



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Partituras do corpo: um panorama da escrita coreográfica

Cristian Borges
Isis Gasparini

Para citar este artigo:

BORGES, Cristian; GASPARINI, Isis. Partituras do corpo: um panorama da escrita coreográfica. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 54, abr. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573101542025e119

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

Partituras do corpo¹: um panorama da escrita coreográfica²

Cristian Borges³
Isis Gasparini⁴

Resumo

Das rudimentares notações coreográficas, criadas a partir do século XV, aos métodos digitais mais recentes de captura do movimento, observa-se, de um lado, a alternância entre presença e ausência da figura humana e, de outro, o desenvolvimento de uma escrita do movimento que, partindo do nobre intuito de preservação e transmissão, acaba às vezes valendo por si só, como resultado parcial de um processo de criação. Ao abordar problemas de escrita próprios à música e à dança, percebe-se na obra de William Forsythe um duplo sentido no emprego da partitura: conduzindo da obra à notação e da notação à obra.

Palavras-chave: Notação coreográfica. Captura do movimento. Escrita do corpo. William Forsythe.

Body scores: an overview of choreographic writing

Abstract

From the rudimentary choreographic notations created in the 15th century to the most recent digital methods of motion capture, one observes, on the one hand, the alternation between the presence and absence of the human figure and, on the other, the development of a writing of movement that, starting from the noble intention of preservation and transmission, sometimes ends up being valuable in itself, as a partial result of a creative process. While addressing writing problems specific to music and dance, one perceives in William Forsythe's work a double sense in the use of the score: leading from the work to the notation and from the notation to the work.

Keywords: Choreographic notation. Motion capture. Body writing. William Forsythe.

Partituras corporales: una visión general de la escritura coreográfica

Resumen

Desde las rudimentarias notaciones coreográficas, creadas a partir del siglo XV, hasta los más recientes métodos digitales de captación del movimiento, se observa, por un lado, la alternancia entre presencia y ausencia de la figura humana y, por otro, el desarrollo de una escritura en movimiento que, basada en la noble intención de preservación y transmisión, en ocasiones termina siendo válida en sí misma, como resultado parcial de un proceso de creación. Cuando se acercan problemas de escritura propios de la música y la danza, se percibe en la obra de William Forsythe un doble sentido en el uso de la partitura: el de la obra a la notación y el de la notación a la obra.

Palabras clave: Notación coreográfica. Captura de movimiento. Escritura del cuerpo. William Forsythe.

1 Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Helena Albert Bachur. Mestranda em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Graduação em Letras pela USP com dupla habilitação em Português e Francês.

2 Este artigo deriva de uma pesquisa que recebeu apoio da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processo: 2021/12417-0).

3 Doutorado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Mestrado em Cinema pela Universidade de Bristol, ambos com bolsa da CAPES. Professor Associado do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP). ✉ cristianborges@usp.br

📍 <http://lattes.cnpq.br/0532374506907977>  <https://orcid.org/0000-0002-5570-5599>

4 Doutoranda em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo (USP). Mestrado em Artes pela USP. Bacharel em Artes Plásticas pela FAAP. ✉ isisgasparini@usp.br

📍 <http://lattes.cnpq.br/7734217784641711>  <https://orcid.org/0009-0009-0700-2301>

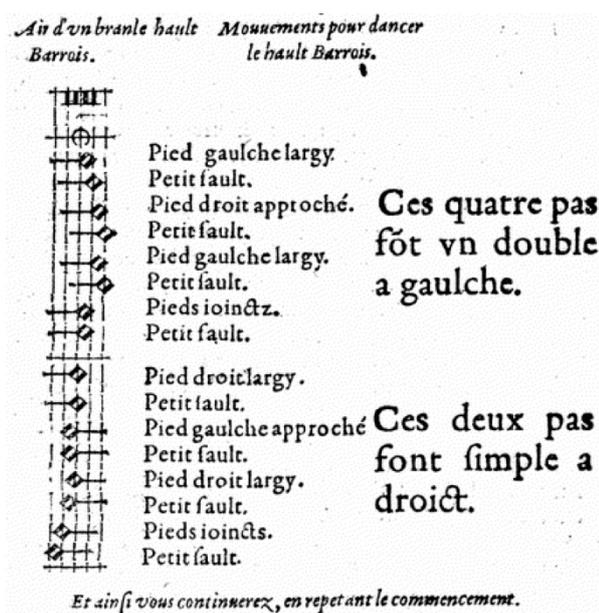
Breve panorama da escrita coreográfica

A notação que descreve uma dança é conhecida como *partitura coreográfica* e vários sistemas de notação foram inventados ao longo dos últimos cinco séculos, muitos deles voltados a tipos específicos de dança. Isso não impediu que a notação coreográfica fosse relegada a segundo plano até muito recentemente, fazendo com que várias obras importantes de diferentes épocas se perdessem para sempre – daí a dança já ter sido designada como uma arte *descartável*. Num rápido panorama dessa evolução, observaremos a gradual introdução da figura humana no esquema de sinais codificados, bem como sua eliminação intermitente.

A partir do final do século XV, surgiram os primeiros tratados da dança publicados na Itália, França e Inglaterra. Os mais antigos de que se tem notícia são: o manuscrito *Basses danses dites de Marguerite d'Autriche* (c. 1460), escrito com tinta de ouro e prata sobre 25 folhas pretas, contendo indicações básicas referentes a 58 danças desse período; e *L'art et instruction de bien dancier* (c. 1496), de Michel Toulouze. Contemporâneos e bastante semelhantes, provavelmente baseados em uma mesma obra anterior, ambos apresentam uma pauta musical com notação quadrada (gregoriana) e indicações extremamente simplificadas dos passos de dança, representadas por letras abaixo dos versos da música sem qualquer indicação de estilo ou detalhes de movimentação.

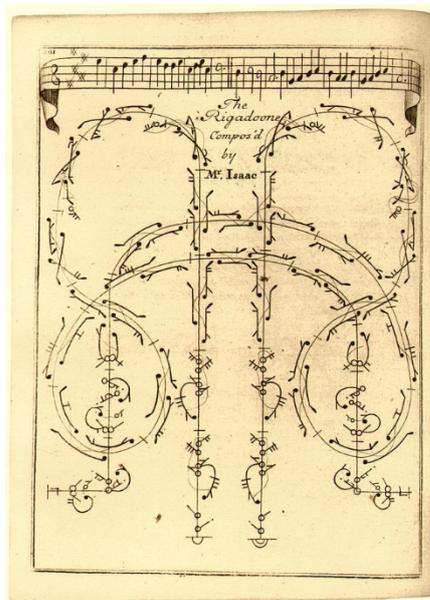
Em 1588, Thoinot Arbeau publicou na França *Orchésographie*, considerado o primeiro manual de dança “multimídia” por aliar, ainda que separadamente, texto, imagens (xilografuras) e música na descrição dos diferentes estilos coreográficos. Ao posicionar a partitura musical verticalmente, o autor descrevia os passos de dança correspondentes a cada nota a ser tocada/ ouvida, por vezes com o auxílio de ilustrações que, embora graciosas, careciam de precisão nos detalhes (Figura 1).

Figura 1 - Página de *Orchésographie* (1589) de Thoinot Arbeau⁵



Estimulados pela criação da Academia Real de Dança (1661), na França de Luís XIV, e pelo apoio da Dinastia Stuart às artes, na Grã-Bretanha, surgiram no final do século XVII os primeiros tratados de dança mais elaborados, já contando com certa sofisticação de sinais e sinuosidade de linhas, que buscavam analogia visual com a movimentação dos corpos no espaço. Tornou-se corrente o emprego de “plantas baixas” que serviam para indicar aos dançarinos, através da simulação de vistas aéreas, onde se posicionar no salão e para onde olhar em relação a si mesmos e à plateia. Em 1700 foi publicada, também na França, a obra que lançaria as bases do balé clássico, intitulada *Chorégraphie ou L'art de décrire la dance*, de Raoul-Augier Feuillet, na qual a figura humana permanecia ausente, dando lugar apenas à partitura da música, na parte superior da folha, e a uma trilha de sinais que indicavam os movimentos dos pés e apenas sumariamente a posição dos braços, na parte inferior, carecendo, portanto, de indicações de ritmo ou de saltos, por exemplo (Figura 2).

⁵ Fonte: <https://www.libraryofdance.org/dances/branle-hault-barrois/> Acesso em: 29/01/2025.

Figura 2 - Página de *Chorégraphie ou L'art de décrire la dance* (1700)⁶

Por sua vez, Edmund Pemberton publicaria em 1711, na Inglaterra, *An essay for the further improvement of dancing*, que seguia o mesmo padrão binário música/dança do sistema de Feuillet: ambas as obras apresentavam, assim, esquemas visuais com padrões básicos relativos às ações, ficando de fora tanto detalhes mais precisos relativos ao trabalho de braços e pernas quanto a figura humana que as executaria. Entretanto, não se pode ignorar o requinte gráfico absolutamente fascinante atingido por esse dispositivo de transposição da tridimensionalidade da dança para a bidimensionalidade do papel. Apesar da enorme influência exercida pelo sistema de Feuillet em sua época, sistemas futuros não empregariam mais a combinação de passos e trajetórias, ficando estas restritas às plantas baixas, tal como empregadas ainda hoje, a partir dos trabalhos de Arthur Saint-Léon (1852) e Friedrich Zorn (1887).

Porém, em 1725, o bailarino e coreógrafo Pierre Rameau publicou, na França, *Le maître à danser*, no qual a figura humana é enfim inserida, integral ou parcialmente, em conjunção com curtas descrições verbais dispostas de modo a mimetizar os movimentos sugeridos visualmente pelas imagens estáticas, já que o autor brinca com linhas sinuosas compostas pelas próprias palavras (Figura 3). Curiosamente, essa disposição plástica das palavras no espaço da folha impressa

⁶ Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Raoul_Auger_Feuillet Acesso em: 29/01/2025.

prefiguraria, de certo modo, a operação posta em prática em meados do século XX pela poesia concreta brasileira – por exemplo, nas traduções de Augusto de Campos para o *Poema-cauda* (1865), de Lewis Carroll, e para *A rosa doente* (1794), de William Blake.

Figura 3 - Páginas de *Le maître à danser* (1725) de Pierre Rameau⁷



Em 1735, Kellom Tomlinson publicou, em Londres, *The art of dancing explained by reading and figures*, em 2 volumes, nos quais aparecem novamente as figuras humanas, só que desta vez com maior riqueza de detalhes (de vestimentas e gestos) e inseridas no sistema de Feuillet, ou seja, com sinais coreográficos estampados no chão, aos pés das personagens, e partitura musical pairando acima de suas cabeças. Nesta obra, o autor inglês já emprega a *perspectiva* e diferentes *pontos de vista*, além de introduzir audaciosos *espelhamentos* (Figura 4 e 5) e antecipar, por assim dizer, o procedimento cinematográfico conhecido como *campo e contracampo* – que só seria criado nas primeiras décadas do século XX –, através da inversão de *enquadramentos* com

⁷ Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Ma%C3%A0tre_%C3%A0_danser_p.258.jpg Acesso em: 29 jan.2025.

dois personagens (Figura 6 e 7).

Figura 4 a 7 - Páginas de *The art of dancing* (1735) de Kellom Tomlinson⁸



Arthur Saint-Léon publicou, em 1852, *La sténochoregraphie ou L'art d'écrire promptement la danse*, na qual utilizava figuras de palito para indicar as posições dos braços e pernas, ao passo que reaproximava a pauta musical da coreográfica

⁸ Fontes: <https://digitalcollections.nypl.org/items/89b93c5d-a432-99bb-e040-e00a18066f5f> + https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Houghton_Typ_705.35.842_-_Kellom_Tomlinson,_passacaille.jpg + https://www.researchgate.net/figure/The-Art-of-Dancing-explained-by-Reading-and-Figures-Kellom-Tomlinson-London-1735-book_fig1_228682793 + <https://danceinhistory.com/tag/kellom-tomlinson/page/2/>
 Acesso em: 29/01/2025.

a fim de indicar mais claramente, com o auxílio de sinais musicais, as durações dos movimentos. Friedrich Albert Zorn elaboraria uma versão mais sofisticada do sistema de Saint-Léon, em sua *Grammatik der Tanzkunst* (1887), que seria usada como manual em academias de dança europeias no início do século XX (Figura 8). Contudo, de acordo com Ann Hutchinson Guest (2005, p. 2), a utilização de figuras de palito em notações coreográficas coloca três problemas práticos: 1º, por serem desenhados do ponto de vista da plateia de um teatro, o leitor/ intérprete precisa inverter direita e esquerda; 2º, a terceira dimensão não é claramente indicada; e 3º, a indicação dos movimentos é sobrepujada pela mera descrição das posições.

Figura 8 - Trecho de partitura no sistema de Zorn para a *Cachucha* de Fanny Elssler⁹

Buscando resolver a dificuldade para se notar duração e ritmo, Vladimir Stepanov empregaria sinais de notação musical, em seu *Alphabet des mouvements du corps humain* (1892), ao incorporar indicações de movimentos do corpo todo em termos anatômicos. No entanto, as notas musicais não eram suficientemente flexíveis para comportar as várias indicações espaço-temporais

9 Fonte: <https://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/tanz/items/show/45> - Acesso em: 29 jan. 2025.

necessárias à notação de movimentos visíveis. Assim, somente em 1928 surgiram duas obras que propoziavam sistemas de notação do movimento mais complexos e com pretensões mais globalizantes: *The notation of movement*, de Margaret Morris, e *Schrifttanz: methodik, orthographie, erläuterungen*, de Rudolf Laban. O sistema de Morris, resultado da libertação das amarras impostas ao corpo pelo balé clássico, segundo Guest (2005, p.2),

é baseado em uma análise anatômico-sonora do movimento, sendo aplicável a muitas formas distintas. Cada movimento anatômico possui sua própria indicação, mas a escolha arbitrária de símbolos, as indicações assimétricas de posições simétricas e a ausência de continuidade na indicação da duração propiciam limitações.¹⁰

Já o sistema proposto por Laban resultava da libertação das amarras impostas à dança pela música e solucionava alguns problemas históricos importantes: por um lado, sua inovadora pauta vertical adequava-se muito melhor à representação do próprio corpo do dançarino, correspondendo diretamente à esquerda e à direita de quem lê/ interpreta a partitura, e à continuidade no fluxo do movimento; por outro lado, os símbolos prolongavam-se ou encurtavam-se para indicar a duração exata de cada ação. Baseada em princípios espaciais e dinâmicos, sua escrita analítica do movimento acabava revelando-se mais flexível do que as anteriores e, logo, podia ser aplicada a qualquer tipo de movimento e não apenas à dança. A figura humana desaparecia por completo desse sistema de notação, restando apenas diagramas simbólicos (Figura 14). Como destaca Guest (2005, p. 84):

a labanotação é o único sistema no qual quatro fatores de uma ação combinam-se em apenas um símbolo: a direção (indicada pela forma do símbolo), a altura (indicada pelo seu preenchimento), a duração (indicada pelo seu comprimento) e a parte do corpo que se move (indicada pelo seu posicionamento na pauta). E como a duração é dada pelos próprios símbolos do movimento, o sistema acaba sendo autossuficiente e independe de as sequências serem notadas tendo por referência uma pauta musical.

O sistema de Laban, também conhecido como *labanotação*, segue sendo utilizado por sua capacidade de registro bastante abrangente e precisa, mas permanece restrito a uma fração de leitores que, como parte do aprofundamento

¹⁰ Exceto quando indicada uma edição em português, todas as traduções são nossas.

em seu método, dedicam-se a estudar esse “idioma”. Depois de Laban, vários outros sistemas de notação surgiram, incluindo alguns programas de computador voltados para o registro de coreografias. Estes normalmente derivavam de sistemas analógicos baseados na descrição matemática do movimento, tais como o de Rudolf e Joan Benesh (*Introduction to Benesh Dance Notation*, 1956) – no qual a bailarina é representada de costas na pauta musical de 5 linhas, cada uma delas correspondendo a uma parte do corpo – e o de Noa Eshkol e Avraham Wachmann (*Movement Notation*, 1958) – cuja abordagem lógica emprega sobretudo números na criação de coreografias inusitadas que partem da partitura para o corpo, impondo-lhe outro tipo de demanda física.

O coreógrafo Merce Cunningham foi pioneiro ao empregar tecnologia digital na criação coreográfica, a partir de 1989, através da técnica de captura do movimento (*motion capture*), graças ao programa de computador LifeForms, desenvolvido para ele pela Universidade Simon Fraser (Figura 15-16). A virtualização dos movimentos corporais propiciada pela tecnologia digital, e mais particularmente pelo procedimento de *motion capture*, alça a notação coreográfica a um outro patamar, já que o próprio corpo em movimento consegue se inscrever e gerar dados com extrema precisão e complexidade, ao passo que esse tipo de notação passa a ser considerado, por si só, como uma espécie de performance virtual:

Se o virtual e o real não se opõem na captura do movimento, e se esta é considerada, ao mesmo tempo, traço e performance atual [...] quando a massa e a aceleração do movimento são trabalhadas em termos de uma integralidade corporal, e portanto em relação com a mobilização da massa corpórea afetada pela gravidade, em lugar de uma simples série de posições, uma nova poética do movimento por computação gráfica torna-se possível [...] Se em vez de uma simples forma de representação ou “escrita” a ser interpretada, a dança puder funcionar como informação, no âmbito de sistemas informacionais mais amplos que não fazem distinção entre tipos de dados, então ela poderá funcionar no mesmo nível ontológico que qualquer atividade sistêmica (Vincs, 2016, p. 268-276).

Conforme a pesquisadora Maíra Spanghero ressalta em seu artigo “Dançando números, formas e padrões”, existe no Brasil “a experiência pontual de Analívia Cordeiro, o Nota-Anna (1998), um sistema de notação desenvolvido para a escrita eletrônica do movimento, baseado no método Laban, e que teve um uso muito



restrito” (Spanghero, 2014, p. 134).

Problemas de escrita

A base da notação coreográfica consiste, como vimos, na tradução de movimentos tridimensionais em sinais codificados sobre papel bidimensional. O movimento possui, via de regra, quatro dimensões – três espaciais e uma temporal –, mas poderíamos acrescentar ainda uma quinta, se levarmos em conta a *dinâmica*, ou seja, a qualidade, a textura e o frasear dos movimentos, que normalmente ficam de fora das notações coreográficas, pois são sobretudo as posições que ficam registradas. Trata-se, portanto, de uma representação *simbólica* da forma e do movimento dos corpos por mapeamento de sua evolução no espaço através do emprego de figuras desenhadas, símbolos gráficos, números, letras e/ou palavras.

Ao contrário da notação musical ocidental, que começou com os neumas por volta dos séculos IX e X, passando pela notação gregoriana entre os séculos XI e XV até cristalizar-se com o advento da imprensa de Gutenberg no século XV (ver Cullin, 2004)¹¹, a notação coreográfica teve um desenvolvimento bem mais conturbado e irregular, produzindo eventualmente sistemas um tanto herméticos que, a exemplo da Labanotação, tornam-se operativos apenas dentro de uma metodologia. Nesse sentido, a universalidade pretendida por certo sistema de notação só existe como ilusão produzida pela fluência que certo grupo de seguidores adquire nesse mesmo sistema, já bastante difundido, não alcançando um lugar de universalidade.

Essas dificuldades acontecem, em parte, devido a mudanças nos estilos de dança e na expressividade corporal ao longo dos tempos, mas também, e sobretudo, porque a dança, em comparação à música, compreende mais variáveis a serem codificadas: além de altura, força e duração, o movimento coreográfico comporta igualmente um aspecto visível e tridimensional particularmente difícil

¹¹ Por exemplo, na p. 27: “‘Notar’ a música é antes de tudo conferir-lhe uma imagem, uma representação cujo alcance ultrapassa largamente seu conteúdo”; ou ainda, p. 46: “[...] mesmo se a notação é o lugar de uma codificação tornada sistemática, ela reserva ainda assim espaço suficiente para uma oralidade sempre presente, porque a escrita não pode pretender absorver e exprimir plenamente o objeto de seu desejo”.

de ser transposto para as duas dimensões do papel, sem falar na dinâmica, com suas sutis variações na trajetória do corpo no solo e no espaço. Como explica Ann Hutchinson Guest (2005, p. 1):

A dança é mais complexa do que a música porque existe tanto no tempo quanto no espaço, e porque o próprio corpo é capaz de muitos modos de ação simultâneos. Conseqüentemente, os problemas de se formular uma notação do movimento que possa ser facilmente escrita e lida são inúmeros. Os primeiros métodos resultaram de fases no desenvolvimento da própria dança, cujas mudanças constantes fizeram com que se tornassem obsoletos e, logo, fossem descartados. Os três requisitos fundamentais – registrar com precisão movimentos complicados, registrá-los de forma econômica e legível, e acompanhando as sucessivas mudanças no movimento – deixaram a notação coreográfica em um estado de fluxo permanente, impedindo por séculos um desenvolvimento estável.

A notação, tanto musical quanto coreográfica, possui um duplo estatuto ou uma dupla função: por um lado, de *preservação*, ligada à sua vocação de arquivo; por outro, de *transmissão*, relacionada à possibilidade de sua reprodução através de um trabalho de decodificação. Mas o histórico fracasso da dança em desenvolver um tipo de notação adequada e amplamente aceita deriva, segundo Fernau Hall, no fato de ela não ter conseguido se perpetuar por meio de um sistema universal de notação que possibilitasse estudantes e coreógrafos a analisarem detalhes de obras específicas (Hall, 1983). Hall considera que uma espécie de “analfabetismo” teria sido responsável por essa falta de consistência na manutenção de um sistema coreográfico amplamente aplicável e legível:

O balé permaneceu analfabeto não porque os coreógrafos e mestres da dança fossem inconscientes da importância da notação: ao contrário, tentativas de se inventar um sistema satisfatório de notação coreográfica podem ser encontradas no início do século XV, ou seja, nos primórdios do balé. Alguns inventores demonstraram bastante engenho e suas criações foram adotadas por algum tempo, sobretudo por eles próprios; mas elas não sobreviviam à morte de seus criadores, não havendo, portanto, um progresso regular (Hall, 1983, p. 394).

Ele argumenta que, se por um lado, a padronização e o desenvolvimento gradual da notação musical garantiram, com o passar do tempo, que ela ocupasse um lugar central na composição e evolução da música, a notação coreográfica, por outro lado, teria sido relegada às margens da criação da dança devido à impossibilidade de se conjugar, em um único sistema, um registro completo da

integralidade do movimento que fosse simples e de prática aplicação (Hall, 1983, p. 395). Por isso, enquanto o compositor consegue visualizar o conjunto de sua obra no papel, tanto no sentido horizontal quanto no vertical¹², o coreógrafo encontra dificuldades em fazê-lo com o auxílio de uma partitura coreográfica e acaba contando apenas com sua memória (Hall, 1964, p. 392) – uma deficiência que poderia ser corrigida, por exemplo, com o auxílio da *policoria* (ou “contraponto coreográfico”) proposta pelos estudos de *coreologia* do casal Benesh (Hall, 1964, p. 398).

Nelson Goodman, por sua vez, questiona a possibilidade mesma de se desenvolver uma notação universal para a dança, ao indagar se ela seria como a pintura (para a qual não pode haver tal notação) ou como a música (para a qual já existe um sistema relativamente adequado), na distinção entre artes e obras *autográficas* – como a pintura e a literatura, que só dependem do autor para existir – e *alográficas* – como a música e o teatro, cuja existência depende ao mesmo tempo do autor e do intérprete da obra. Quanto às limitações da notação coreográfica, ele ressalta que:

uma partitura não precisa captar toda a sutileza e complexidade de uma performance. [...] A função de uma partitura é especificar as propriedades essenciais que uma performance deve conter a fim de corresponder à obra; as estipulações dizem respeito apenas a certos aspectos e somente em determinados graus. Todas as outras variações são permitidas e as diferenças entre performances de uma mesma obra, mesmo musicais, são enormes (Goodman, 1983, p.394).

Nesse sentido, Jack Anderson distingue os *materialistas*, que acreditam em uma obra somente quando seguida à risca em sua interpretação – decodificação ou leitura –, dos *idealistas*, que acreditam em uma interpretação mais livre, desde que se mantenha fiel ao *espírito* da obra original – sua concepção ou efeitos essenciais (Anderson, 1983).¹³ Até porque, como lembra Olivier Cullin a respeito da notação musical (mas que se aplica igualmente à coreográfica):

¹² Algo que Serguei Eisenstein (1990, p. 49-72) habilidosamente transpõe ao cinema, a partir da noção de “montagem vertical”, descrita no artigo “Sincronização dos sentidos” (1940) e brilhantemente ilustrada pelo diagrama para uma sequência de seu próprio filme, Alexandre Nevsky (1938), que acompanha o artigo “Forma e conteúdo: prática” (p. 97-132).

¹³ O que remete, de certo modo, à defesa que André Bazin (2014) fazia da adaptação literária pelo cinema: devendo ser muito mais fiel ao *espírito* do que à letra da obra original.

O manuscrito e sua escrita situam-se na continuidade da oralidade; aquilo que percebemos pela leitura nada mais é do que uma *re-produção* e não uma produção. Ato de arquivar fixando com códigos uma parte visível da obra e/ou ato direto ou interiorizado de memorizar por meio de uma mediação indireta (o leitor, seja ele um intérprete ou não), a escrita congela a oralidade interrompendo-a no nível de uma determinada performance [...] Ela é, por outro lado, mortífera, pois mata ao partir em micromovimentos o movimento original, o gesto espontâneo [...] A escrita também instala uma pista falsa ao nos fazer crer em uma suposta objetividade (Cullin, 2004, p. 28-30).

Afinal, ao contrário da literatura, trata-se de um sistema de escrita em segundo grau que não costuma nascer enquanto tal, no papel, mas na materialidade, ainda que imaginada, dos sons (no caso da música) ou dos movimentos (no caso da dança), e somente depois é codificado e transposto para o papel. Além disso, é um sistema que implica um domínio de referência, determinando igualmente um lugar de poder: “quem controla o código e quem o lê?” (Cullin, 2004, p. 31).

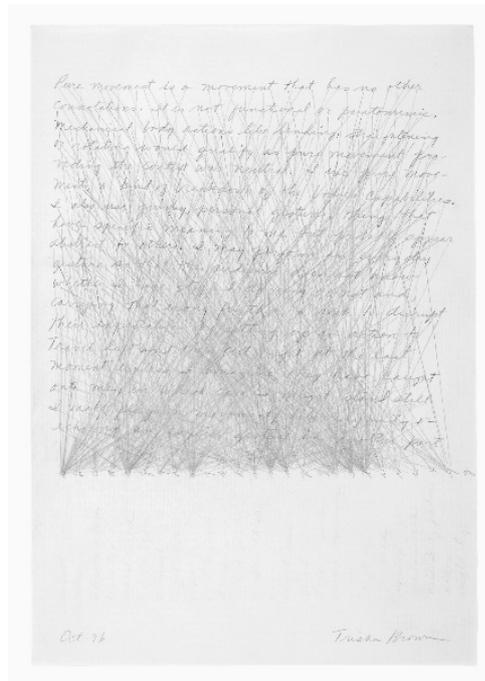
De acordo com Laurence Louppe, a dança é “uma contra-escrita, o contrário de qualquer grafema” que “levaria à abolição do verbo” numa “jornada sem fim para além da inscrição” – e, logo, uma “arte sem escriba” (Louppe, 1994, p. 10). Assim, a problemática de sua notação apresenta-se, de saída, como algo insolúvel ou, no mínimo, de difícil resolução, dada sua natureza fugidia, “descartável” e eventual (no sentido de algo que deriva de um evento). Daí a autora sugerir que a concepção ocidental da dança funda-se na “busca de um signo inscrito na matéria, da cartografia de um ‘texto’ que o movimento lerá em um espaço que desconhece” (Louppe, 1994, p. 13).

Originalmente, o termo *coreografar*, cunhado por Raoul-Augier Feuillet em 1700, designava o ato de “traçar ou anotar a dança” e a palavra *coreografia* era empregada de maneira distinta, designando o próprio sistema de notação para comunicar uma sequência de movimentos, enquanto que atualmente refere-se à criação de uma dança, correspondendo à “transformação de organizações motoras latentes, do espaço e do tempo que as contêm e do intercâmbio entre as polifonias interiores e os dados espaço-temporais objetivos com os quais, entre outras coisas, o ato as confronta” (Louppe, 1994, p. 14). Contudo, Louppe insiste na impossibilidade inerente a qualquer tipo de notação de dar conta da organicidade

manifesta pelo movimento dançado, que “não pode ser traduzido, não pode ser recuperado, encontra-se ligado à sua pura atualização emocional e física, que nenhum signo pode restaurar, que nenhum signo tem o direito de inscrever como um evento definitivo” (Louppe, 1994, p.20). Sem dúvida, algo análogo ao que ocorre quando a dança “morre” para se tornar filme: um reflexo, uma sombra, uma pálida tradução, uma metáfora. Assim como quando transposta ao papel, como indaga Louppe (1994, p. 22-23):

Por que todos esses desenhos, traçados, planos, redes, trajetórias cravadas no papel por uma mão carregada de seus próprios movimentos, como se o movimento da mão tivesse lido o movimento do corpo e projetado seu fluxo? O papel de modo algum contém um registro da dança, mas um traço que não pode ser confiado a outro lugar. [...] O corpo não o escreve, pois ele escreve o corpo. [...] esses papéis são sempre habitados por algo que extrapola o visível. [...] Espelhos, sem dúvida, mas também membranas, peles, a interface de espaços porosos. O local da transação ilusória entre o dentro e o fora, a metáfora do derradeiro invólucro corpóreo que é a superfície de inscrição [...] apenas o prolongamento dos elementos cutâneos e intercutâneos que determinam os territórios conjuntivos do imaginário.

Daí encontrarmos, ao longo do século XX, notações um tanto *excêntricas* que parecem querer trazer para o papel algo da abstração, da vibração, da vitalidade, do magnetismo de corpos em movimento, em uma espécie de “escrita sem ‘linguagem’ que traça seus sinais diretamente a partir de uma matéria sem forma” (Louppe, 1994, p. 26). Por exemplo, nas teias ou malhas de linhas que cobriam as páginas de textos de Trisha Brown, no final dos anos 1970, borrando as fronteiras entre escrita e artes visuais (Figura 9). Trabalhos como esse subvertem o sentido tradicional da notação, porque não constituem uma ferramenta de memória, de transmissão ou mesmo de composição do movimento coreográfico. Mais que como um meio, essas notações se realizam como resultado de um processo criativo, adquirindo por si mesmas o estatuto de obra.

Figura 9 - Trisha Brown, *Untitled* (1976) e *Untitled* (1980)¹⁴

Algo que retorna em sua obra *Desenho/ Performance* (2008), no qual ela cria uma imagem sobre papel, no chão, com o próprio corpo, remetendo tanto às experiências fotográficas de Man Ray com suas *rayografias* e de László Moholy-Nagy com seus *fotogramas*, nos anos 1920 – que consistiam na impressão por contato dos próprios objetos e partes do corpo sobre superfícies fotossensíveis –, quanto às pinturas corporais de Yves Klein na série *Anthropométries*, dos anos 1960 – que resultavam da performance de corpos pintados de azul sobre uma tela disposta na parede ou no chão. Assim como, por outro lado, também remete à atualização que Guillermo Kuitca propõe, nos anos 1990, de um dos diagramas de dança de Andy Warhol, dos anos 1960.

Se observarmos alguns desenhos preparatórios e partituras de artistas da dança, como Anne Teresa de Keersmaeker, Yvonne Rainer (Figura 10) e Lucinda Childs (Figura 11), por exemplo, perceberemos como cada uma delas busca sua própria maneira de comunicar no papel o sentimento da performance corporal num misto de notação coreográfica e artes visuais, entre rabiscos um tanto

¹⁴ Fonte: <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/> - Acesso em: 29 jan. 2025.

abstratos e indiscerníveis e diagramas altamente elaborados e racionais.

Figura 10 - Yvonne Rainer, esboço para a primeira parte de *Trio B* (c. 1968)¹⁵

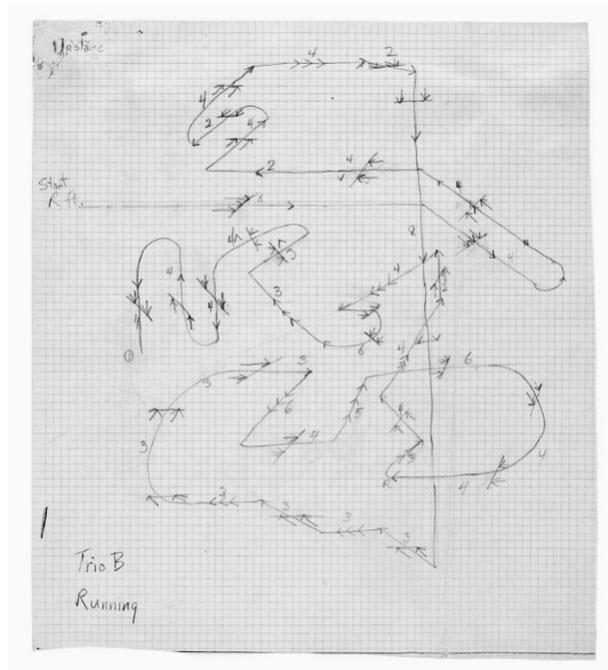
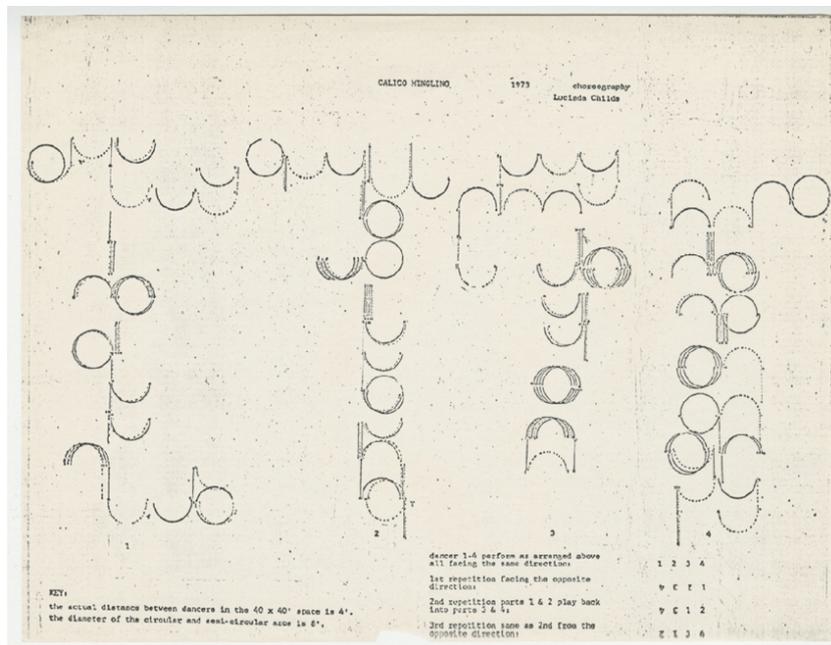


Figura 11 - Lucinda Childs, trecho da partitura de *Calico Mingling* (1973)¹⁶



15 Fonte: <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/> - Acesso em: 29 jan. 2025

16 Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Lucinda-Childs-reduction-for-Calico-Mingling-1973-photocopy-85-11-Fonds_fig4_348685855 - Acesso em: 29 jan. 2025.

No contexto das experimentações que marcaram a produção artística dos anos 1960, o *happening* e a *performance* afirmam-se como linguagens artísticas baseadas na ideia de que a presença do corpo, sua ação e seu gesto podem constituir, por si mesmos, uma experiência estética. Em princípio, essas manifestações se assumem e reivindicam a condição de obra efêmera. Como diz Peggy Phelan, teórica e crítica especializada na linguagem da performance:

A vida da performance está apenas no presente. A performance não pode ser guardada, gravada, documentada, ou participar de modo algum da circulação de representações: se fizer isso, torna-se outra coisa que não a performance. Na medida em que a performance almeja entrar na economia da reprodução, ela trai e dissolve a promessa feita por sua própria ontologia (Phelan, 1996, p. 147).

Mas os artistas não tardarão a produzir documentos e a acumular resíduos dessas ações, não apenas como forma de referenciá-las, mas como um desdobramento da experiência que produzem. Não era incomum que artistas ligados à linguagem da performance executassem suas ações a partir de instruções ou diagramas que podem ser entendidos como sistemas de notações.

Nesse contexto, o Fluxus, grupo internacional constituído por artistas de formações e origens diversas, produziu sistematicamente experimentos que ficaram conhecidos como *event scores* (partitura de eventos). Apesar da analogia com o sistema de notação da música, mais do que um sistema de registro de uma obra, essas partituras funcionam como um roteiro, escrito de forma sintética e provocativa, para uma ação a ser executada por seu criador, por um artista convidado ou por qualquer outra pessoa que desejasse fazê-lo. Justamente com esse propósito, várias dessas partituras foram compartilhadas em publicações editadas pelo grupo. Muitas delas chegaram a ser efetivamente realizadas e outras constituem provocações poéticas que convidam a uma ação imaginária. Nesse sentido, algumas notações podem ser entendidas como espécies de poemas, cujo valor carrega certa autonomia em relação às ações que propõem.

Quando tratamos da escrita, e particularmente desse tipo de escrita em segundo grau aplicada à música e à dança, estamos falando em termos de uma *sedimentação*, como propõe Dragos Duicu em relação à fenomenologia do movimento:

As palavras com as quais pensamos, assim como as palavras que inscrevem nosso pensamento e o corpo que faz essa inscrição já são todos repositórios do movimento que somos, e o retorno a si do movimento que o verdadeiro pensamento deveria ser só é viável porque existe essa sedimentação (Duicu, 2014, p. 392).

O que nos lembra que “*notar* a música [ou a dança] não é [necessariamente] sinônimo de *compor*” (Cullin, 2004, p. 39, grifos nossos), ao contrário do que ocorre com o cinema. E justamente por isso as escritas musical e coreográfica costumam ser diferentes da escrita cinematográfica – se nos referirmos aqui à criação de frases audiovisuais e não de roteiros, é claro. Porque o cinema *se inscreve* no próprio ato de captação de imagens e sons, ou seja, enquanto a música e a dança, pelo menos em suas vertentes ocidentais, são passíveis de serem escritas ou transpostas *a posteriori* para o papel, um filme já *se escreve* a si mesmo enquanto nasce, mas não com símbolos ou palavras. Não à toa, Pier Paolo Pasolini (1976, p. 47-76), que considera a realidade como “língua da ação” ou “cinema ao natural”, define o próprio cinema como “língua escrita da realidade” – ou, nas palavras de Ismail Xavier (2005, p. 140), “realidade coagulada, cristal desvitalizado da experiência”.

Segundo Pasolini, à linguagem verbal – que deriva da combinação de uma língua oral (natural) com uma língua escrita (convencional) que fixa a primeira ao substituir o canal de transmissão *boca/ orelha* pelo canal *reprodução gráfica/ olho* – deve corresponder, analogamente, uma *linguagem da ação* – que, por sua vez, deriva da combinação de uma *língua da realidade* (natural), pela qual somos atores e espectadores da vida em “um gigantesco *happening*”, com uma *língua cinematográfica* compreendida como reprodução (convencional) da realidade, que opera igualmente na rememoração ou no sonho. Nesse sentido, “a ‘linguagem da ação’, que é eventual e não pode ser definida com precisão, encontrou [no cinema] um meio de reprodução mecânica *similar à convenção da língua escrita em relação à língua falada*” (Pasolini, 1976, p. 56). Em seguida, ele complementa:

Se o cinema nada mais é do que a língua escrita da realidade (que se manifesta sempre por ações), isso significa que ele não é arbitrário nem simbólico: ele representa a realidade através da realidade. Concretamente, através dos objetos da realidade que uma câmera reproduz, momento após momento. [...] Ao me exprimir através da língua do cinema – que não é outra coisa, repito, senão o momento escrito da

língua da realidade – permaneço sempre no âmbito da realidade: não interrompo sua continuidade através de um sistema simbólico e arbitrário, como o sistema de signos linguísticos que, a fim de *reproduzir a realidade através de sua evocação*, deve necessariamente interrompê-la (Pasolini, 1976, p. 77-87).

Ao adotarmos qualquer uma dessas metáforas – da escrita como *sedimentação* (Duicu) ou *coagulação* (Xavier) – percebemos, dialeticamente, a realidade visível-audível como algo a ser *decantado* pela escrita, em uma operação necessariamente *desvitalizante*. No papel, como na película, o resultado é o mesmo: a cristalização de uma experiência dinâmica vivida (ou pelo menos imaginada) – da música, da dança ou do simples movimento das coisas – a ser restaurada, revivida, revitalizada ou atualizada enquanto interpretação, performance ou projeção, em algo que lembra uma mistura um tanto curiosa e inusitada de alquimia com feitiçaria. Mas a problemática desloca-se, então, para as diferentes técnicas de escrita do movimento, através das quais passamos da mera inscrição sobre papel (interrupção e desvio de seu curso) a uma escrita empreendida diretamente pela própria luz (*fotografia*) ou pelo próprio movimento (*cinematografia*).

A escrita do cinema se encontra, de fato, com a escrita da dança quando o audiovisual passa a ser acolhido sistematicamente como instrumento de memória e de transmissão da obra coreográfica. A eficácia desse instrumento reside no fato de que ele está baseado num “idioma” amplamente disseminado, no qual a cultura moderna se tornou bastante fluente. Seria equivocado afirmar, contudo, que o cinema alcança, finalmente, a tão esperada condição de forma universal de notação coreográfica, já que ele segue sendo um discurso sujeito a codificações, estratégias e estilos diversos e próprios – bem como sujeito a possíveis subversões de seus códigos. Cientes disso, dança e cinema acabarão por testar de forma conjunta os potenciais desse diálogo, produzindo não apenas um sistema de notação ou registro, mas todo um universo de experimentos artísticos que acontecem na interseção dessas duas linguagens.

Notação coreográfica como disparador: William Forsythe e o duplo sentido da partitura

Muitos coreógrafos acabam criando seus próprios métodos de registro, sem necessariamente se referirem aos sistemas tradicionais ou às obras anteriores. Em contextos mais estruturados, como companhias oficiais e balés nacionais, o processo de conservação e preservação das coreografias vai além da notação ou do vídeo. São incorporados também diversos materiais em torno da obra, como programas, folders, textos, críticas, reportagens e objetos de cena, tais como figurinos e adereços, além de vídeos e fotografias que vêm sendo amplamente utilizados como parte desse esforço de preservação e armazenamento de rastros de performances. Se, por um lado, a ausência de um sistema convencional único por vezes permite tomar como notação essa ampla gama de materiais, por outro, a complexidade desse acervo acaba por exigir uma distinção entre o que é uma indicação feita por um criador para a construção de uma coreografia e quais seriam as referências deixadas para futuros debates e pesquisas sobre tal criação.

Ao analisar um contexto particular, especialmente no âmbito da dança contemporânea, percebemos que é inerente aos coreógrafos, em seus processos de criação, o desejo de construir um léxico próprio e desenvolver uma espécie de assinatura artística. Embora em um processo de criação em dança jamais se abandone o que já foi realizado anteriormente, há uma busca incessante de uma assinatura única, a partir de um vocabulário que só quem o cria, executa ou está próximo o suficiente do processo pode de fato compreender. Nesse sentido, cada abordagem possui seus próprios méritos e limitações – a menos que haja um desejo didático implicado, para que haja uma leitura possível, pois é preciso que, junto a essa escrita, exista o desejo de propagá-la. E, nesse sentido, tanto Laban quanto Forsythe buscaram sistematizar formas de construção de movimento, assim como de sua transmissão.

Americano radicado na Alemanha, o bailarino e coreógrafo William Forsythe exerceu papel significativo no desenvolvimento das técnicas da dança contemporânea. Após ter dirigido e revitalizado o Balé de Frankfurt, entre 1984 e 2004, funda no ano seguinte a Forsythe Company, onde permanece como diretor



artístico até 2015, quando deixa seu legado nas mãos do coreógrafo italiano Jacopo Godani. Nesse momento, a companhia passa a se chamar Dresden-Frankfurt Dance Company. Em 1971, Forsythe estudou o sistema de notação de Rudolf Laban no New York's Dance Notation Bureau. Embora não o tenha utilizado diretamente em seus trabalhos, a ideia de notação assumiria papel significativo em sua abordagem coreográfica, adotando instruções sistemáticas que serão comparadas aos algoritmos. A princípio, suas notações nascem de uma preocupação pedagógica: o desejo de produzir um idioma que facilite a interação e a comunicação mútua entre coreógrafo e bailarinos. Uma vez estabelecido esse método de interação, mais do que um instrumento de memória e de transmissão, a notação se torna para ele um método de criação. Nas últimas décadas do século XX, muitas companhias oficiais de dança buscaram formas de tornar as estruturas do balé clássico permeáveis a novas possibilidades de movimentos. Imerso nesse ambiente de inovação, Forsythe cria um método para desconstruir essas estruturas, implicando os bailarinos em seus processos de composição. Ele lança ao grupo proposições emolduradas a partir de um *what if* (e se...). As frases que se constroem a partir disso já se encaminham na direção de partituras que não visam à reprodução, mas à gestação de movimentos ainda não codificados, ou que testam certos movimentos conhecidos em relação a outras referências do espaço em que se dança ou do corpo de certo bailarino. Desse modo, essas “quase-partituras” constituem, portanto, um método de concepção coreográfica que produz soluções inesperadas, produzindo um vocabulário corporal que se abre à noção de desordem. A partir dos movimentos possíveis de um corpo idealizado, Laban havia concebido a representação de um espaço abstrato que chamou de *kinesfera*. Forsythe, por sua vez, também se empenha em dar representação para seu espaço coreográfico, mas, diferentemente de seu antecessor, ele fará isso colocando um corpo real que dialoga com o lugar em que se dança.

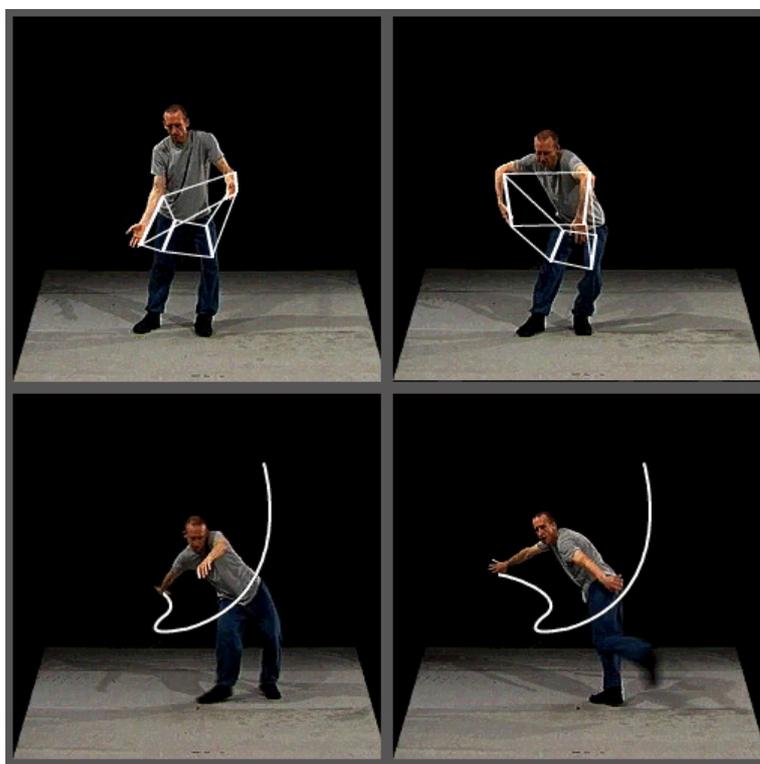
Partindo de suas pesquisas em torno da notação coreográfica, os trabalhos de Forsythe se expandem na direção da performance, das artes visuais e das linguagens computacionais. Suas obras adotam uma noção expandida de coreografia que se materializa em instalações, vídeos e plataformas digitais interativas, que investigam relações espaciais que já estavam presentes em sua

produção inicial na dança. Por conta disso, sua produção foi progressivamente extrapolando os palcos e ocupando também importantes espaços expositivos como o do MoMA de Nova York, o Museu do Louvre, em Paris, a Tate Gallery de Londres, a Bienal de Veneza, entre outros.

Essa insubordinação de Forsythe aos limites da dança não é um movimento isolado. Ela pode ser pensada como parte de um processo mais amplo observado nas artes de expansão e hibridização das linguagens que também investe num uso ampliado da noção de coreografia em processos criativos que não se restringem à dança. Como diz a pesquisadora Juliana Moraes (2019, p. 371):

Ao pensar coreografia como uma disposição à composição corpo-espaco-tempo para além dos limites tradicionais, obras de fora do circuito da dança passaram a partilhar do conceito, assim como atividades situadas além dos campos artísticos, como atesta a incorporação do conceito de coreografia pela computação (coreografia de serviços em web consiste em modelos de orquestração de dados, por exemplo). Observa-se, assim, uma mudança que aproxima campos (artísticos ou não) pelos seus eixos estruturantes em vez de suas linguagens específicas, buscando similaridades e diferenças muito além das superfícies das categorizações. Conceitos não mais se aliam às especificidades dos meios, mas sim à lógica estrutural e organizativa do trabalho — não importa se uma coreografia é feita com corpos humanos ou com objetos, o que importa é se a obra possui uma lógica coreográfica.

Em 1994, Forsythe criou um CD-ROM intitulado *Improvisation Technologies: a tool for the analytical dance eye*, por meio de uma parceria com o ZKM, Centro de Arte e Mídia de Karlsruhe, com o intuito de registrar e compartilhar seu método de criação. Desenvolvida originalmente por Forsythe para treinar sua companhia, tratava-se de um material que deixava um “passo a passo” para que os bailarinos que chegassem à companhia pudessem aprender, treinar e criar a partir de um ponto em comum que enfatiza o modo como o corpo inscreve um movimento no espaço e com o espaço. No CD-ROM, esses movimentos são representados por desenhos e efeitos aplicados sobre imagens que mostram um bailarino em ação (Figuras 12-15). Essas representações, concebidas originalmente como estratégia para desencadear um processo de composição, acabam por formar um sistema de notação que dissemina seu método para um grande público, iniciado ou não nas técnicas da dança contemporânea.

Figuras 12-15 - Forsythe, *Lectures from improvisation technologies* (2011)¹⁷

A produção recente de William Forsythe evidencia uma ampliação significativa de sua prática coreográfica, ao transpor os limites da dança e operar em um campo interdisciplinar que articula texto, imagem, objeto e sonoridades experimentais. Essa multiplicidade de meios não é apenas suporte, mas encarna o que o artista define como a *materialização de um pensamento coreográfico* – um modo de conceber e estruturar ações no tempo e no espaço. Ao deslocar a dança do palco e explorar o vídeo não apenas como registro, mas como linguagem artística, Forsythe reconfigura os modos de produção e recepção do movimento, propondo um novo regime de visibilidade e existência da coreografia, em que o gesto se desdobra como conceito, imagem e dispositivo. Trata-se de uma abordagem que tensiona fronteiras disciplinares e redefine o lugar do corpo, da percepção e da criação na arte contemporânea (cf. Gasparini, 2017).

¹⁷ Fonte: <https://www.artfactory-international.com/forsythes-improvisation-technique/> - Acesso em: 29 jan. 2025.

Em 2006, *One Flat Thing, reproduced*, de William Forsythe, ganhou uma versão audiovisual dirigida por Thierry de Mey (Figura 16), cineasta já reconhecido por outros trabalhos feitos em colaboração com coreógrafos e bailarinos. Com imagens captadas por três câmeras em ângulos diferentes e um minucioso trabalho de edição, o trabalho propõe uma experiência perceptiva que reorganiza a relação entre corpo, espaço e olhar, resultando em uma experiência distinta da versão original, apresentada nos palcos desde sua estreia em 2000. Marcada por uma composição que articula tensão entre desordem e simetria, a obra deu origem, em 2009, a uma plataforma interativa online desenvolvida por Forsythe em colaboração com Jill Johnson, Christopher Roman e Elizabeth Waterhouse, junto ao Departamento de Dança da Universidade de Ohio, nos Estados Unidos, com a participação de um amplo grupo composto por especialistas em dança, design e programação. Esse projeto, resultado de três anos de pesquisa, reafirma a coreografia como campo expandido de análise e produção de conhecimento em meio digital.

Figura 16 - Videograma de *One Flat Thing, reproduced* (2006) de Thierry de Mey¹⁸

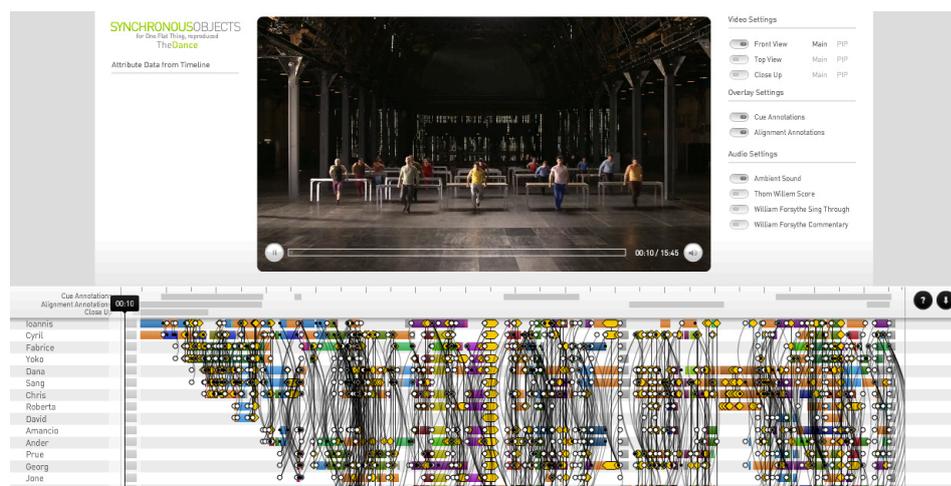


Essa plataforma consiste em uma base de dados que resulta de uma investigação das formas de construção coreográfica de Forsythe. A partir da coleta de dados espaciais que mapeiam a coreografia e a performance dos bailarinos, a equipe se empenhou em descobrir padrões de organização que resultam na

¹⁸ Fonte: <http://synchronousobjects.osu.edu>. Acesso em: 09 jan. 2016.

criação de “interpretações visuais”, aqui nomeadas como “objetos”. Conforme o texto de apresentação da plataforma, “esse projeto examina as estruturas organizacionais encontradas na dança *One Flat Thing, reproduced* de William Forsythe, traduzindo e transformando-as em novos objetos – formas de visualizar dança projetadas por técnicas de variadas disciplinas”¹⁹. O título que abre a homepage do projeto na internet, *Synchronous Objects: visualizing choreographic structure from dance to data to objects*, já antecipa o que iremos encontrar ali: uma espécie de decupagem das estruturas de movimento que traduzem os modos como Forsythe transpõe um pensamento em formas visuais. Em seguida, o site disponibiliza animações, gráficos, desenhos e vídeos que surgiram dessa experiência. Esse resultado pode ser assumido como uma forma de notação coreográfica na qual memória e criação se confundem (Figura 17).

Figura 17 - *Synchronous Objects* (2009), plataforma on-line do projeto²⁰



Os criadores do projeto contam que o objetivo inicial era explorar, interpretar e transformar *One Flat Thing, reproduced* de modo a criar um sistema que permitisse a um público amplo “ler essa dança”, o que implica em fruir de seu resultado, mas também de seu método compositivo. A constituição da plataforma se utiliza da estrutura do vídeo para decodificar os movimentos em programas de

¹⁹ Definição que consta na plataforma Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced. URL: <http://synchronousobjects.osu.edu/>

²⁰ Fonte: <http://synchronousobjects.osu.edu>. Acesso em: 29 jan. 2025.



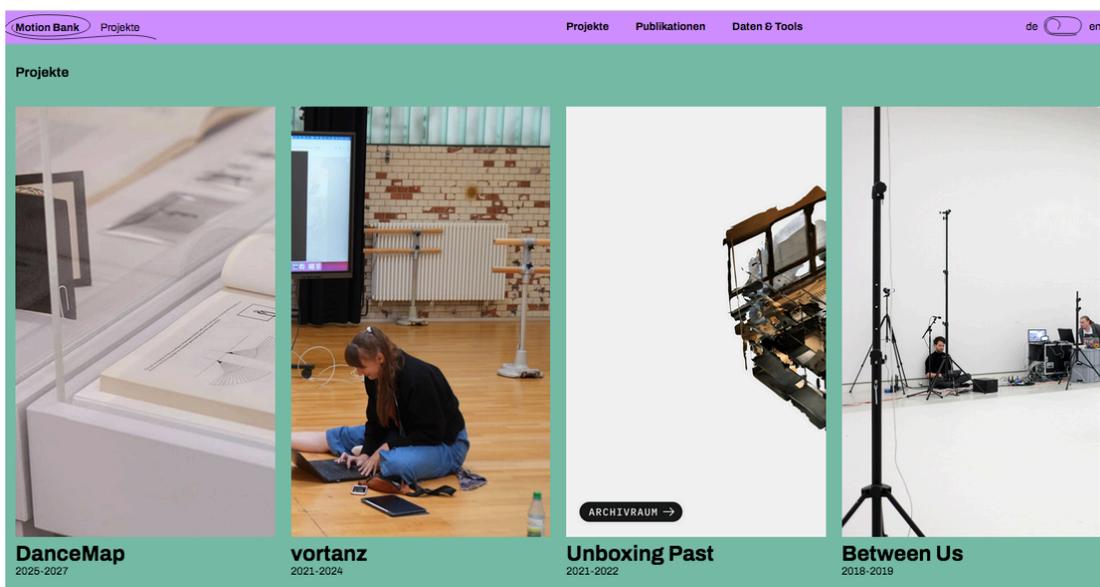
computador:

Nossos animadores geraram coordenadas de localização dos bailarinos por meio do rastreamento de um único ponto demarcado em cada bailarino, em ambas as vistas, superior e frontal, geradas pelo vídeo do trabalho *OFTTr*. Ao combinar as coordenadas de dois pontos de vista, fomos capazes de gerar dados sobre um lugar tridimensional para a localização de cada dançarino, em cada momento da dança. Muitos objetos, incluindo *Movement Density*, *Generative Drawing Tool* e *Cue Visualize* fazem uso desse tipo de dado especial para visualizar a estrutura coreográfica de OFTr.²¹

A composição coreográfica original foi pensada para permanecer aberta à improvisação, modificando-se a cada apresentação. E a construção dos objetos não se preocupou em transcrever a dança tal e qual ela seria vista no palco, pois ela investe em uma nova forma de visualização de sua estrutura coreográfica, permitindo também a compreensão do método de Forsythe.

Forsythe também foi pioneiro no uso de tecnologia para expandir os limites da coreografia em seus experimentos com notação digital e visualização do movimento. Tanto a *geometria do movimento* quanto a *articulação do corpo no espaço* estão na base de suas experimentações coreográficas. Um exemplo dessa influência pode ser visto em seu projeto *Motion Bank* (Figura 18), no qual investigou maneiras de digitalizar e visualizar o movimento, conceitos que podem ser conectados aos estudos de Laban sobre a análise espacial e o movimento humano. Mais uma vez, como um desdobramento de um trabalho anterior, foi desenvolvido posteriormente, entre 2010 e 2013, esse projeto interdisciplinar e colaborativo fundado junto ao pesquisador Scott deLahunta que ainda hoje atua à frente desse enorme banco de dados do movimento coreográfico. Inicialmente, o projeto foi criado como parte da Forsythe Company na Alemanha, sob a direção de William Forsythe, e seu intuito era estimular a criação de “partituras coreográficas digitais” visando a investigação da prática coreográfica com o objetivo de explorar maneiras de capturar, analisar e compartilhar o conhecimento coreográfico utilizando tecnologias digitais e promovendo uma fusão entre dança, tecnologia e ciência para além do trabalho com a companhia.

²¹ Fonte: <http://synchronousojects.osu.edu>. Acesso em: 09 jan. 2016.

Figura 18 - *Motion Bank* (2009), plataforma *on-line* do projeto²²

Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced foi o projeto piloto que estruturou esse processo de investigação em composição coreográfica, articulando ferramentas de notação e reconstrução digital. Disponível online, a plataforma foi acompanhada por eventos e workshops voltados a pesquisadores interessados em colaborações que envolvessem a criação de partituras coreográficas. Nos primeiros anos, foram convidados os coreógrafos Deborah Hay, Jonathan Burrows & Matteo Fargion, Bebe Miller e Thomas Hauert para integrar o projeto *Motion Bank*, cujos métodos e criações foram documentados de maneira detalhada, compartilhando com um público amplo documentos e análises de suas ideias e processos coreográficos.

Desde 2013, foi criado também o Choreographic Coding Lab (*CCL*) como uma extensão do projeto *Motion Bank*, no formato de um laboratório itinerante que possibilitaria outros artistas e pesquisadores experimentarem as ferramentas de criação e análise coreográfica, seu intuito é explorar e fomentar colaborações entre coreógrafos e programadores em diversos países. O foco principal tem sido o desenvolvimento de ferramentas digitais e tecnológicas para a análise, visualização e criação de coreografias. Tratando-se de um laboratório itinerante que oferece

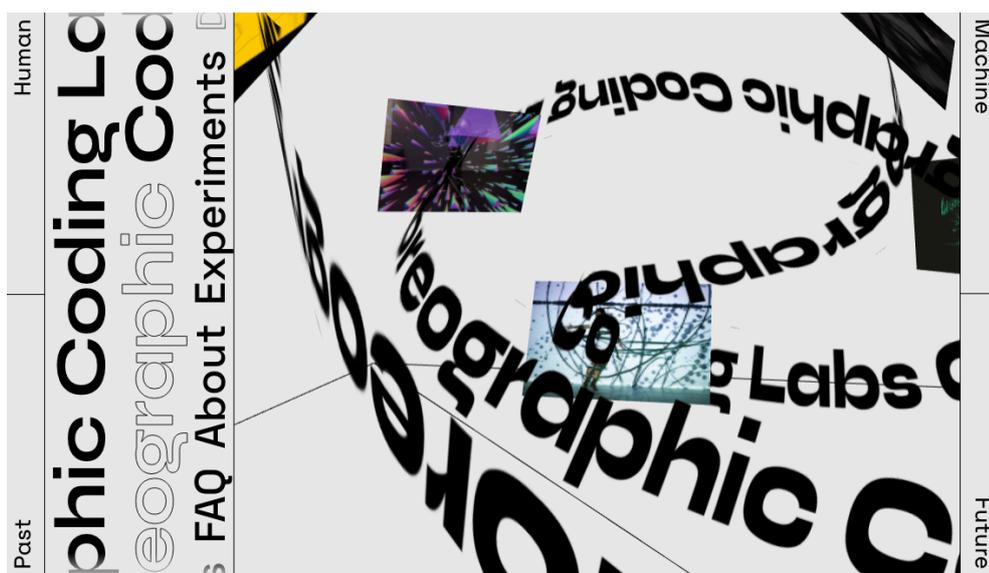
²² Fonte: <https://motionbank.org/projekte>. Acesso em: 29 jan. 2025

um ambiente de criação colaborativa entre artistas e programadores que podem experimentar juntos novas formas de se pensar e representar o movimento por meio de códigos, visualizações interativas, softwares, aplicativos e outras tecnologias digitais.

Essa iniciativa já esteve no Brasil em duas ocasiões, sendo a primeira realizada em 2016, na cidade de Belo Horizonte, sediada pelo SESC Paladium e organizado pela bailarina e coreógrafa Thembi Rosa, e a segunda, em 2024, na cidade de São Paulo, tendo a Universidade de São Paulo como espaço de encontro e organizado pela pesquisadora Júlia Abs. Ambas as ocasiões contaram com a presença e coordenação de Scott deLahunta.

Enquanto o *Motion Bank* investigava maneiras de capturar e documentar o conhecimento coreográfico, o projeto *Choreographic Coding Lab* (Figura 19) dá um passo adiante incentivando a criação de ferramentas e experimentações baseadas nessas pesquisas para expandir as possibilidades de expressão coreográfica no ambiente digital, fazendo dos *scores* tanto uma forma de documentação e preservação, quanto uma ferramenta de construção de novas coreografias.

Figura 19 - *Choreographic Coding Lab* (2013-), plataforma on-line do projeto²³



²³ Fonte: <https://choreographiccoding.org/#/>. Acesso em: 29 jan. 2025



Considerações Finais

A dança, por sua natureza orgânica, movente e efêmera é uma linguagem que não pode ser facilmente codificada, tornando a ideia de uma notação universal algo inalcançável. A busca por um sistema convencional de notação costuma fracassar uma vez que gesto e corpo não se submetem a uma codificação única e definitiva.

E é justamente esse fracasso na tentativa de se estabelecer um sistema único que opera como uma ativação de processos criativos. As lacunas e falhas desses processos abrem espaço para diálogos entre coreógrafos e bailarinos, revelando-se por vezes bem-sucedidas como base para a construção de metodologias e criações artísticas. O processo histórico de busca por um sistema de notação, marcado por seus próprios limites, soa, sob a perspectiva contemporânea, como uma espécie de pesquisa poética e um tanto utópica.

Aquilo que inicialmente se pretendia como uma sistematização objetiva acaba se transformando em um processo interpretativo que resulta no esforço heróico de interpretação de um corpo que constantemente escapa ao desejo de enquadramento. Paradoxalmente, é a partir desse relativo “fracasso” e das hesitações da notação coreográfica que muitas pesquisas contemporâneas emergem. Essas pesquisas não apenas evidenciam as limitações dos métodos tradicionais, como também extraem dessas lacunas uma abertura que permite expandir a ideia de coreografia para além da dança, alcançando outras linguagens artísticas.

Esse processo de falhas e incertezas se transforma, então, em uma espécie de matéria-prima poética. Por um lado, todas as tentativas de codificação geram, a partir de certo momento, uma consciência sobre a complexidade e a resistência do movimento corporal à codificação. Por outro, essas pesquisas, com seus sistemas gráficos, esboços e teorias sobre o corpo, acabam por construir uma espécie de matéria plástica em si mesma. Essa matéria não apenas alimenta e instiga a pesquisa contemporânea em dança, mas também reverbera em outras práticas artísticas, expandindo suas possibilidades criativas.



Referências

- ANDERSON, Jack. *Idealists, materialists, and the thirty-two fouettés* [1975]. In: COPELAND, Roger; COHEN, Marshall (Org.) *What is dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford/ Nova York/ Toronto/ Melbourne: Oxford University Press, 1983, p. 410-419.
- BAZIN, André. *Por um cinema impuro - defesa da adaptação* [1952]. In: *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 113-135.
- CULLIN, Olivier. *Laborintus: essais sur la musique au Moyen Âge*. Paris: Fayard, 2004.
- DUICU, Dragos. *Phénoménologie du mouvement: Patočka et l'héritage de la physique aristotélicienne*. Paris: Hermann, 2014.
- EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- FORSYTHE, William (et alii). *Synchronous objects*. Columbus, Ohio: mar 2009. <https://synchronousobjects.asc.ohio-state.edu/SODanceDataObjectsEssays.pdf>. Acesso em: 16 set. 2024.
- GASPARINI, Isis. William Forsythe: encontros entre dança, cinema e artes visuais. Fórum Permanente, 2017. <https://www.forumpermanente.org/rede/vertices-vetores-e-dialogos/william-forsythe>. Acesso em: 16 set. 2024.
- GUEST, Ann Hutchinson. *Dance notation: the process of recording movement on paper*. Londres: Dance Books, 1984.
- GUEST, Ann Hutchinson. *Labanotation: the system of analyzing and recording movement*. Nova York: Routledge, 2005.
- GOODMAN, Nelson. The role of notations [1968]. In: COPELAND, Roger; COHEN, Marshall (Org.) *What is dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford/ Nova York/ Toronto/ Melbourne: Oxford University Press, 1983, p. 399-410.
- HALL, Fernau. *Dance notation and choreology* [1964]. In: COPELAND, Roger; COHEN, Marshall (Org.) *What is dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford/ Nova York/ Toronto/ Melbourne: Oxford University Press, 1983, p. 390-399.
- LOUPPE, Laurence (Org.) *Traces of dance: drawings and notations of choreographers*. Paris: Dis Voir, 1994.
- MORAES, Juliana. O conceito de coreografia em transformação. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Florianópolis, v.1, n.34, p. 362-377, mar./abr. 2019. DOI: 10.5965/1414573101342019362.



PASOLINI, Pier Paolo. *L'expérience hérétique*. Paris: Payot, 1976.

PHELAN, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Nova York: Routledge, 1996.

SPANGHERO, Máira. Dançando números, formas e padrões. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v. 11, n. 1, p.123-144, 2014. Acesso em: 12 set. 2024. DOI: 10.33871/19805071.2014.11.1.1377.

VINCS, Kim. *Virtualizing Dance*. In: ROSENBERG, Douglas (Org.) *The Oxford Handbook of Screendance Studies*. Oxford/ Nova York: Oxford University Press, 2016, p. 263-282.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Recebido em: 20/09/2024

Aprovado em: 23/11/2024