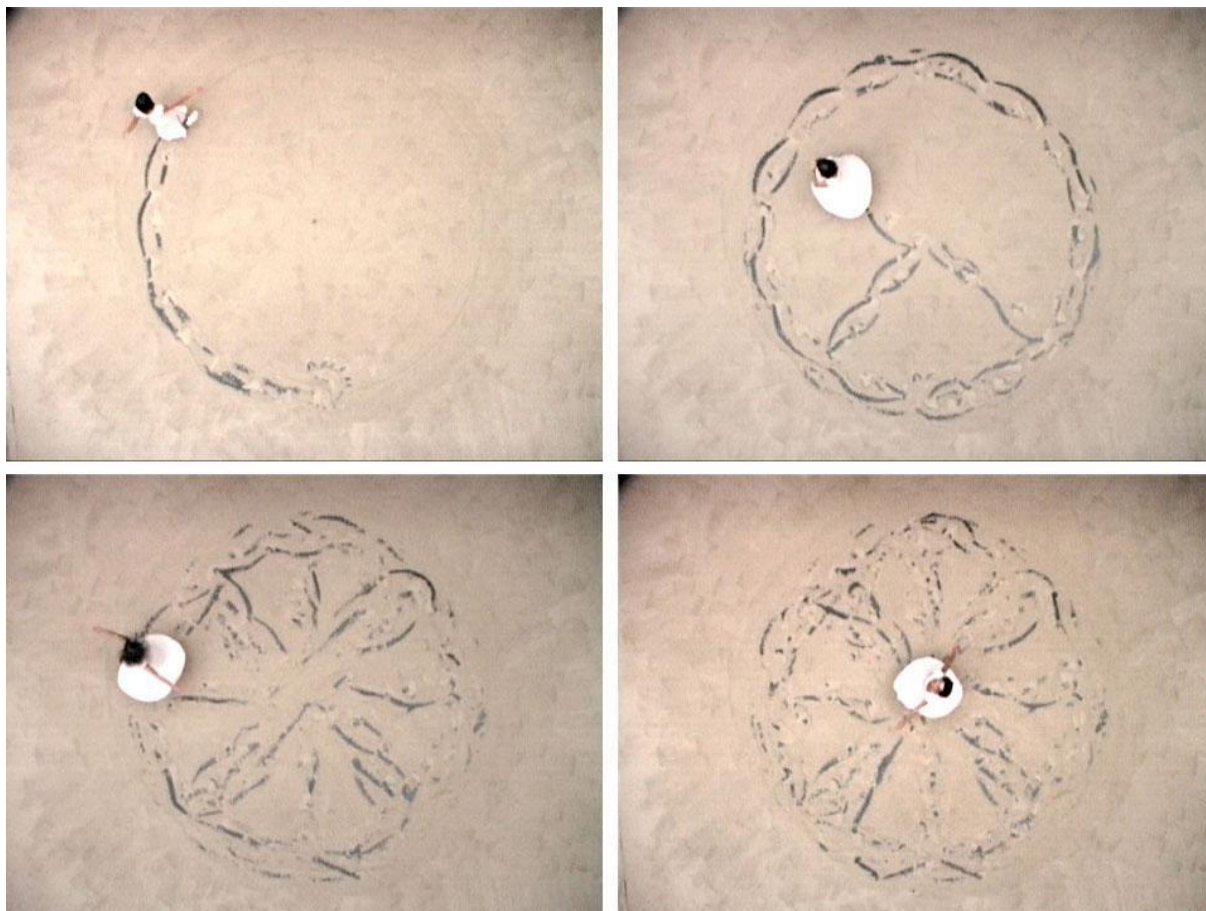
Por fim, segundo deLahunta, esta categoria é representada por marcas que contêm pouca informação sobre a estrutura da dança ou a configuração do corpo, mas são expressões diretas do movimento e do gesto. Funcionam como uma

“caligrafia”, capturando a energia do movimento em seu ato de realização. Nelas, até se podem reconhecer padrões, embora não aceitem a abstração organizada e codificada, comum a outros modelos de representação.

O autor da categorização exemplifica com nomes como Dana Reitz e Nancy Stark Smith, sem ilustrações. No entanto, pela caracterização, arrisco-me a exemplificar com a obra *Vortex* de Anne Teresa de Keersmaeker.

Figuras 57 e 58 – Gráfico e fotos de *Vortex Temporum* (2013), de Anne Teresa de Keersmaeker





Fonte: Bozar Centre for Fine Arts Brussels (2015)²⁵.

Os desenhos produzidos por A. T. de Keersmaeker na areia durante a execução de sua dança são rastros, marcas que capturam as expressões dos movimentos no momento de sua execução. Portanto, acredito, classificam-se como marcas dinâmicas.

A despeito de todas estas categorias e classificações, vale inferir acerca das notações coreográficas em suas extensões digitais, as quais configuram evoluções do sistema no ambiente mais atual da Dança. Para tanto, o capítulo seguinte trata das transformações e inovações no que concerne ao registro coreográfico noutro suporte para além do efêmero corpo no espaço-tempo da manifestação da dança.

²⁵ Bozar Centre for Fine Arts Brussels. *Anne Teresa De Keersmaeker: Work On Paper*. 21 mar. a 17 mai. 2015. Disponível em: <<http://www.bozar.be/en/activities/81085-anne-teresa-de-keersmaeker-work-on-paper>>. Acesso em: 09 nov. 2017.

4 AS NOTAÇÕES COREOGRÁFICAS NA ERA DIGITAL

Scott deLahunta, como pesquisador de dança, é contemporâneo à efervescente modernidade das tecnologias digitais da comunicação e da informação dos fins do século XX. Como ele mesmo afirma em seu breve histórico introdutório, a partir da década de 1980, ele inicia os seus estudos em dança na *Cornell University* (Boston)¹. Exatamente nesse período que A. H. Guest publicou as primeiras edições de seus dois mais proeminentes livros cuja temática é a defesa das notações coreográficas de algum modo, *Dance Notation* (1984) e *Choreo-graphics* (1987). De modo que deLahunta era ainda um estudante de universidade quando Guest estava publicando os resultados de suas densas pesquisas em notações coreográficas e, portanto, já era considerada, como até hoje, a principal referência no tema.

Nesse período, antes mesmo da última grande revolução nas comunicações, com o advento da internet, os computadores já vinham fazendo história e modificando muitas relações humanas, conforme nos alertam Briggs e Burke:

Embora a história da tecnologia não seja o único elemento na história da mídia da segunda metade do século XX, os computadores devem vir em primeiro lugar em qualquer análise histórica, pois logo que deixaram de ser considerados simples máquinas de calcular – e isso só aconteceu no começo da década de 1970 –, eles passaram a fazer com que todos os tipos de serviços, e não somente os de comunicações, tomassem novas formas. (BRIGGS; BURKE, 2004, p. 283).

Assim, as artes também se alimentam das novas tecnologias e vice-versa. E, óbvio, com as notações coreográficas não haveria de ser diferente, ainda mais por se tratarem de uma linguagem, de um meio de comunicação, de transdução. E, por isso, as notações coreográficas conectaram-se e continuam a se conectar às suas contemporâneas tecnologias. Vê-se o caso da notação Benesh, que já em 1980 iniciou o projeto *ChoreoScribe Benesh Editor*, que culminou, em 1986, no *software*

¹ DELAHUNTA, 2010.

de computador *MacBenesh*, tendo sido posteriormente aprimorado, em 2002, ao *Benesh Notation Editor*.

Como as décadas de 1970 a 2000 foram um período de disseminação das tecnologias digitais e, concomitantemente, de defesa e tentativas de institucionalização de notações coreográficas (em especial da *Benesh Movement Notation* e da *Labanotation*), estas últimas estenderam o seu campo de atuação – ou mais especificamente o seu suporte, a sua mídia – aos veículos digitais, não se restringindo à representação bidimensional do papel e à incipiente contraposição ao vídeo como forma de registro de danças. Essa extensão caracteriza-se como uma destacada evolução sistêmica, advinda das interações desses sistemas complexos e abertos que são as notações coreográficas e as tecnologias digitais.

No aprofundado estudo de Guest sobre as notações coreográficas já se mencionam algumas dessas interações entre estas (as notações) e as tecnologias contemporâneas, vislumbrando o futuro já tão presente:

O processo de notação já foi facilitado pela disponibilidade de modernas engenhocas. (...) Ray Cook foi o primeiro notador a usar uma pequena câmera de filmar em um ensaio geral para capturar os detalhes que faltavam. (...) O advento do vídeo e seu uso pela maioria das companhias de dança tornaram a tarefa do notador muito mais fácil. Muitas partituras iniciais nunca puderam ser concluídas, uma vez que o notador não teve acesso às informações. Com a cooperação da companhia e o uso do vídeo, as partituras não precisam mais ficar incompletas. (GUEST, 1984, p. 163, tradução da autora)².

Nesse referido tempo, as câmeras de vídeo ainda eram analógicas e figuravam também, dentre os meios de comunicação, as máquinas de datilografar. Os computadores ainda tinham pouca penetração na sociedade em geral, mas já eram experimentados nos círculos científicos. Tanto é que as primeiras tentativas de uso de computador na criação de coreografias são registradas a partir da década de

² “The process of notating has already been made easier through the availability of modern gadgetry. (...) Ray Cook was the first notator to use a small movie camera at a dress rehearsal to capture missing details. (...) The advent of video and its use by most dance companies has made the notator’s task much easier. Many early scores could never be completed since the notator did not have access to the information. With company cooperation and use of video, scores need no longer be incomplete.” (GUEST, 1984, p. 163).

1960. Porém, antes de trazer à tona esses casos de experimentos, vale inferir sobre a diferença entre analógico e digital.

Diz-se que uma tecnologia é analógica quando a manipulação das informações acontece de forma análoga, ou seja, mantém a sua forma original, alterando o suporte na qual a informação é gravada. Enquanto que uma tecnologia digital acontece através de um código binário, com os algarismos 0 (zero) e 1 (um), os quais se combinam formando unidades de informação (os *bits*³). Assim, os *bits*⁴ são considerados como a linguagem das máquinas.

Tomemos como exemplo análogo uma sumária evolução do processo da fotografia, levantada pela pesquisadora Dorotea Bastos:

No final do século XIX, para se obter uma fotografia, a captação de luz se dava por uma lente que permitia a sua passagem para que, em contato com agentes químicos, como os sais de prata, pudessem ser reconhecidos como tons e sensibilizassem a película que seria revelada com a fotografia. Com a chegada de novas técnicas, no século XX, esse processo sofreu mudanças e o reconhecimento da luz passou a acontecer através de pulsos elétricos, com o uso de transistores e circuitos integrados que permitiram que a captura de imagens passasse a acontecer de forma fotovoltaica, ou seja, havia o mesmo processo inicial de entrada de luz, o processo mecânico do obturador da máquina fotográfica, porém a captura passava a contar com estímulos de células elétricas que enviavam essas informações para uma área fotossensível. O processo passou, então, a contar com a programação eletrônica e foi possível a gravação de forma magnética, embora ainda fosse um processo analógico. O estágio digital na fotografia aconteceu a partir do momento em que a captura passou a contar com os sensores fotossensíveis com chip para “leitura” da luz e um processador que contribui para a análise desses dados, resultando em imagem. O princípio continuava o mesmo: entrada de luz, ajuste e compensação via diafragma (íris) e obturador, exposição e formação da imagem, porém não havia mais a necessidade de um filme ou película a ser sensibilizado. Os chips possuem uma área fotossensível, a qual envia essas informações e o sinal que é recebido de forma analógica é convertido em sinal digital, amplificado e processado. (BASTOS, 2013, p. 16).

³ “um bit não tem cor, tamanho ou peso e é capaz de viajar à velocidade da luz. Ele é o menor elemento atômico no DNA da informação” (NEGROPONTE **apud** PIMENTEL, 2000, p. 11).

⁴ Um *bit* sozinho não tem sentido; precisa estar somado a outros para se tornar informação. Oito *bits* formam um *byte*, o que já equivale a uma letra, um número, um ponto. Por questões técnicas foi necessário agrupar os *bytes* em unidades maiores, e assim temos o *kilobyte* (1024 *bytes*), o *megabyte* (1.024 *kilobytes*) e o *gigabyte* (1.000 *megabytes*). (PIMENTEL, 2000, p. 11, 12).

Portanto, quando nos referimos ao digital, estamos nos referindo a uma tecnologia que utiliza a linguagem lógica dos computadores, o que não exclui as técnicas que a antecederam.

Guest conta-nos que, em 1973, a IBM⁵ em consulta com o Dance Notation Bureau⁶ desenvolveu uma máquina de escrever para o *Labanotation*, a *Selectric Type-writer* (máquina de datilografar), o que “foi um grande passo na produção de partituras finais, particularmente materiais a serem publicados” (GUEST, 1984, p. 163, tradução da autora)⁷. E concomitantemente, nesse tempo já se faziam os primeiros experimentos do uso de computador relacionado ao processo coreográfico.

4.1. EXPERIMENTOS COMPUTACIONAIS PIONEIROS

A primeira tentativa de que se tem registro sobre o uso de um computador para a dança data de 1964. Jeanne Beaman e Paul Le Vasseur, da Universidade de Pittsburgh, alimentaram um computador com as seguintes informações: 20 diferentes variações de tempo, 20 diferentes direções ou padrões espaciais e 20 tipos diferentes de movimento; a partir do qual, conseguiram imprimir 70 danças em forma verbal, com uma duração de quatro minutos (GUEST, 1984, p. 163)⁸. Após esse intento, em 1966, o engenheiro elétrico A. Michael Noll, que trabalhava na Bell Telephone Laboratories (Nova Jersey), considerou as possibilidades de uma versão

⁵ IBM (*International Business Machines*) é uma empresa dos Estados Unidos voltada para a área de informática. A empresa é uma das poucas na área de tecnologia da informação com uma história contínua que remonta ao século XIX.

⁶ O *Dance Notation Bureau* (DNB) é uma organização sem fins lucrativos, cuja missão é promover a arte da dança através do uso de um sistema de notação.

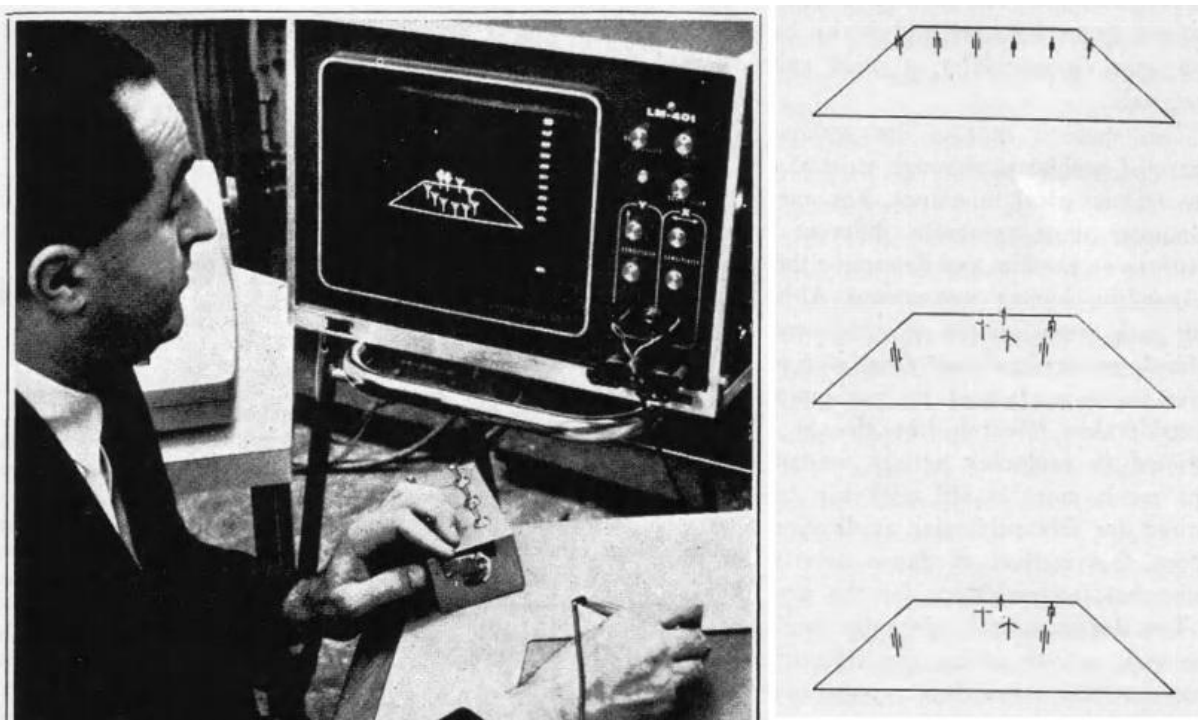
⁷ “*The advent in 1973 of the Labanotation element ('golf ball') – developed by IBM in consultation with the Dance Notation Bureau for use in the Selectric Type-writer – has been a great step forward in producing final scores, particularly materials to be published.*” (GUEST, 1984, p. 163).

⁸ “*Jeanne Beaman and Paul Le Vasseur at the University of Pittsburgh fed twenty different time variations, twenty different spatial directions or patterns, and twenty different types of movement into a computer which was able in four minutes to print out seventy 'dances' in verbal form.*” (Op. cit, p. 165).

filmada de um balé como entrada (*input*) para um computador, o qual converteria os resultados em notação de movimento (*output*), conforme nos descreve Guest:

Os dançarinos usavam luzes e se apresentavam em uma sala mal iluminada com câmeras em diferentes locais; os filmes resultantes poderiam ser analisados por um computador e convertidos em padrões de movimento que poderiam então ser transferidos para qualquer notação de dança desejada. Noll percebeu que esse processo era muito sofisticado para o potencial de programação da época, então se concentrou em fornecer um computador digital com exibição visual através do qual os coreógrafos pudessem experimentar ideias livres da necessidade de ter uma companhia de dançarinos por perto (GUEST, 1984, p. 165, tradução da autora)⁹.

Figura 59 – Michael Noll e sua proposição de criação coreográfica utilizando o computador

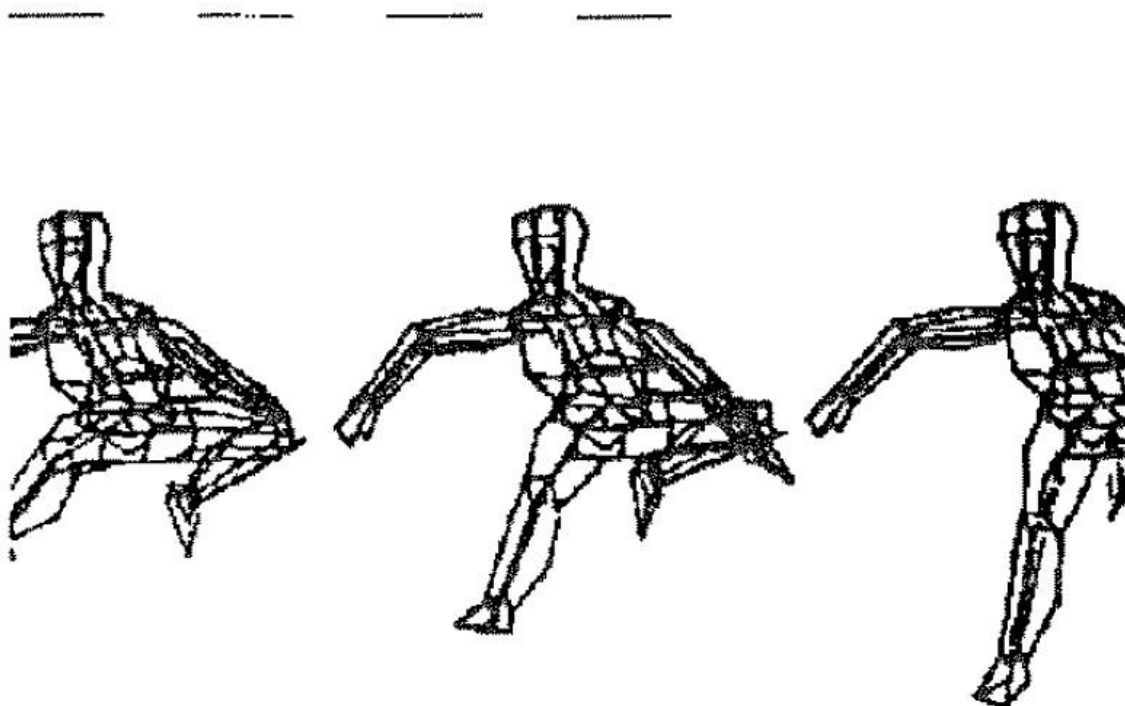


Fonte: Noll (1967).

⁹ "The dancers wore lights and performed in a dimly lit room with cameras at different locations; the resulting films could be analysed by a computer and converted into motion patterns which could then be transferred into any desired dance notation. Noll realized this process was much too sophisticated for the programming potential at that time, so he concentrated on providing a digital computer with visual display through which choreographers could experiment with ideas free of the need to have a company of dancers on hand." (GUEST, 1984, p. 165).

Enquanto a programação de Noll era exibida por figuras de varetas, consta que, em 1968, William Fetter realizou as primeiras modelações computacionais em formas humanas através de procedimentos algorítmicos.

Figura 60 – Experiências de modelagem antropomórfica com computação gráfica, de William Fetter (1968)



Fonte: Cordeiro (1996, p. 51).

Outro experimento é registrado alguns anos mais tarde, em 1970. Liderado por Heinz Von Foerster, do Departamento de Engenharia Elétrica da Universidade de Illinois, e patrocinado conjuntamente pelo Escritório de Pesquisa do Exército dos EUA, pelo Escritório de Pesquisa Científica da Força Aérea dos EUA e pela Sociedade do Movimento em Israel, o projeto, que se utilizava do sistema de notação de movimento Eskhol-Wachmann, objetivava um sistema unificado de descrições, comandos e execução de movimentos realizados por um corpo humano, por membros artificiais ou autômatos, ou por simulações de computador. Estabelecidos os princípios básicos da notação, os elementos sintáticos foram então traduzidos em equações de movimento em um conjunto de sistemas de coordenadas cartesianas, cada qual associado a uma parte móvel do corpo. Assim, através do programa de computador, qualquer movimento desejado (e executável),

prescrito por uma sequência de símbolos na notação de Eskhol-Wachmann, era então descritível, ou seja, poderia ser representado por trajetórias apropriadas.

Pouco tempo depois, em 1974, John Lansdown, um arquiteto e membro da *Computer Arts Society*, em Londres, a partir de experiências com computadores na composição de música e de poesia, deslumbrou possibilidades análogas para a dança, em conjunto com a notação de Benesh. Enquanto que, em 1977, na Universidade de Waterloo (Canadá), Gordon J. Savage, do Departamento de Design de Sistemas, e Jillian M. Officer, do Departamento de Dança, exploraram o uso de computação gráfica interativa como uma ferramenta para aprender e interpretar notação de dança. Nesse caso, utilizaram-se da *Labanotation* e do sistema de notação Stepanov.

Diante dos exemplos mencionados e outros de que se tem notícia, configuram-se, já nas décadas de 1960 e 70, um interesse e diversas iniciativas em interação da tecnologia computacional para a dança, utilizando-se das notações coreográficas desenvolvidas inicialmente para o papel como suporte. Os objetivos e o modelo de operação variavam, de modo que Guest (1984, p. 164) os distribuiu em seis categorias principais:

- a) Experimentação coreográfica criativa, auxiliando coreógrafos e outros a visualizar e experimentar movimentos corporais no processo de criação coreográfica;
- b) Uso de linguagem (notação) de movimento humano para animação computacional;
- c) Implementação de sistemas de notação coreográfica, facilitando as etapas envolvidas no processo de produção de uma partitura finalizada, em especial na realização de alterações e correções e na produção de uma partitura final impressa;
- d) Máquinas para auxiliarem no ensino de notação coreográfica;
- e) Interpretação computadorizada de partitura de notação coreográfica, traduzindo-a em vídeo de figuras simples que executassem as sequências de dança;
- f) Armazenamento de informações de movimento para estudo comparativo.

Independentemente do objetivo do projeto de interação dança-notação-computador e do seu funcionamento, o fato é que o potencial de experimentação,

análise e armazenamento do computador demonstrou-se bastante vantajoso, e, decerto, evolutivo a novas formas e atribuições de dança, expandindo o campo da dança de modo antes inimaginável.

Ludmila Pimentel, pesquisadora em dança digital, conta-nos, em sua dissertação de mestrado cuja temática é sobre hibridações entre novas tecnologias digitais e dança (2000), que, em 1989, surgiu o primeiro coreógrafo interessado em utilizar *softwares* de computador como possibilidade tecnológica, visando à criação coreográfica. Ela refere-se a Merce Cunningham, com o *software Life Forms*¹⁰. Ele inicialmente via o *software* como um recurso de memória, em que um professor de dança poderia armazenar, na memória do computador, exercícios que eram dados em aula, e, depois, estes exercícios poderiam ser revistos pelos alunos, com o objetivo de clarificação e fixação das sequências. Deste modo, Pimentel o considera um precursor da ciberdança¹¹:

Antes de trabalhar com o “Life forms”, Cunningham já experimentava a linguagem do vídeo conjuntamente com a da dança. (...) Após a experiência com vídeo, ele se surpreendeu com os recursos do *software* “Life forms”. O *software* “examinava” o movimento criado, possibilitando ângulos de visão anteriormente impossíveis ao olho humano. Além disso, o computador permitia que o “tempo” do movimento fosse alterado, visualizando-o em *slow motion* [recurso de câmera lenta]. Podia-se assim, ver como o corpo mudava de uma forma para outra (...). Assim, ele utilizou o *software* para, a partir de um pequeno número de exercícios particulares que ele havia criado para as aulas, transpô-los para a memória do computador. (PIMENTEL, 2000, p. 136, 137).

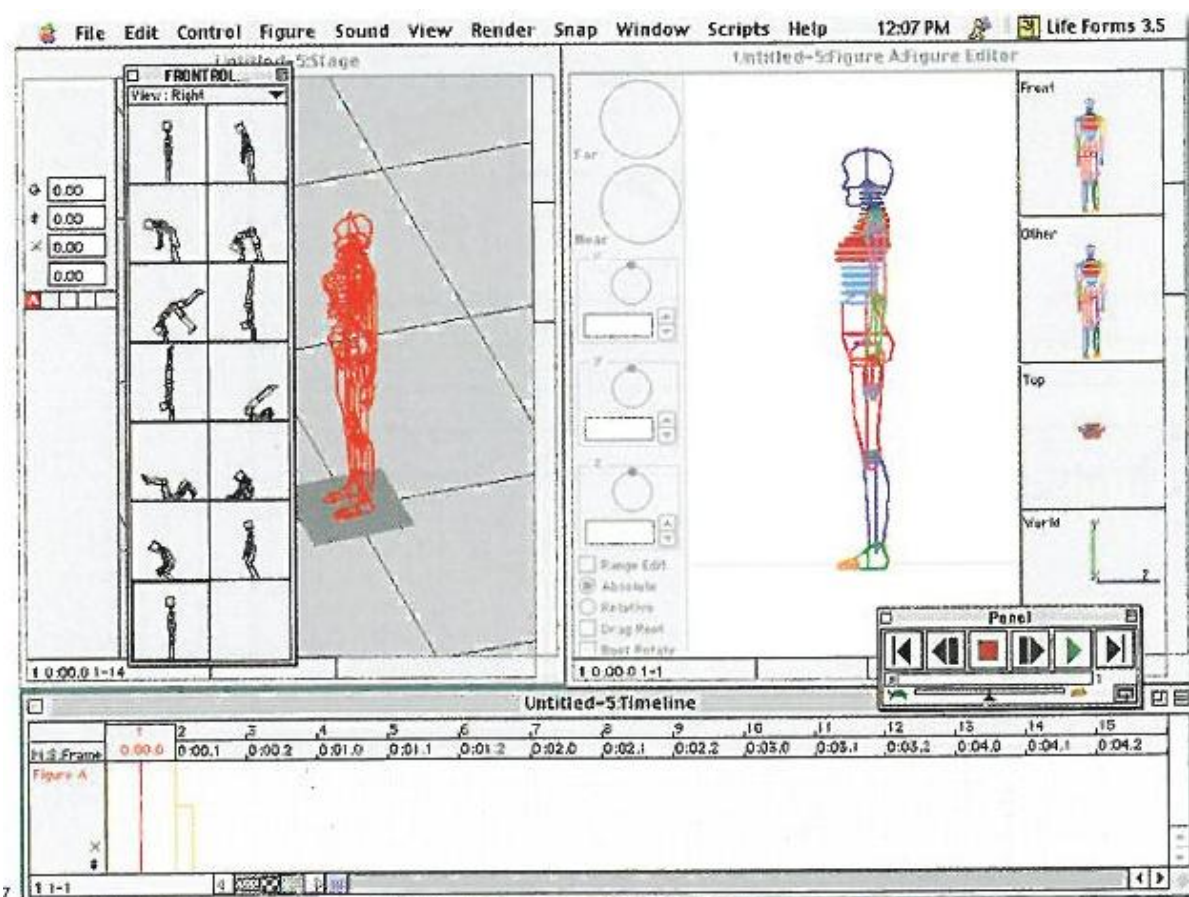
Pimentel ainda acrescenta que, para Cunningham, o *Life Forms* revelava-se como uma nova experiência coreográfica. Antes do *Life Forms*, ele nunca havia trabalhado com o auxílio do computador. Porém, desde então, ele passou a se dedicar, todas as manhãs, à criação de novos movimentos, pois acreditava que as possibilidades eram infinitas. E à tarde, Cunningham acompanhava os ensaios e

¹⁰ Desenvolvido pelo Departamento de Dança e Ciência da Simon Fraser University (Canadá).

¹¹ **Ciberdança**, termo usado por Ludmila Pimentel para significar o híbrido que une dança e novas tecnologias digitais. A palavra ‘ciberdança’ surge da união da palavra ‘dança’ ao “prefixo” ‘ciber’, o qual advém da palavra ‘cibernética’, criada por Norbert Wiener, o primeiro a analisar as relações entre máquinas e seres humanos. Cibernética deriva da palavra grega *kubernetes*, que significa “piloto”, a mesma palavra grega de que eventualmente se deriva a palavra “governador”.

mostrava, aos dançarinos, os movimentos que ele havia criado no *Life Forms*. Se pelo menos um dos dançarinos aprendesse, isso era sinal de que era possível fazer o movimento (PIMENTEL, 2000, p 137).

Figura 61 – Janela do software *Life Forms* em 1990



Fonte: Soo¹².

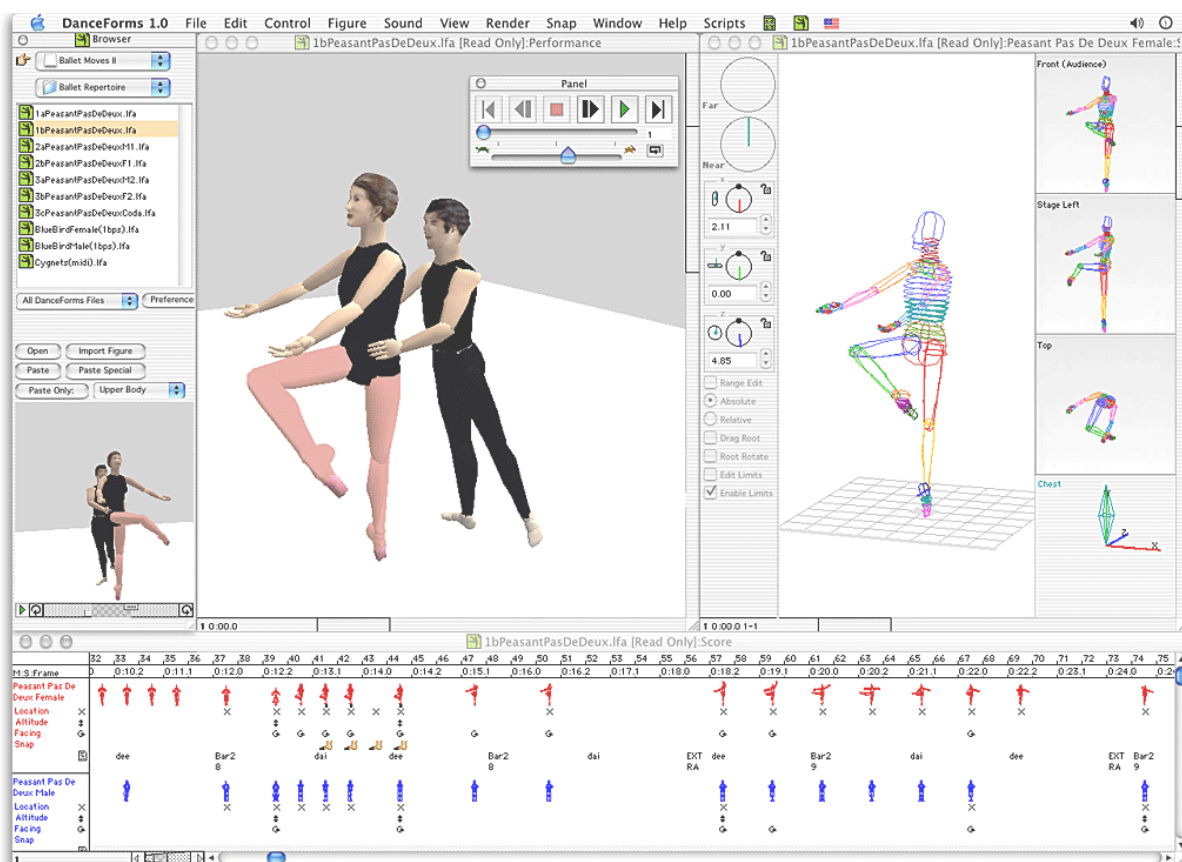
De acordo com Pimentel, o software *Life Forms* foi criado por Thecla Schiphorst, que, quando bem jovem, tinha uma promissora carreira na área de design de softwares, mas decidiu abandonar a tecnologia pela arte de dançar. Mais tarde, ela teve oportunidade de dar aulas de ciência da computação e, junto a uma equipe, veio a desenvolver o *Life Forms*. Este software fora usado anteriormente apenas por animadores, artistas de efeitos especiais e desenhistas de videogame. Entretanto, mostrou-se uma ferramenta muito eficaz ao coreógrafo na criação

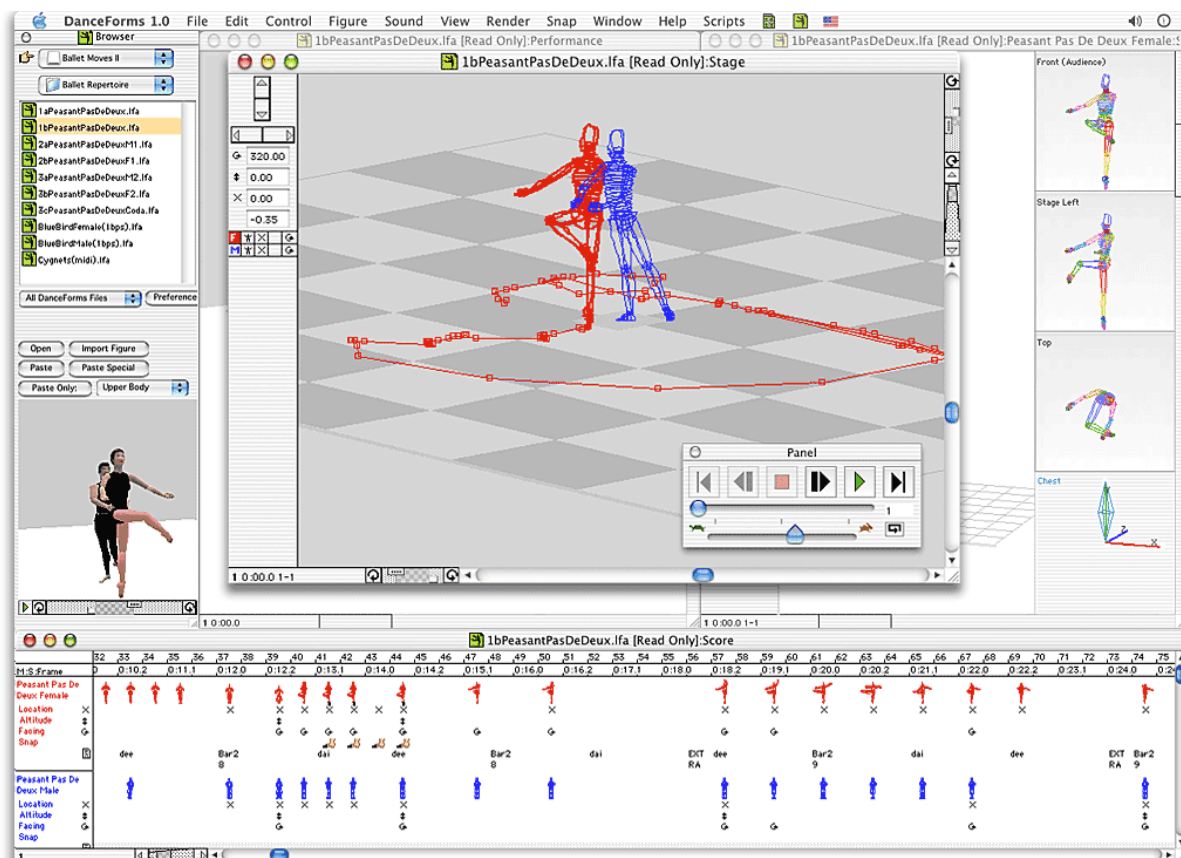
¹² SOO, Mark. *Credo Interactive Inc. LifeForms, 1990s software*. Disponível em: <<http://www.postdigitalcultures.ch/item/57d5d0b989bd9c0300521f6a>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

coreográfica e no estudo do movimento, pois possibilita ver até movimentos muito complexos, quantas vezes quiser e de diferentes perspectivas. Destarte, o *software Life Forms* é uma ferramenta que age com produtividade eficiente, pois poupa coreógrafo e dançarinos de exaustivos ensaios, já que o coreógrafo realiza todo esse estudo preliminarmente, podendo inclusive, repetir uma sequência de movimentos infinitas vezes. Sobretudo, vale inferir que o *Life Forms* é baseado no corpo humano, não permitindo que sejam utilizados movimentos fisicamente impossíveis, como dobrar a perna contra a limitação natural do joelho.

Sobre o *Life Forms*, Cunningham refletiu que não seria o uso do *software* que revoluciona a dança, mas a expande, porque possibilita ver o movimento de uma forma que sempre esteve lá, porém impossível de se ver a olho nu (apud PIMENTEL, 2000, p. 138).

Figuras 62 e 63 – Exemplos de telas mais atuais do *Life Forms*, hoje denominado *Dance Forms*





Fonte: Credo Interactive¹³.

4.1.1. Experimentos brasileiros

De igual modo, se, a título mundial, Cunningham foi, de fato, o “precursor do uso do computador como instrumento de criação coreográfica” (KATZ, 1997, p. 5), aqui no Brasil também temos representantes não muito distantes dele no tempo. A paulistana Analívia Cordeiro¹⁴ é uma das pioneiras mundiais na expressão das relações entre dança, mídias eletrônicas (*computer dance*) e precursora da videoarte no Brasil. Pimentel, que a considera “precursora da ciberdança no Brasil” explana

¹³ DANCEFORMS SCREENS. *Credo Interactive*. Disponível em: <<http://charactermotion.com/products/danceforms/>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

¹⁴ Analívia Cordeiro: bailarina, coreógrafa, videoartista, arquiteta e pesquisadora corporal. Filha do artista plástico Waldemar Cordeiro (1925-1973) e da geógrafa e pianista Helena Kohn Cordeiro (1928-1994). Em 1962, começa seus estudos de dança com Maria Duschenes (1922-2014), com quem se forma no método Laban, dez anos depois. Em 1971, tem aulas com Albert Reid sobre a técnica de Merce Cunningham (1919-2009). Em 1976, tem aulas com Kelly Hogan sobre a técnica de Martha Graham (1894-1991). Entre 1977 e 1998, reside em Nova York, onde frequenta aulas nos estúdios de Alvin Nikolais (1910/1912?-1993) e Merce Cunningham, formando-se em dança moderna norte-americana. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2016)

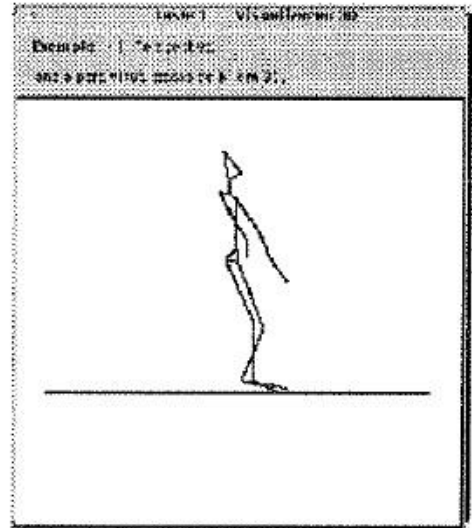
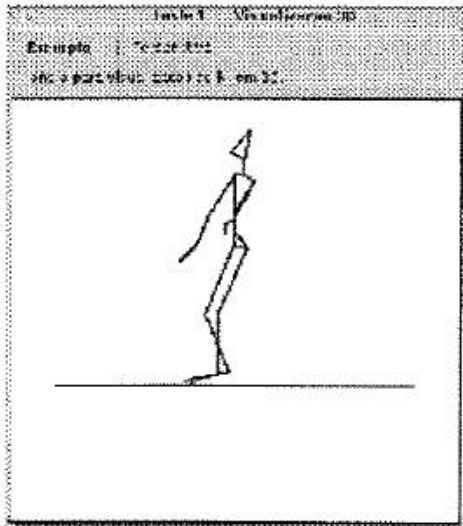
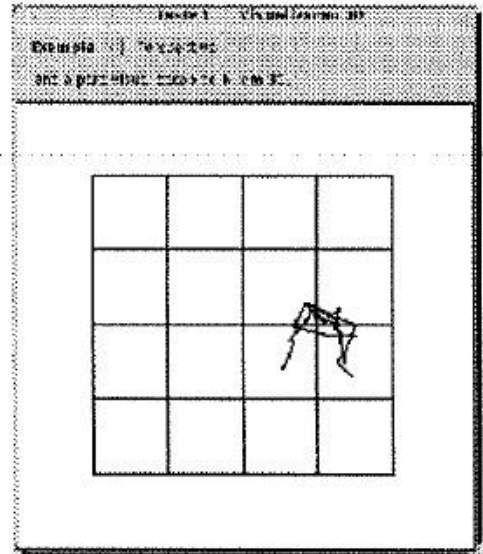
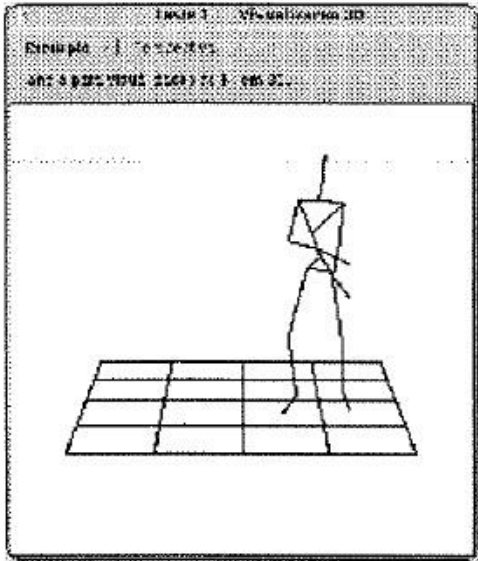
que já em 1973, Cordeiro iniciou, com um estudante de engenharia eletrônica, Nílton Lobo Pinto Guedes, uma

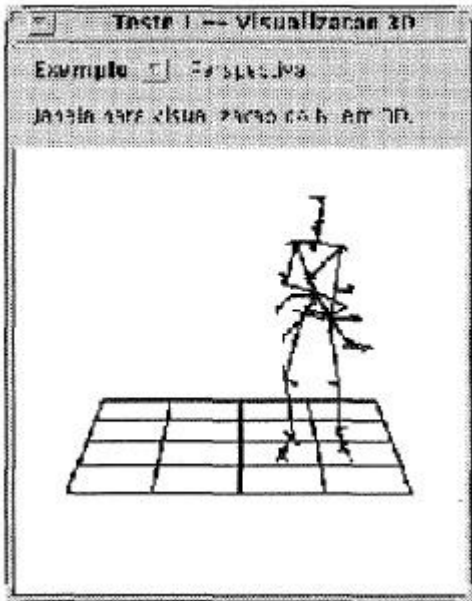
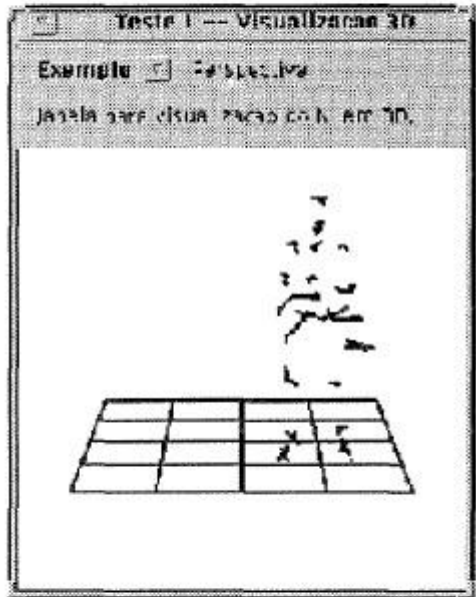
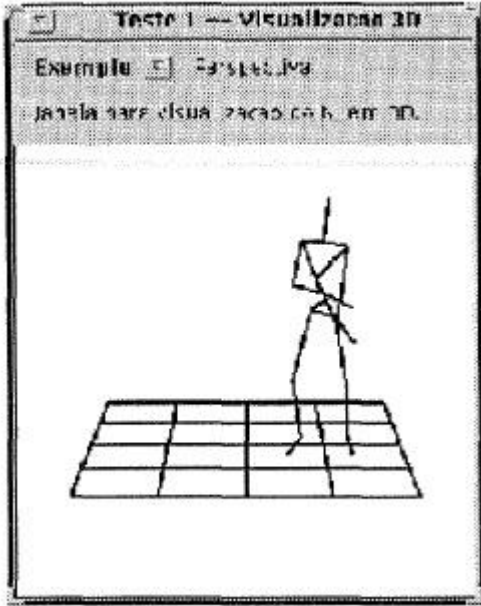
pesquisa sobre notação e registro de movimentos de dança, utilizando recursos de tridimensionalização do processamento de imagens. Estes estudos experimentais digitalizados, que permitiam a visão do movimento criado por diferentes ângulos, baseado no método Laban de análise do movimento, ocorreram no Centro de Computação Eletrônica da Universidade de São Paulo (CCE-USP). Na época, os resultados foram considerados inovadores e até extravagantes. Depois, deu-se continuidade à pesquisa, com o apoio da empresa Intergraph Sistemas Ltda. (PIMENTEL, 2000, p. 112, 113).

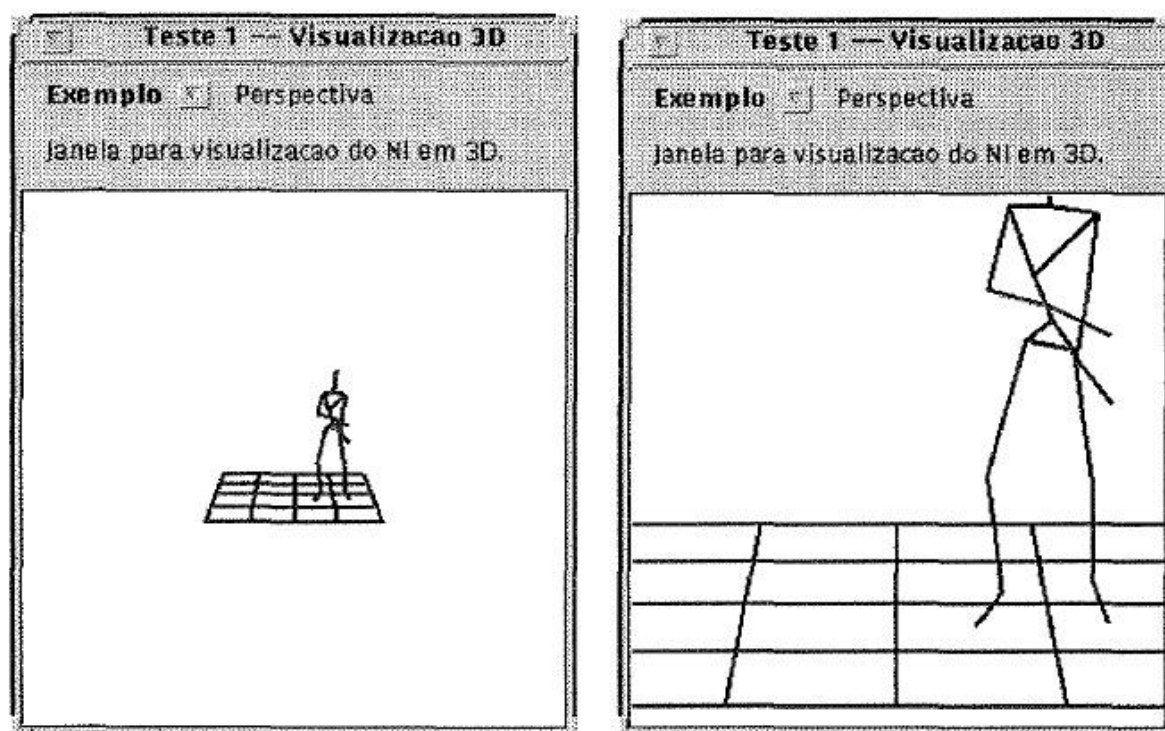
A pesquisa resultou na criação, em 1980, de um *software* de notação de movimento (o 'Nota-Anna'), o qual foi tema de sua dissertação de mestrado em multimeios, defendida em 1996, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)¹⁵.

¹⁵ Sua dissertação de mestrado foi publicada em 1998 pela Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (Fapesp) e pela Editora Annablume, com o título *Nota-Anna – uma notação eletrônica dos movimentos do corpo humano baseada no Método Laban*.

Figuras 64, 65 e 66 – Exemplos de telas e comandos do software Nota-Anna







Fonte: Cordeiro (1996).

Decerto, a influência de seu pai, o artista plástico Waldemar Cordeiro – considerado um pioneiro da *computer art* no Brasil –, foi determinante para aproximá-la destes novíssimos aparatos tecnológicos, bem como toda a sua trajetória de vida, por ter tido contato com o sistema Laban e diretamente com Maria Duschenes (seguidora de Laban), com Merce Cunningham e com Alvin Nikolais.

O objetivo da Nota-Anna era registrar os movimentos de dança de maneira legível para o dançarino. Segundo Cordeiro¹⁶, à época, dentre as alternativas tradicionais existentes para a notação de dança, a mais eficiente era a *Labanotation*, uma notação executada por pouquíssimos especialistas em todo o mundo e, certa maneira, um recurso dispendioso. Com a Nota-Anna, pretendia-se captar os quatro elementos básicos da dança – sob a concepção da autora do sistema: deslocamento no espaço, posições do corpo, força muscular e fluência –, de forma mais complexa e completa do que a *Labanotation*.

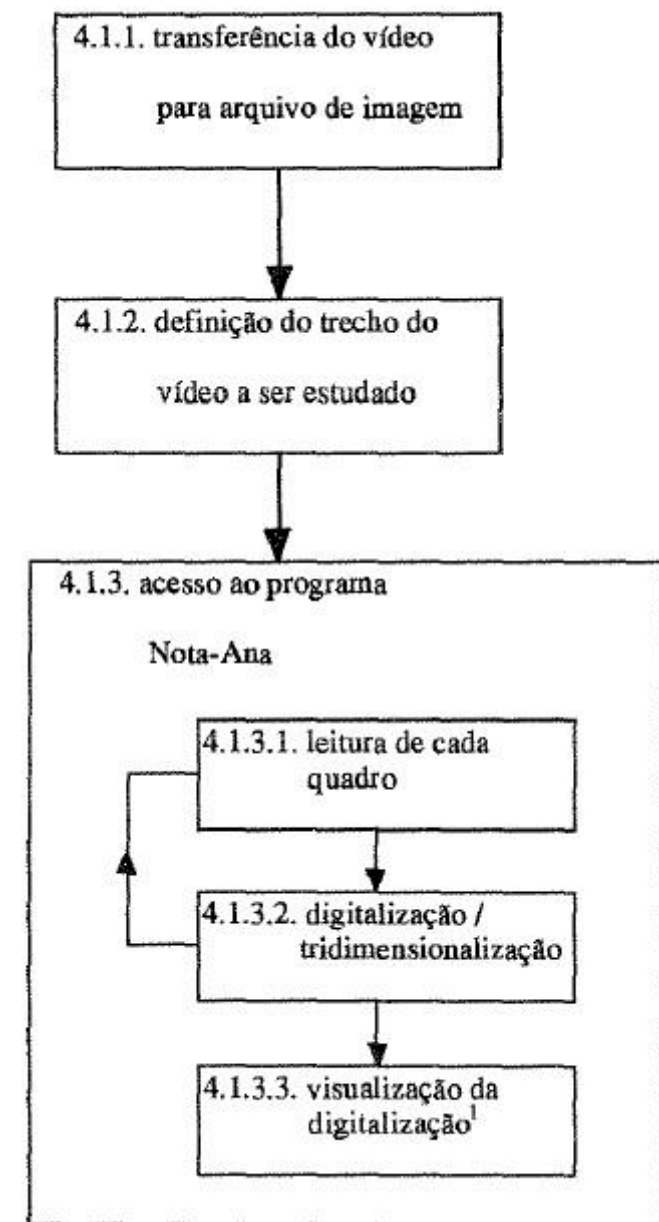
Pimentel nos descreve como funcionava a Nota-Anna:

¹⁶ Conforme CORDEIRO (1996, p 136) e LEITE *apud* PIMENTEL (2000, p. 113).

A técnica desenvolvida por Cordeiro consistia em utilizar 24 pontos do corpo, a maioria articulações, para primeiro registrar na memória do computador, através de uma prancheta digitalizadora, as posições de cada um desses pontos, a intervalos de tempo predeterminados; poder-se-ia também reconstituir uma dança já existente e gravada em 8mm, procedendo a digitalização dos pontos por meio da projeção quadro-a-quadro sobre a mesa da estação gráfica. Depois desse registro e por meio de um *software* desenvolvido por Guedes, dava-se o processo de tridimensionalização das posições. Com os recursos da estação gráfica Intergraph, multiplicava-se o potencial analítico da dança registrada, realizando modificações ou correções de erros de digitalização, aplicando o efeito *zoom* para esmiuçar detalhes, observando simultaneamente várias posições sucessivas, girando a figura, modificando o plano, visualizando a figura nas três dimensões do espaço (largura, altura e profundidade). (PIMENTEL, 2000, p. 113, 114).

E para melhor compreensão, segue o esquema do processo operacional de captura e registro da Nota-Anna, exposto por Cordeiro em sua dissertação de Mestrado:

Figura 67 – Esquema operacional da Nota-Anna



Fonte: Cordeiro (1996, p. 155).

Observo, a partir das explicações de Pimentel e da própria Cordeiro, que as grandes vantagens da Nota-Anna consistiam nos recursos: a) de tridimensionalização das formas, b) de memória (armazenamento de informações), e c) do que Cordeiro denomina por 'potencial de economia'.

A tridimensionalização das formas se sobrepõe a outros processos de notação analógica, cujo suporte é o papel, ou mesmo ao vídeo, em que a imagem captada se reduz a uma imagem em duas dimensões – do mesmo modo que uma notação no

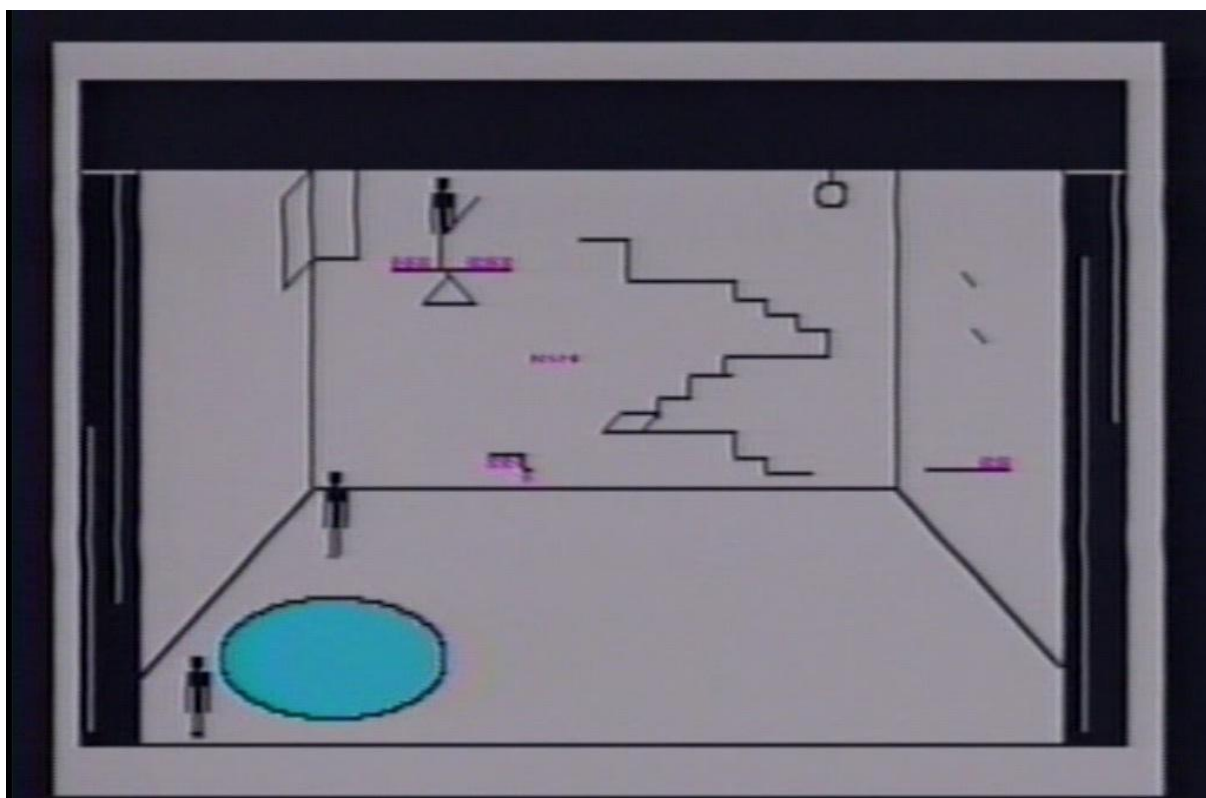
papel –, com um ponto de vista apenas; e esta restrição faz com que percamos muitos detalhes.

O recurso da memória é já uma característica fundamental dos computadores, ciente de que os movimentos são traduzidos em código binário, podendo ser facilmente armazenados noutras mídias correlatas.

E o potencial de economia manifesta-se pela possibilidade de inúmeras experimentações coreográficas prévias do coreógrafo antes de partir para o trabalho presencial com os dançarinos. A(s) figura(s) dos bailarino(s) digitalizado(s) atua(m) como ‘simples boneco(s)’, sob as ordens do coreógrafo que exaustivamente experimenta e seleciona as sequências de movimentos, até chegar àquelas que serão definitiva e diretamente testadas com o elemento humano (PIMENTEL, 2000, p. 114). O potencial de economia apontado por Analívia Cordeiro é o equivalente ao que observo como produtividade eficiente desde Michael Noll (1966-67), com a sua proposição de um programa de computador para coreógrafos.

Diante dos recursos identificados em específico na ferramenta Nota-Anna, Pimentel reconhece que “**o registro e a conservação do patrimônio coreográfico** são redimensionados, já que estas tecnologias aprimoram estas qualidades já existentes na linguagem do vídeo e do *Labanotation*” (2000, p. 114). A própria Pimentel destaca-se dentre os primeiros pesquisadores e coreógrafos brasileiros a se utilizarem do computador como recurso de notação coreográfica, para fins de estudo do espaço cênico e de movimentação dos bailarinos. Desde a sua graduação em Dança, na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), quando realizou as pesquisas ‘Dança e Computação Gráfica: um estudo para doze dançarinos’ (1991) e ‘A utilização da computação gráfica no estudo do espaço coreográfico’ (1993-94), fez experimentos e proposições a partir dos *softwares Storyboard Plus e Autodesk 3Dstudio*. *Softwares* estes, vale ressaltar, que são utilizados em diversas áreas, como propaganda, arquitetura, design, etc, posto que tenha aplicabilidade também na área da dança.

Figura 68 – Captura de tela de um dos experimentos de Ludmila Pimentel



Fonte: Pimentel (1991).

4.2. NA ATUALIDADE

Além dos citados *softwares*, outros já surgiram, com o passar do tempo, e alguns destes também já evoluíram, adquirindo maior complexidade, detalhamento, precisão, eficiência, transformando-se em ou dando lugar a outros. Assim como algumas manifestações de notações coreográficas analógicas ao longo da história da dança, os *softwares* também podem ficar por um tempo esquecidos, tornando-se obsoletos, o que não significa que deixaram de compor o extenso sistema das notações coreográficas. Eles podem ser reconectados (acessados novamente) e reconfigurados, como temos os exemplos dos analógicos, e até manuscritos, *Orchesographie* (de Arbeau) e *Chorégraphie* – hoje denominada Notação

Beauchamp-Feuillet – ambos utilizados pelos *reenactors*¹⁷ em suas reconstruções de épocas. Essa analogia é referente ao caso da Nota-Anna, que, muito embora tenha sido considerada inovadora e de grande potencial na década de 1990, hoje se encontra um tanto obscurecida do meio da dança, de modo que a sua publicação tornou-se rara, de difícil acesso¹⁸.

Quanto às evoluções dos citados *softwares*, Pimentel, na sua dissertação de mestrado defendida no ano 2000, sinalizou que Schiphorst (criadora do *Life Forms*), já na passagem do século XX ao XXI, trabalhava em outro *software* que iria capturar movimentos a partir do dançarino. Sua diferença para o *Life Forms* seria o ato de sintetizar o movimento de forma muito inteligente. E pontua sobre o que já estava por vir, o *MoCap (Motion Capture)*¹⁹, sistema de captura de movimentos do dançarino:

Quando você sintetiza, você cria o movimento mais com as ferramentas do computador do que com informações do mundo físico, real. Já a captura de movimentos (*motion capture*) é uma amostragem coreográfica (*choreographic sampling*). Os coreógrafos usam as mostras de movimento assim como os compositores usam as mostras de som (*sound samples*). Com isto, os coreógrafos tornam-se capazes de gravar e capturar seu próprio movimento diretamente no *software*, formando uma biblioteca virtual própria. (PIMENTEL, 2000, p. 139).

Pimentel esboçava um campo que se expandia cada vez mais e mais rápido, o campo da dança digital interativa, que ela viria a defender mais profundamente em sua tese de doutorado (2008), oito anos depois. Na tese, a referida pesquisadora discrimina diversos tipos de dança digital em suportes diferentes, descreve e analisa

¹⁷ Numa tradução literal, equivale a 'reencenador', que significa aquele que encena uma época passada reconstruída. É um agente do movimento de *reenactment* (reencenação), que, no Brasil, denominamos 'reconstrução histórica'. A Reconstrução Histórica é uma atividade que tem como objetivo reconstruir um ou mais aspectos de um período ou de um evento histórico da forma mais realista possível. A base da reconstrução histórica é a pesquisa constante em fontes primárias (documentos), através da qual se intenta ampliar a visão e o conhecimento sobre uma época específica.

¹⁸ Faço essa observação porque eu mesma, enquanto pesquisadora, tive dificuldade em acessar esse material, de modo que pouquíssimas pessoas mencionavam tê-lo possuído por um tempo, mas, depois, terem perdido ou não se lembrarem onde haviam arquivado. Além disso, o livro acompanhava uma fita em VHS, o que, atualmente, é uma raridade de mídia, havendo também poucas possibilidades de acesso ao material audiovisual.

¹⁹ Captura de movimento.

o funcionamento e produções de *softwares* a partir de experimentações e observações desses *softwares* já citados aqui e outros, como Isadora, o *MoCap* (*Motion Capture*), a dança em CD-ROM, usada por exemplo por William Forsythe²⁰, etc.

Diante das citadas evoluções do analógico ao digital, atentemos e reflitamos acerca do ambiente cultural em que se encontravam as notações coreográficas em seu período mais produtivo, conforme apontado pelos estudiosos especialistas, o século XX. Cômicos de que foi nesse tempo que emergiram as mais diversas formas mais ou menos complexas de sistematizar a grafia de dança, observemos que, de acordo com a história das mídias, também foi nesse período que houve um ambiente frutífero de inovações tecnológicas no campo da imagem, e, mais precisamente do audiovisual, convergindo com o advento da tecnologia digital nas décadas finais do segundo milênio. Isso, sobremaneira, inferiu em novos rumos para as notações coreográficas analógicas, em especial aos sistemas de altíssima complexidade já desenvolvidos, como *Labanotation*, *Stepanov*, *Benesh* dentre outros. Pois, com o advento do vídeo e a crescente popularização e aprimoramento das técnicas e ferramentas de captura de imagem e som (filmagem), qualquer empenho dispensado ao estudo e prática de um sistema de notação literalmente escrita no papel pareceria, numa primeira instância, uma tarefa por demais laboriosa e dispensável. Ainda mais a dança se tratando de um fenômeno de materialização tão efêmera, intuitiva e instintiva.

No entanto, desde o surgimento das primeiras câmeras de vídeo ainda analógicas até o advento da câmera digital, observava-se que, além das distorções temporais, havia as limitações espaciais, que interferiam incisivamente na percepção visual, tanto por *closes* (enfoques de câmera) e pouca exploração das opções de ângulos e posições de captura, quanto pela bidimensionalidade do vídeo, o que dificultava a compreensão dos movimentos e do uso do espaço em lateralidade, em profundidade e em algumas formas e movimentações coletivas. Essas distorções e limitações, com a tecnologia digital e popularização dos recursos audiovisuais estão sendo profusamente solucionadas, muito embora, nos dias atuais, ainda predomine

²⁰ Referência ao CD-ROM '*Improvisation Technologies*', criado por William Forsythe em 1999. Segundo Pimentel (2008, p. 206, 207), este CD-ROM divide-se em 60 partes de vídeo, mostrando a essência das técnicas de improvisação de Forsythe e de seus bailarinos durante uma década e meia.

o registro audiovisual bidimensional e não disponhamos de acesso, em larga escala, a recursos de tridimensionalização na captura e registro de imagens de movimento corporal; no mínimo, teríamos de dispor de várias câmeras em diversos ângulos. Esse, inclusive, é um dos procedimentos do *MoCap*. Porém, o *MoCap* é um aparato custoso e, por conseguinte, não acessível a todo e qualquer interessado em utilizá-lo.

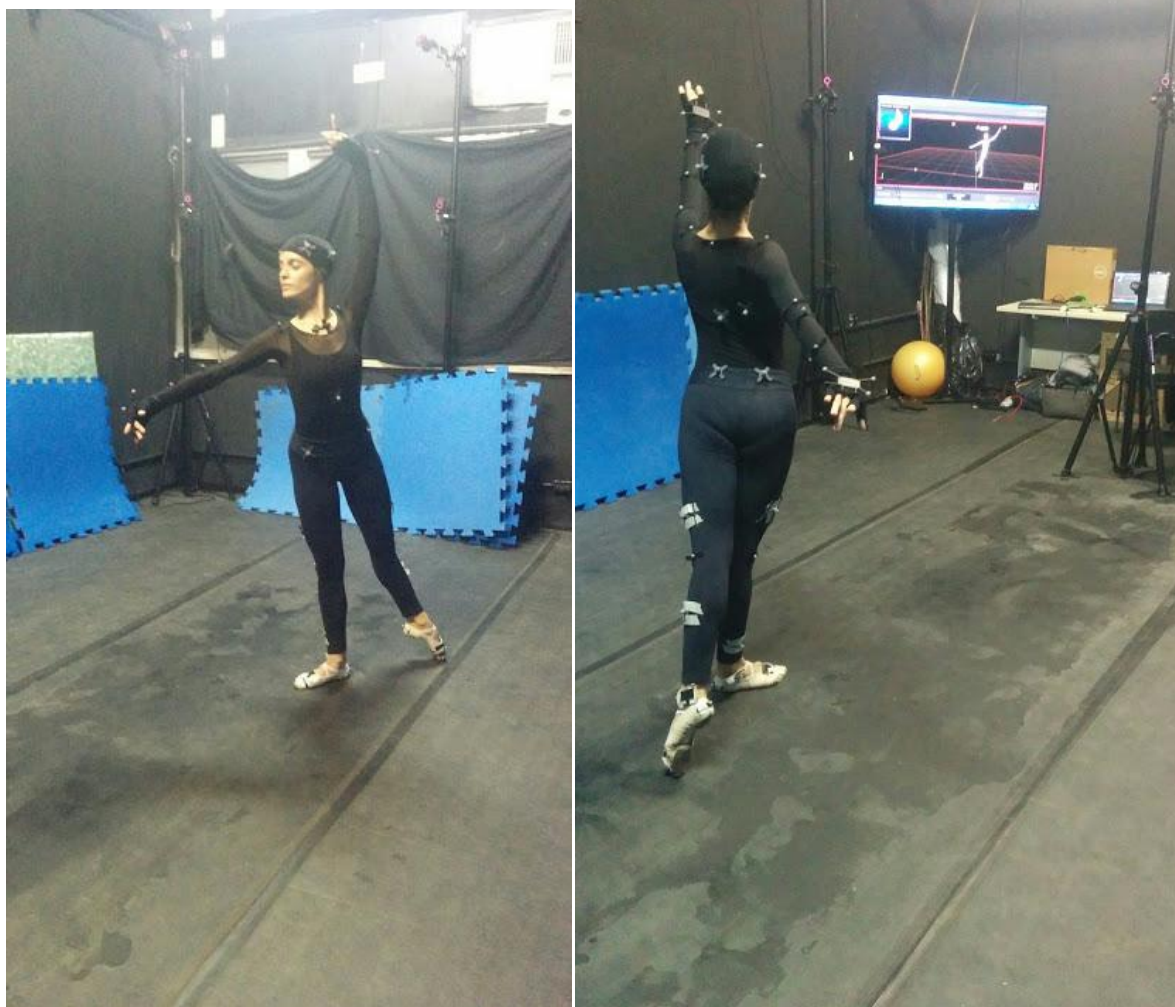
A respeito da tecnologia *MoCap*, podemos inferir que anos de desenvolvimento tecnológico resultaram em muitos e diferentes sistemas de captura de movimentos, os quais podem ser considerados como rastreadores, por intentarem capturar, rastrear, buscar o movimento. E estes rastreadores, por sua vez, podem ser categorizados em mecânicos, ópticos, magnéticos, acústicos e inerciais.

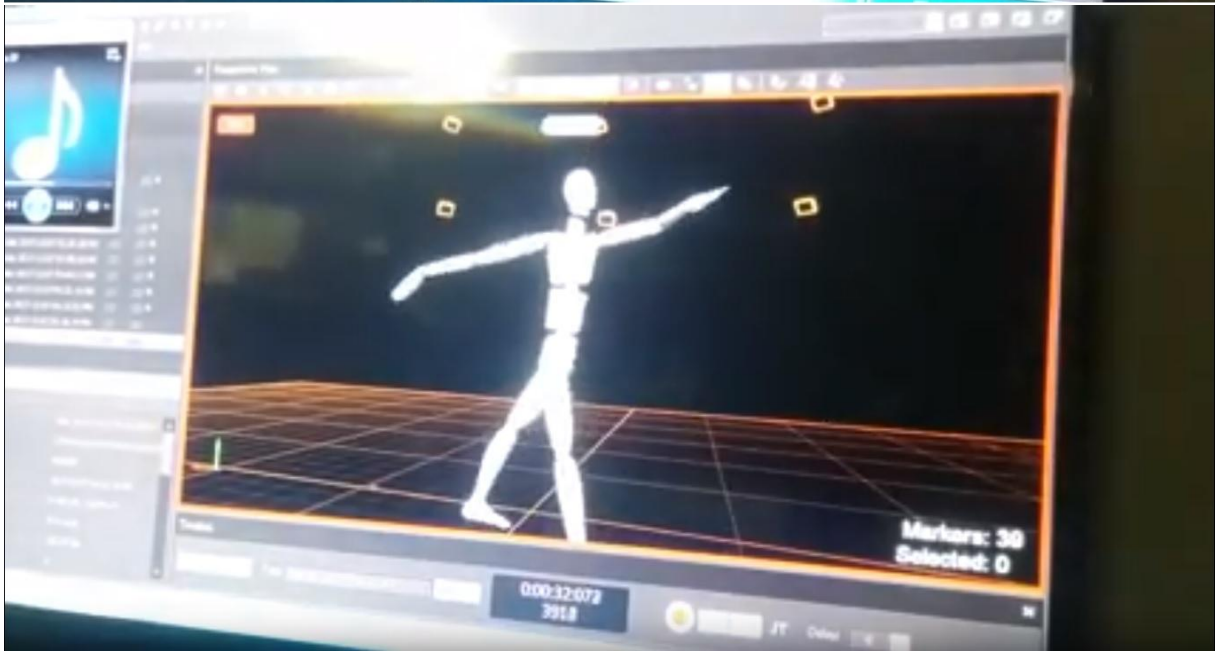
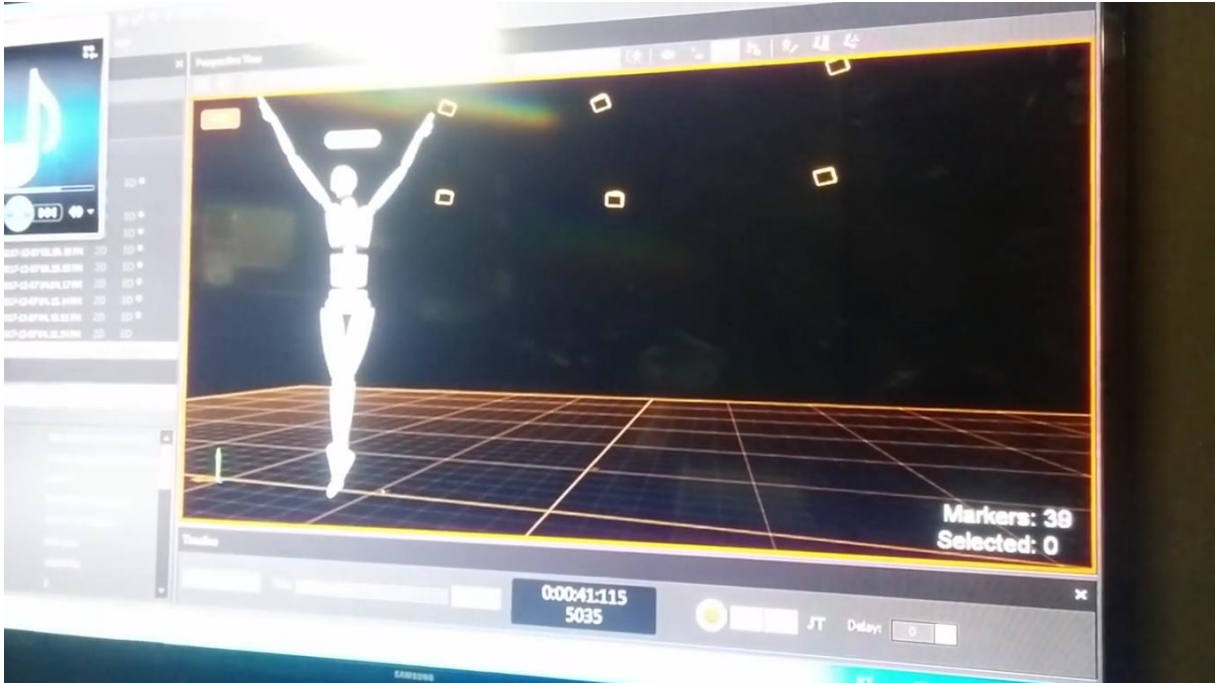
Os rastreadores mecânicos utilizam goniômetros, que são instrumentos comuns no ambiente da fisioterapia. Esses goniômetros funcionam como dispositivos de medição angular das articulações do corpo humano, fornecendo dados de ângulos das articulações para algoritmos cinemáticos que são usados para determinar a postura corporal.

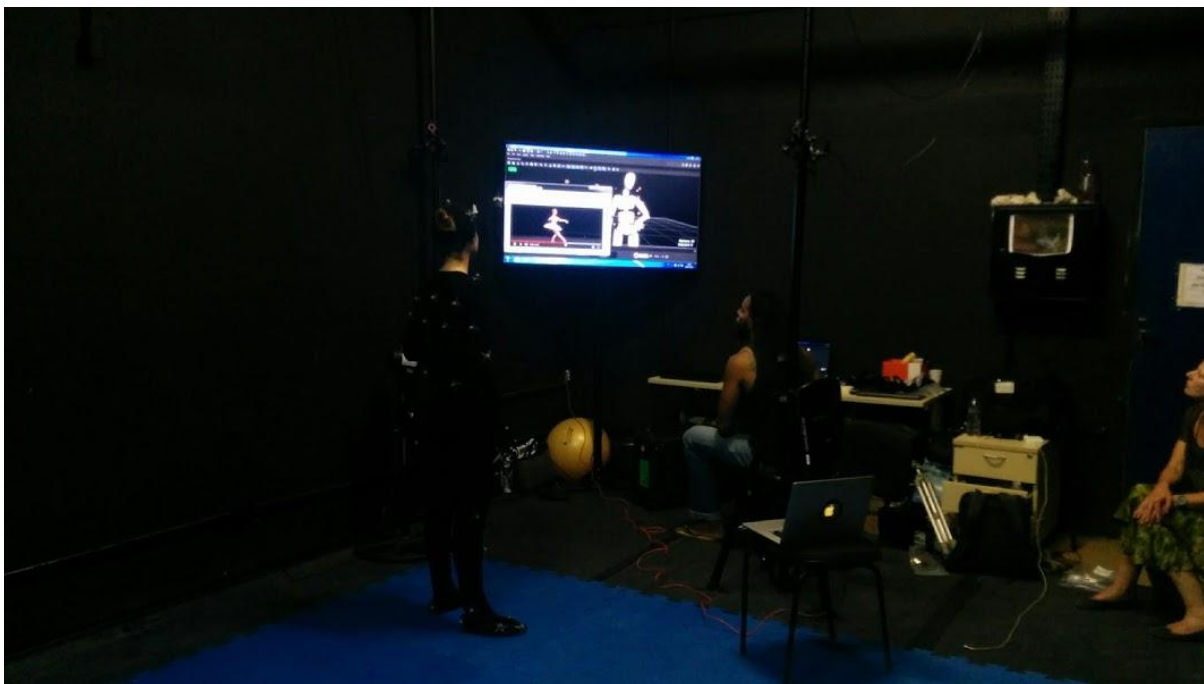
Por outro lado, os rastreadores ópticos requerem uma grande e variada coleção de tecnologias. Utilizam-se várias câmeras para rastrear pontos predeterminados (marcadores) nos segmentos corporais do sujeito, alinhados com marcos ósseos específicos, em sua maioria articulações. Os marcadores podem ser passivos (refletivos) ou ativos (emissores de luz). Os sistemas refletivos usam LED's de infravermelho (IR) montados ao redor da lente da câmera, junto com filtros de passagem IR colocados sobre a lente da câmera e medem a luz refletida dos marcadores. É possível a captura de objetos naturais sem o auxílio de marcadores, mas o resultado é menos preciso. Esses sistemas de rastreamento ópticos são amplamente baseados em técnicas de visão computacional para reconhecimento de padrões e geralmente requerem altos recursos computacionais. Os sistemas de luz estruturada usam lasers ou luz com vigas para criar um plano de luz que é varrido pela imagem. Eles são mais apropriados para aplicações de mapeamento do que o rastreamento dinâmico do movimento do corpo humano. Os sistemas ópticos sofrem problemas de oclusão (linha de visão) sempre que um caminho de luz é bloqueado. A interferência de outras fontes de luz ou reflexos também pode ser um problema que pode resultar nos chamados marcadores fantasmas.

Sobre o rastreamento óptico posso comentar diante de minha experiência prática com o sistema instalado da Escola de Dança da UFBA, o qual é refletivo, ou seja, se utiliza de instrumentos fotossensíveis para a captura do movimento corporal. De fato, o bloqueio dos caminhos de luz e a interferência de outras fontes luminosas denotam serem os principais pontos negativos do sistema. Acrescento também a precisão das formas e dos movimentos de saída, que talvez requeiram uma maior quantidade de fotossensores em marcos corporais mais detalhados. E, para o caso da disposição da Escola de Dança da UFBA à implantação desse sistema, lamento por disponibilizarem uma sala tão pequena para a estrutura e para o que o sistema pode oferecer.

Figuras 69, 70, 71, 72 e 73 – Sessão *MoCap* para a Biblioteca de Dança da UFBA







Fonte: Valverde (2017)²¹.

Diferentemente dos sistemas de rastreamento óptico, os rastreadores magnéticos não sofrem do problema de oclusão/obstrução de imagem a ser capturada, pois o corpo humano é transparente para os campos magnéticos usados. Contudo, as deficiências desses sistemas de rastreamento magnético estão diretamente relacionadas às características físicas dos campos magnéticos, pois diminuem a potência rapidamente à medida que a distância da fonte geradora aumenta e, portanto, podem ser facilmente perturbados por materiais magnéticos, como o ferro, dentro do volume de medição, pois utilizam sensores colocados no corpo para medir os campos magnéticos de baixa frequência gerados por uma fonte transmissora.

Quanto aos sistemas de rastreamento acústico, eles utilizam pulsos ultrassônicos, os quais determinam a posição através do tempo de voo dos pulsos e da triangulação ou coerência de fase. Suas limitações são na precisão, na taxa de atualização e no alcance, devido à física do som. Além de que o rastreamento pode ser perturbado por reflexos do som.

E, por fim, em relação aos sistemas de rastreamento inercial, diz-se que eles são análogos ao sistema vestibular presente no ouvido interno dos seres humanos,

²¹ Fotografias feitas pela Prof^a Dr^a Isabel Valverde durante a nossa sessão *MoCap*.

um legítimo sensor inercial 3D biológico. Assim, esses sistemas funcionam usando a propriedade dos corpos em manter a velocidade translacional e rotacional constante, a menos que sejam perturbados por forças ou torques, respectivamente. Alguns erros no rastreamento são associados a sensores pequenos e baratos, que tornam impraticável rastrear a orientação e a posição por longos períodos de tempo se nenhuma compensação for aplicada. Se combinados os sinais dos sensores inerciais com sensores complementares e usando o conhecimento sobre suas características de sinal, o desvio e outros erros podem ser minimizados.

Diante do exposto até aqui e conforme apontado por Scott deLahunta, houve, na década de 90, uma onda de entusiasmo com as novas tecnologias, e isso, segundo ele, se deve “em parte porque a Internet estava se desenvolvendo rapidamente e, em parte, porque a capacidade de processamento de computadores estava dobrando a cada dois anos” (DELAHUNTA, 2010, p. 19, 20, tradução da autora)²². E, de fato, o marco inicial da avalanche da internet, é atribuído aos fins de 1993 e início de 1994²³, e a velocidade com que as transformações vêm acontecendo na sociedade, a partir do frenético surgimento de novíssimas tecnologias digitais, torna o novo em ultrapassado em questão de pouquíssimo tempo. A pesquisadora Ann Hutchinson Guest, na década de 80, já alertava para essa velocidade nas transformações e evoluções tecnológicas quando ressaltava as conclusões e a publicação de suas pesquisas:

No momento em que escrevemos, estamos no limite do uso do computador para tal investigação. O armazenamento e a recuperação de uma série de informações serão muito facilitados pelo computador e, portanto, incentivarão o estudo aprofundado em muitos campos. (GUEST, 1984, p. 173, tradução da autora)²⁴.

²² “In the mid-1990s, there was a surge of excitement about new technology, in part because the Internet was developing rapidly, and in part because computer processing power was doubling every two years.” (DELAHUNTA, 2010, p. 19, 20).

²³ “O grande avanço [da Internet] aconteceu entre setembro de 1993 e março de 1994, quando uma rede até então dedicada à pesquisa acadêmica se tornou a rede de redes, aberta a todos.” (grifo meu) (BRIGGS; BURKE, 2004, p. 310).

²⁴ “at the time of writing we are on the threshold of computer use for such investigation. Storage and retrieval of a range of information will be greatly facilitated through the computer and hence encourage in-depth study in many fields.” (GUEST, 1984, p. 173).

Sobre o estudo aprofundado no campo da coreografia, independentemente do *software* utilizado – seja a primeira proposição de M. Noll, seja a Nota-Anna de Cordeiro, seja o *DanceForms* ou o *MoCap* –, o coreógrafo e os bailarinos, com o recurso de um programa computacional de registro coreográfico, têm mais possibilidades coreográficas a serem identificadas e exploradas, vistas por diversos ângulos. E, além de beneficiar no processo de criação, organizando a concepção e a preservação da obra, a escrita de dança é um registro que serve para futuras remontagens e pode facilitar a requisição de direitos autorais. Conseqüentemente, retroalimenta a Dança com maior validade e mais valorização.

Quanto ao frenético e contínuo avanço das tecnologias, eu mesma reconheço que a presente pesquisa deve estender-se ao campo digital e às contemporâneas notações coreográficas *a posteriori*. Ou seja, acompanhar o desenvolvimento tecnológico digital é estar em constante evolução, em constante conexão com os acontecimentos da sociedade. E, por isso, reconheço que adentrar as tecnologias digitais é motivação para meus caminhos acadêmicos posteriores. Por ora, até aqui, é certo que as notações coreográficas não se restringem ao papel; elas englobam um sistema extenso de manifestações gráficas desde as pinturas rupestres, passam pelo papel, e hibridam-se com o vídeo, desde o mais analógico feito quadro-a-quadro até os digitais, e incluindo os *softwares* computacionais de captura de movimentos mais atuais. Um sistema de notação coreográfica é um sistema cuja funcionalidade é **registrar dança** noutro suporte além do corpo, a fim de organizar a composição, de analisá-la posteriormente e/ou de preservá-la como manifestação cultural humana.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo destes dois anos como mestranda no Programa de Pós-Graduação da UFBA pude conhecer e reconhecer mais acerca do abrangente universo das notações coreográficas e do ambiente em que se inserem, a Dança. Em princípio, pretendia enfatizar a escrita analógica e evidenciar a sua inteligibilidade e a necessidade pujante para a validação e conseqüente valorização da Dança nos meios artístico, científico e sociocultural em geral. Contudo, perante as conexões que meu sistema cognitivo fez com os acasos e os demais sistemas permanentes neste universo, mudei a percepção dos fatos e fenômenos relacionados a notação coreográfica e à pesquisa na prática, de modo que ajustei o foco da eficiência para a permanência, numa visão de complexidade sistêmica e evolutiva, diante da perspectiva dos referenciais teóricos e das práticas que emergiram para mim.

Levando em consideração que um sistema evolutivo armazena informações com função de memória para agir com autonomia, como forma de sobrevivência, mantive alguns pressupostos. O principal deles foi, decerto, a redundância do termo 'notação coreográfica', que se autoafirmou sob a perspectiva etimológica, linguística (por conseguinte semiótica), em geral sistêmica. Tendo consciência de que o termo 'coreografia' emergiu para designar um sistema de escrita de dança, e que, com as evoluções nas configurações de danças, nos ambientes socioculturais do ser humano, nas tecnologias e meios de comunicação, enfim no universo da Dança e naquele que a rodeia, o sistema Coreografia evoluiu também, fazendo emergir novos sistemas de escrita, de configurações de dança, de concepções de dança e de sua notação, e assim por diante, podemos concluir que as notações coreográficas permanecem e evoluem como um grande sistema e, como subsistema, está inserido num sistema muito mais amplo, a Dança, que corresponde ao seu ambiente.

Um pressuposto (ou talvez preconceito) que não se manteve intacto e fechado, evoluindo a novas perspectivas foi aquele que eu tinha em relação ao vídeo, como um "vilão" das notações coreográficas. Devo reconhecer que o vídeo em muito

auxiliou e ainda auxilia no grande sistema das notações coreográficas, inclusive configurando-se como um sistema de captura e registro coreográfico.

Como trabalho com o método Royal Academy of Dance of London (RAD), tanto como professora quanto como aluna, em que há certa exigência na correta execução dos passos e poses – movimentos em geral –, em sincronia com a música dos exercícios e variações de dança, em minhas experiências, considero, numa visão bem particular, o vídeo e a notação por palavras como formas de aprendizado e consulta complementares. Para uma fidelidade à sequência e ao correto movimento, a notação me parece mais útil que o vídeo. Enquanto que, há nuances no movimento e também passos não muito conhecidos, desconhecidos ou não convencionados que me induzem a requerer o uso do vídeo. Para tanto, é salutar acrescentar que o método RAD dispõe de três tipos diferentes de registro coreográfico: 1) a escrita dos passos codificados segundo a terminologia convencionada pelo balé clássico; 2) a notação Benesh; e 3) o vídeo.

Em se tratando de diferentes tipos de registro coreográfico, foi bastante proveitoso conhecer as cinco classificações de Guest a partir dos componentes estruturantes das notações, bem como as cinco categorias extensivas de deLahunta, além das possíveis finalidades e aplicações das tantas notações coreográficas existentes. Muitas delas são em si mesmas verdadeiras obras de arte para além da dança que representam.

No mais, retornando à então perspectiva sistêmica, concluo que esse ponto de vista nos aponta para a necessidade de permanência – sobrevivência, numa analogia em termos biológicos – desse sistema das notações coreográficas, o qual é composto por outros subsistemas de diversas notações que se configuram em quantidade e diversidade de elementos e informações variáveis, abrangendo registros pictóricos antropomórficos ou de símbolos abstratos, convencionados ou não, verbais ou por analogias simplórias e práticas, em suportes como a pedra (no caso das pinturas rupestres), em artefatos (no caso das representações em cerâmicas egípcias, gregas e de outras culturas), em papel (no amplo universo de anotações e desenhos dos coreógrafos, mestres de dança e tratadistas), no vídeo (por fita magnética ou imagem pixelada) e na tela do computador (seja por um vídeo em formato digital ou através de um *software* específico). Por isso, o sistema, numa

estratégia de permanência, evolui em complexidade, abrangendo outras conexões e desdobrando-se noutros sistemas.

Acerca das notações coreográficas na era das tecnologias digitais, admito que estarão sempre a clamar por um estudo muito mais aprofundado, haja vista a velocidade e quantidade das transformações que vêm ocorrendo nos últimos anos. Se, por exemplo, no século XX, que é considerado o período em que surgiram sistemas de notação mais abrangentes¹, e nesse referido século surgiram dezenas de sistemas diversos, com uma maior produtividade no período correspondente à dança moderna, imagine-se essa multiplicidade nos anos mais atuais! Surgiram muitos diferentes códigos e muitas diferentes formas de codificação e decodificação de dança. É mesmo difícil de acompanhar! Portanto, assumo que a presente dissertação carece de maior embasamento e aprofundamento nesse quesito específico.

Em se tratando de carência manifesta ao longo da pesquisa e à conclusão do texto dissertativo, sinto-me também do dever de ressaltar que não possuo conhecimento prático apurado e especialista em todos os sistemas de notação coreográfica instituídos e permanentes até a atualidade – incluindo desde os analógicos mais antigos aos digitais mais recentes – e nem obtive esse conhecimento somente através do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Haja vista que existem mais de 85 sistemas de notação coreográficas que utilizam o papel como suporte e de algum modo foram publicados, a ponto de terem sido identificados pela pesquisadora Ann Hutchinson Guest, além das notações (registros) nos demais suportes analógicos ou digitais (vídeos analógicos e digitais, programas de computador, sistemas de captura de movimento, etc.). O que tive até hoje foram experimentos e vivências autodidatas ou de interesse muito pessoal em aprender e usar na prática alguns sistemas, a exemplo da *Labanotation*, da Notação Benesh, dos tratados de danças do século XVI, da Notação Beauchamp-Feullet, e até da participação, como bailarina, em duas sessões de captura do *MoCap*, para a Biblioteca de Dança *MoCap*, projeto da UFBA coordenado pela Prof^a Dr^a Isabel Valverde, por ocasião de seu pós-doutoradosanduíche.

¹ De acordo com Craine e Mackrell (2010, p. 116) “*dance only acquired a fully comprehensive system of notation during the 20th century*”.

E, por fim, peço licença para citar mais uma vez a renomada Guest:

Enquanto escrevo estas palavras, é muito provável que em algum lugar um ardente entusiasta esteja ocupado inventando outro sistema para registrar o movimento. Talvez eu devesse dizer "reinventar", pois é bem provável que as ideias escolhidas sejam semelhantes às aquelas já apresentadas no passado próximo ou distante. O desenvolvimento completo de um sistema de notação é um trabalho vitalício que não deve ser realizado sozinho; outras mentes e conhecimentos precisam ser usados para isso. O primeiro requisito é uma compreensão profunda do fenômeno do movimento; segundo, um conhecimento abrangente do que os outros já fizeram. (GUEST, 1984, p. XI, XII , tradução da autora)².

² *"As I write these words, it is very probable that somewhere an ardent enthusiast is busy inventing yet another system with which to record movement. Perhaps I should say 're-inventing' for it is most likely that the ideas chosen will be similar to ones already put forward in the near or distant past. Full development of a notation system is a lifetime's work which should not be undertaken alone; other minds and knowledge need to be brought to bear on it. The first requisite is a deep understanding of the phenomenon of movement, the second a comprehensive knowledge of what others have already done."* (GUEST, 1984, p. XI, XII).

REFERÊNCIAS

A UTILIZAÇÃO da computação gráfica no estudo do espaço coreográfico. Produção de Ludmila Cecilina Martinez Pimentel. Salvador, Escola de Dança da UFBA, 1994. Arquivo de vídeo produzido durante Pesquisa de iniciação científica - CNPq.

ANALÍVIA CORDEIRO In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. 2016. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa100025/analivia-cordeiro>>. Acesso em: 09 jun. 2018.)

ARANHA, Raquel da Silva. **Apelles et campaspe, balé-pantomimo de noverre (1776)**: dança, libreto e música. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2016.

ARBEAU, Thoinot. **Orchesographie**: et traicte en forme de dialogue. Lengres: Jehan des Preyz, 1589. Disponível em: <[gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France](http://gallica.bnf.fr/Bibliothèque_nationale_de_France)>. Acesso em: 09 mar. 2015.

_____. **Orquesografía**: tratado en forma de diálogo. Colección Cultura Universitaria. Dirección de Difusión Cultural. Departamento Editorial. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1981. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/72991945/Orquesografia-de-Thoinot-Arbeau>>. Acesso em: 26 mar. 2017.

_____. **Orchesography**: 16th-century French dance from court to countryside. Trad. Mary Stewart Evans. New York: Dover Publications. 2013.

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

BELGACEM, Meisoun. **Descubra a profissão de coreólogo**. DW - Deutsche Welle. Mediateca. Cultura. Camarote.21. Disponível em: <<http://dw.com/p/1H0k4>>. Acesso em: 26 mar. 2017.

BENESH INSTITUTE & BENESH MOVEMENT NOTATION, THE. Disponível em: <<https://www.rad.org.uk/study/Benesh>>.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOZAR CENTRE FOR FINE ARTS BRUSSELS. **Anne Teresa De Keersmaeker**: Work On Paper. 21 mar. a 17 mai. 2015. Disponível em: <<http://www.bozar.be/en/activities/81085-anne-teresa-de-keersmaeker-work-on-paper>>. Acesso em: 09 nov. 2017.

BRIGGS, Asa e BURKE, Peter. **Uma história social da mídia**: de Gutenberg à internet. Trad. Maria Carmelita Pádua Dias. Revisão técnica: Paulo Vaz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BRITO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em dança**: parâmetros para uma história contemporânea. Belo Horizonte: FID, 2008.

BUENO, Francisco da Silveira. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. 2. Ed. São Paulo: FTD, 2007.

CAMINADA, Eliana. **História da dança**: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CASTRO, D. Escrita coreográfica digital: novas perspectivas sobre o processo criativo em dança. **Texto Digital**, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, v. 12, n. 1, p. 99--118, jan./jun. 2016. ISSN: 1807--9288.

CHUJOY, Anatole; MANCHESTER, P. W. **The Dance Encyclopedia**. New York: Simon and Schuster, 1967.

CORDEIRO, Analívia. **Nota-Ana**: uma notação-trajetória dos movimentos do corpo humano. 1996. 301f. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

COREOGRAFIA. In: DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis OnLine. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br>>. Acesso em: 29 ago. 2017.

CRAINE, Debra; MACKRELL, Judith. **The Oxford Dictionary of Dance** (2 ed.) New York: Oxford University Press Print Publication, 2010.

DANCE NOTATION. In: DICTIONARY of Dance, The Oxford. Nova York: Oxford University Press, 2010.

DANCE NOTATION. In: ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/dance-notation>>. Acesso em: 12 set. 2017

DANCE NOTATION, HISTORY OF. In: The Dance ENCYCLOPEDIA. Nova York: Simon and Schuster, 1967.

DANCEFORMS. **Credo Interactive**. Disponível em: <<http://charactermotion.com/products/danceforms/>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

DAWKINS, Richard. **O capelão do diabo**: ensaios escolhidos. Trad. Rejane Rubino. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 213 a 227 (A barcaça e o telefone-sem-fio).

_____. **O rio que saía do Éden**: uma visão darwiniana da vida. Trad. Alexandre Tort. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DELAHUNTA, Scott. The Choreographic Resource: technologies for understanding dance. **Contact Quartely**, CQ chapbook 1, Vol. 35, no. 2, p. 18-27. 2010.

DUARTE, Carlise Scalamato. **Tradutibilidades do digital para a cultura da dança:** espetáculos contemporâneos. 2016. 147f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2016.

ELIANA CAMINADA. Disponível em: <www.elianacaminada.net>.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em:
<enciclopedia.itaucultural.org.br>.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. Disponível em: <<https://www.britannica.com>>.

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **Revista Dança**, v. 2, n. 2, p. 18-36. Salvador, jul./dez. 2013.

FEUILLET, Raoul Auger. **Chorégraphie** ou l'art de decrire la dance, par carcteres, figures et signes demonstratif. Paris: Bibliothèque Impériale, 1700. Disponível em: <gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France>. Acesso em: 08 jan. 2018.

GALLICA – BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. Disponível em:
<gallica.bnf.fr>.

GONÇALO JÚNIOR. Da máquina, do corpo e da mente: tese de doutorado com DVD cria conceito sobre qualidade de vida na era virtual. Humanidades – Tecnoarte. **Revista Pesquisa Fapesp**. Ed. 130. p. 90 - 93. Dez. 2006. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2006/12/01/danca-da-maquina-do-corpo-e-da-mente/>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

GRIESBECK, Christian. **Computer Choreography / Choreology Project**. Goethe Universität: Frankfurt, 1996. Disponível em: <<http://user.uni-frankfurt.de/~griesbec/CHOREOE.HTML>>.

_____. **Introduction to Labanotation**. Goethe Universität: Frankfurt, 1996. Disponível em: <<http://user.uni-frankfurt.de/~griesbec/LABANE.HTML>>.

GUEST, Ann Hutchinson. **Choreo-graphics**: a comparision of dance notation systems from the 15th century to present. Londres: Routledge, 2014. (E-book)

_____. **Dance Notation**: the process of recording movement on paper. Londres: Dance Books, 1984.

IDANÇA.NET. Disponível em: <<http://idanca.net>>.

KATZ, H. Autoras exploram as mil faces da arte. **O Estado de São Paulo**, 23 nov. 1998. Caderno Especial.

_____. Dança de Cunningham tira proveito do computador. **O Estado de São Paulo**, 3 dez. 1997. Caderno 2, Personalidade, capa, p.5. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz81196260015.jpg>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

JOHN WEAVER. In: OXFORD REFERENCE. Disponível em: <<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803121502615?rsk=hemD4r&result=1>>. Acesso em: 08 out. 2017.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Ed. organizada por Lisa Ullmann. Trad. Anna Mara Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LABANOTATION. In: ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, 2013. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/labanotation>>).

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia do trabalho científico**: procedimentos básicos, pesquisa bibliográfica, projeto e relatório, publicações e trabalhos científicos. 4. ed. São Paulo: Atlas, 1992.

LANGUAGE OF DANCE CENTRE. Disponível em: <www.lodc.org>.

LIFE AND WORK OF MERCE CUNNINGHAM. **Merce.org**. 09 nov. 2017. Disponível em: <<http://www.merce.org>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

LINDAHL, Greg. **Sca Renaissance Dance Homepage**. Disponível em: <<http://www.pbm.com/~lindahl/>>. Acesso em: 04 mai. 2018.

LOUPPE, Laurence (Ed.). **Traces of dance**: drawings and notations of choreographers. Trad. Brian Holmes; Peter Carrier. Paris: Edition Dis Voir, 1994.

LUBISCO, Nídia Maria Lienert e VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual de estilo acadêmico**: trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses. 5. ed. – Salvador: EDUFBA, 2013.

MACHADO, Adriana Bittencourt. **A natureza da permanência**: processos comunicativos complexos e a dança. 2001. 111f. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2001.

MALANGA, Eliana Branco. **Comunicação e Balê**. São Paulo: Edima, 1985.

MARQUES, Luzia Amélia Silva. **Grafias na pedra**: índices evolutivos da dança. Dissertação. (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2012.

MICHAELIS ON-LINE DICIONÁRIO BRASILEIRO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Editora Melhoramentos. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br>>.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre: cartas sobre a dança**. Trad. e notas da autora. 1. Ed. 1. Reimpr. São Paulo: FAPESP, 2006.

MOTION CAPTURE. **XSens**. Disponível em: <<https://www.xsens.com/tags/motion-capture/>>. Acesso em 13. jun.2018.

NOLL, A. Michael. **Choreography and Computers**. Dance Magazine, Vol. XXXXI, n. 1, p. 43-45, jan. 1967.

NOTAÇÃO. In: DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis OnLine. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br>>. Acesso em: 29 ago. 2017

NOVERRE, Jean-Georges. **Cartas sobre a dança e sobre os bailados**. Coord. editorial, Prefácio, Biografia e Trad. Vicente Trindade. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, 2014.

ORQUESTRA. In: DICIONÁRIO Grove de Música: edição concisa/editado por Stanley Sadie; editora-assistente Alison Latham; tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. Tradução de: The Grove concise dictionary of music. ISBN 85-7110-301-1.

OXFORD REFERENCE. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordreference.com>>.

PAIXÃO, Paulo. **Coreografia: gramática da dança**. Estudos-Textos. Idança.net: 1º jul. 2003a. Disponível em: <<http://idanca.net/coreografia-gramatica-da-danca>>. Acesso em: 26 mar. 2017.

_____. **Processos de comunicação em evolução: coreografia e gramaticalidade**. 2003. 73f. Dissertação (Mestrado). – Mestrado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2003b.

PERUZZO JÚNIOR, Léo; BUNGE, Mario. O Realismo Científico de Mario Bunge. **Rev. Filo. Aurora**, Curitiba, v. 29, n. 46, p. 353-361, jan./abr. 2017 Entrevista realizada por Léo Peruzzo Júnior, professor do Programa de Pós-graduação Mestrado e Doutorado em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Paraná – PUCPR e editor da Aurora Journal of Philosophy. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.7213/1980-5934.29.046.ENO1>>. Acesso em: 13 mai. 2018.

PIMENTEL, Ludmila Cecilina Martinez. **A utilização da computação gráfica no estudo do espaço coreográfico**. Lic. Dança UFBA, 1991. (DVD)

_____. **Corpos e bits: linhas de hibridação entre dança e novas tecnologias**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2000.

_____. **El cuerpo híbrido en la danza: transformaciones en el lenguaje coreográfico a partir de las tecnologías digitales**. Analisis teórico y propuestas experimentales. Tese (Doctorado en Artes Visuales e Intermedias) – Programa de Posgrado en Artes Visuales, Universidad Politecnica de Valencia, 2008. (Tese de doutoramento).

PLAYFORD, John. **The English Dancing Master**. London: Dance Books, 1933 [1651].

PRIGOGINE, Ilya. **Ciência, Razão e Paixão**. org. Edgard de Assis Carvalho, Maria da Conceição de Almeida. – 2ª ed. Ver. e ampl. – São Paulo: Editora Livraria da Física, 2009.

PROJECT GUTENBERG EBOOK OF THE DANCE, THE. **The Dance: Historic Illustrations of Dancing from 3300 B.C. to 1911 A.D.**, by An Antiquary. 12 dez. 2005.

(E-Book). Disponível em: < <http://www.gutenberg.org/files/17289/17289-h/17289-h.htm> >. Acesso em: mar. 2018.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. 2ª Ed. São Paulo: Annablume, 2005.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. ISBN 85-7110-301-1.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3ª ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008.

SANTOS, Roberto Elísio dos. **As teorias da comunicação**: da fala à internet. São Paulo: Paulinas, 2003.

SOO, Mark. LifeForms, 1990s software. **Credo Interactive Inc**. Disponível em: <<http://www.postdigitalcultures.ch/item/57d5d0b989bd9c0300521f6a>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

_____. **Dançando números, formas e padrões**. Curitiba: Revista Científica/FAP, v.11, p. 123-144, jul./dez. 2014.

_____. **Tecnologia para entender dança**: as notações coreográficas. Moringa: João Pessoa, v. 2, n. 1, p. 71-80, jan./jun. 2011.

STEINBECK, Dietrick. **Mary Wigman's Choreographisches Skizzenbuch 1930-61**. Berlin: Ed. Hentrich Berlin, 1987.

SUTTON, Valerie. **DanceWriting**. Disponível em: <<http://www.dancewriting.org>>.

TEIXEIRA, Guilherme Fraga da Rocha. **De Arbeau ao robô**: um percurso historiográfico sobre procedimentos de composição coreográfica. Dissertação (Mestrado em Dança) - Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

TRINDADE, Ana Lúcia. **A escrita da dança**: pequeno histórico sobre a notação do movimento. Idança.net, 18 nov. 2008. Disponível em: <<http://idanca.net/a-escrita-da-danca-pequeno-historico-sobre-a-notacao-do-movimento/>>. Acesso em: 26 mar. 2017.

_____. **Coreólogo/Notador**: um profissional da memória da dança. MOUSEION, n.9, jan-jul, 2011a. P. 32-51. ISSN 1981-7207.

_____. **Notação da Dança**: traçando paralelo entre a notação musical pela criação de uma linguagem universal de notação do movimento. Anais do 2º Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança (2011b) Dança: contrações epistêmicas

_____. **Notação do movimento**: investigando sua utilização na arte da dança. Porto Alegre: Cesar Gonçalves Larcen Editor, 2011c.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Complexidade e conhecimento científico**. In: I SIMPÓSIO SOBRE PERCEPÇÃO DE DESAFIOS CIENTÍFICOS E NOVAS ESTRUTURAS ORGANIZACIONAIS. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUCSP.

_____. Organização e Sistemas. **Informática na educação: Teoria & Prática**. Porto Alegre: PGIE-UFRGS, v. 3, n. 1, p. 11-24, set. 2000.

_____. Rudolf Laban e as modernas idéias científicas da complexidade. **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, n. 2, p. 17-30, fev. 1999.

_____. **Teoria do conhecimento e arte**. Transcrição por Sonia Ray - UFG Vol. 9 - Nº 2 - 2009 [Conferência]

WIENER, Norbert. **Cibernética e Sociedade**: o uso humano de seres humanos. Trad. José Paulo Paes. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1965 [1954].

WIKIDANÇA.NET. Disponível em: < <http://wikidanca.net> >

WIKTIONARY. Disponível em: <<https://pt.wiktionary.org>>. Acesso em: 29 jul. 2017.