

OFICINA INTRODUÇÃO À LABANOTATION

Marcus Vinicius Machado de Almeida (Docente do Departamento de Arte Corporal da UFRJ)

Palavras-chave: Dança, Notação, Partitura, Coreografia.

A obra de Laban é vasta e diversa, incluindo várias áreas de aplicação e campos de estudos. Regina Miranda (2016) defende a ideia de que podemos apresentar três grandes esferas de estudo da obra de Laban, estas seriam o sistema de análise do movimento, a escrita do gesto (a Labanotation ou Kinetografia) e as pesquisas sobre filosofia e corpo denominado de Coreosofia.

Contudo, é muito frequente que alguns estudiosos, influenciados por certas tensões históricas entre as instituições que desenvolvem a obra de Laban, afirmarem que a Labanotation não teria sido produzida por Laban e sim por alunos do mestre. Entretanto, não é preciso fazer nenhum grande esforço de investigação, para perceber que Laban foi realmente o criador inicial desta forma de escrita e que este sempre integrou sua notação a todos os seus campos de pesquisa como um dispositivo de extrema importância.

As notações em artes apresentam suas necessidades e função mais evidentes nas artes ligadas a uma temporalidade em sua execução. As partituras também parecem ser mais frequentes na história da arte ocidental, principalmente, na música, no teatro e na dança. No teatro, o texto cumpriu um relativo papel de preservar parte das obras criadas, embora muitos elementos, deste acontecimento, não foram registrados de forma detalhada, como os gestos e figurinos empregados. Parece que a música foi a mais bem sucedida no que se refere a preservar de forma mais efetiva seu repertório através da partitura. Para Nelson Goodman (2006, p.150), uma partitura “tem a função de definir uma obra, diferenciando as execuções que pertencem à obra das que não pertencem”. No campo da dança é comum pensar que esta linguagem nunca teve uma partitura e que seria apenas a Labanotation uma primeira tentativa de criar tal mecanismo, porém a história da dança está repleta de inúmeras tentativas, algumas mais bem sucedidas do que outras, de construir uma forma de registro desta arte.

A história da dança e a relação com a presença de formas de registro, de certa forma é influenciada diretamente com questões que envolvem a dificuldade desta arte ser reconhecida como categoria artística (ALMEIDA,

2011). O processo de autonomização do campo da arte, que teve início a partir do Renascimento e que produziu um certa apartação das diversas linguagem artísticas em campo específicos, também estabelece fortes relações com a questão da legitimação de cada uma destas linguagens. Ao se tornarem campos próprios, expressões autônomas (BOURDIEU, 1992), cada manifestação artística (dança, música arquitetura, teatro etc.) se legitimou em grau diferente. A música alcançou um grande reconhecimento e a dança teve dificuldade neste processo. Quando na música ocidental a forma Concerto aparece (como exemplo um concerto para piano e orquestra), o campo musical afirma neste momento que esta arte prescinde de outras manifestações artísticas, como a dança, o texto dramático e os cenários e figurinos, para ser um acontecimento pleno e intenso no campo da experiência estética. A ausência de cenários, o figurino negro, “neutro” e uniforme dos intérpretes e a ausência de movimento da plateia atestam e afirmam a música como única manifestação necessária neste evento.

O grau de legitimação entre as artes se deu em tempo e níveis diferentes. Pierre Bourdieu (1992) revela que a música conseguiu sua consagração cultural de forma mais rápida e intensa do que as outras linguagens. Inúmeros mecanismos históricos, iniciados na Grécia platônica, acrescido do pensamento da escolástica medieval e do Romantismo germânico, favoreceram a legitimação mais eficaz da música. Entretanto, somente no século XX, com o balé “A tarde de um fauno” de Nijinsky é que de forma mais efetiva a dança foi considerada arte. Foi a primeira vez que, na história da dança, uma obra coreográfica se tornou um evento importante e centro das discussões estéticas da grande intelectualidade do campo da arte (RIBEIRO, 1997). A presença do corpo como condição *sine qua non* na manifestação da dança talvez tenha sido um elemento importante na dificuldade do processo de legitimação desta linguagem.

Esta dificuldade de legitimação da dança pode ser observada através de vários elementos. E para nós, interessa entender a relação entre as formas de escrita das artes e seu grau de legitimação. Goodman (2006) afirma que nenhuma outra alternativa, em nenhuma outra cultura teve tanto sucesso em produzir uma notação tão eficiente como ocorreu na música erudita ocidental. E, segundo Bourdieu (1992), como já foi comentado, a música, a partir da

modernidade, dentre todas as linguagens artísticas, foi a que mais precoce e intensamente se legitimou como arte.

Steven Roger Fischer (2009) afirma que a escrita constantemente faz parte integrante dos processos de distinção e legitimação de culturas e grupos sociais, indicando que os indivíduos instruídos em certas grafias são considerados mais avançados em relação àqueles que não as dominam. E quanto mais legítimo é um grupo ou campo, mais duradouro e difundida se torna sua língua e escrita. Assim, a relação entre o grau de legitimação de uma categoria artística e a construção de formas de notação e estruturação teórico-prática parecem estabelecer relações significativas.

Diversos autores, como Ann Hutchinson Guest (1998) e Nelson Goodman (2006) dizem que a dificuldade da dança em estabelecer uma partitura se deve ao fato da complexidade desta arte ser captada por qualquer notação. Contudo, essa justificativa, apresenta problemas ao desvincular o objeto dança de um contexto mais histórico, político, social. Uma primeira problematização desta argumentação é vista quando se entende que muitas notações existiram e, em sua época, tiveram uma extrema eficiência na conservação e divulgação da dança, como exemplo, a notação de do Ballet Barroco de Beauchamp-Feullet que foi altamente difundida em diversas cortes e desempenhou um papel fundamental na estruturação do balé. Se esta notação não permaneceu viva até hoje na história da dança, isto se deve ao fato não de uma incapacidade desta grafia em acompanhar a evolução dos movimentos criados na história da dança, mas ao problema de legitimação desta arte. A partitura musical, ao contrário do que se pensa, foi se modificando e se adaptando as novas criações sonoras dos compositores. A tese aqui defendida é que o grau de legitimação da dança como categoria artística foi o fator decisivo para a existência mais ou menos permanente de uma notação e não a natureza do objeto a ser registrado.

Na história da dança, várias notações existiram e sucumbiram. Porém, algumas sobreviveram por um certo tempo e têm sua relevância histórica. Destaca-se aqui a escrita de Beauchamp-Feullet, que foi desenvolvida para o balé de corte francês e que hoje permite remontar obras deste período, e a grafia de Stepanov, que de algum modo, ainda serve ao Ballet Russo na conservação de seu repertório.

Hoje, três notações contemporâneas têm importante papel na grafia do movimento em diversas áreas. Destacam-se a Benesh Movement Notation desenvolvida pelo casal Benesh e que é empregado na *Royal Academy of Dance* e que também é utilizada por profissionais de saúde, como fisioterapeutas no registro de deformidades corporais e alterações motoras; a Sutton Movement Writing & Shorthand, criado por Vallerie Sutton, que a partir desta forma de notação se desenvolve a *SignWriting*, que é uma escrita das linguagens de sinais das comunidades surdas e que é desenvolvida em diversas partes do mundo; e a Labanotation (termo usado nos Estados Unidos) ou Kinetografia (termo usado na Europa).

A análise estético-gráfica das escritas apresentadas estabelece um caminho metodológico para o entendimento da concepção de corpo e estética de movimento existente numa época, em um tempo e espaço, que cada escrita foi produzida. Goodman (2006, p. 22) afirma que, da mesma forma que as ciências, a estética é um modo de obtenção de conhecimento, “e compreender uma obra de arte é interpretá-la, tal como se faz quando se interpreta uma frase, um mapa, uma afirmação moral, um sinal luminoso, uma radiografia”.

A Labanotation, seguindo a classificação de Guest (1998), é uma grafia feita por símbolos abstratos, baseada numa geometria plana e nesta as posições do corpo, vistas como uma fotografia, não são evidentes. Esta grafia apresenta, nestas figuras geométricas, um entremear dos gestos dos diversos seguimentos corporais em diferentes temporalidades próprias, criando uma espécie de contraponto corporal, tendo uma relação muito mais com o fluxo de movimento do que com a lógica dos *frames* presentes em outras escritas como a Benesh Movement Notation.

A Labanotation, neste caminho, se configura como uma escrita para uma nova ordem de pensamento e estética sobre o corpo e movimento, que se modelava com a modernidade da dança no início do século XX.

Ann Hutchinson Guest (1998) e Valerie Preston-Dunlop (1969) destacam que o principal propósito da Labanotation seria a função de registro e conservação das obras do repertório da dança. Além disso, nesta forma de grafar, somente o essencial de uma criação coreográfica seria registrado, sem apresentar as interpretações pessoais de cada bailarino, como acontece com o registro feito pelo vídeo. Na Labanotation não observaríamos um corpo

concreto e singular de um bailarino específico interpretando ao seu modo uma coreografia. Mas a Labanotation traria o movimento enquanto “um essência pura” da criação coreográfica, desprovida das particularidades das diferentes anatomias corporais e das diversas interpretações dos bailarinos.

Ao pensar a função de conservação que a partitura desempenha, entendemos que a dança perdeu muito de sua história porque não possuía uma forma de registro, como ocorreu com a música. Praticamente, todo o repertório clássico e romântico do balé, em sua forma original, está perdido. Comparativamente, pode-se afirmar que o repertório da dança é extremamente pequeno em relação ao gigantesco repertório da música erudita.

Contudo há algo há mais na função da criação das partituras que ultrapassa a mera função de registro. Na música a escrita foi construtora de uma outra ordem, uma outra lógica e esfera de raciocínio, criando a condição de possibilidade para novas estruturas técnico-estéticas. A monumentalidade técnica, a volumosa orquestração, e diversas estruturas de composição da música ocidental, como as Fugas, formas de Contraponto, o Phase da música minimalista têm como condição de sua estruturação as grafias dos sons. Afirma-se, consequentemente, que a partitura na música não só foi a capacidade de registro, mas possibilitou um desenvolvimento técnico único e conduziu a novas possibilidades estéticas e de composição. Talvez fosse isso o que Laban intuiu: uma escrita para dança, novas possibilidades técnicas, de criação.

Ratificamos a tese que as partituras criam outra esfera de pensamento e novas possibilidades de criação. Para problematizar tal pensamento buscamos na filosofia, no campo da lógica, o conceito denominado Conceitografia (MORTARI, 2001) que indica que, a partir de outras grafias, novas formas de pensamento são possíveis. Mortari (2001) chama a atenção que a matemática possui uma grafia própria para o registro dos números, além da escrita por extenso deste elemento. Logo, podemos escrever dezessete no português corrente ou em forma de um sinal matemático, 17. Porém, apesar de ambas as grafias se referiram ao mesmo número, ao realizar algumas operações matemáticas, como a adição, subtração etc. a escrita por extenso, em operações mais complexas, torne-se inviável para a realização desta. Obviamente é muita mais fácil realizar esta adição 2364+436 com esta forma

de escrita, do que apresentada por extenso (dois mil, trezentos e sessenta e quatro, mais quatrocentos e trinta e seis). Assim há uma escrita dos números que possibilita uma ordem do pensamento diferente e por isso se serve mais a determinadas ações em matemática.

Entende-se, então, que a notação é um das condições determinantes para o tipo de música que será produzida e não necessariamente o contrário. A partitura, como uma nova linguagem produziu novas forças criadores no modo de operar a música. Laban foi um grande teórico que desejou revisitar a dança sobre outras perspectivas e talvez intuiu que o símbolos de grafar movimento traziam outros elementos de análise e criação dos gestos. Laban afirma (apud MALETIC, 1987) que a partitura apresenta as leis inerentes do gesto, sendo assim, uma base para uma nova ordem de entendimento da dança.

A Labanotation foi produzida ao longo da trajetória de vida de Laban e, para cada pesquisa, ele buscava os signos para representar seus parâmetros de movimento investigados, como os Esforços e as direções e níveis espaciais. A estruturação e evolução da notação labaniana contou com a participação de vários colaboradores como Ann Hutchinson Guest e Albert Knust. A forma inicial mais estruturada da partitura de Laban foi somente apresentada por ele em seu livro ***Principles of dance and movement notation*** (1959), revelando o amadurecimento e coroamento de seu pensamento. Albert Knust, que sempre trabalhou na Europa, teve um papel fundamental ao estruturar na Labanotation caminhos para que seu mestre trabalhasse com grandes grupos corais de bailarinos, criando registros específicos para estas necessidades. Guest é uma estadunidense que produziu um grande desenvolvimento dos símbolos e da sintaxe da Labanotation. É possível afirmar que as duas formas de denominar a escrita de Laban têm sua origem a partir da vertente europeia desenvolvida por Knust (Kinetografia, como é conhecido na Europa) e da vertente dos Estados Unidos, iniciada por Guest que resolveu substituir o nome original que Laban havia dado a sua escrita por Labanotation.

Na estética da Labanotation é evidente a forma geométrica pela qual a escrita é desenhada, revelando a identificação que Laban tem pela geometria. Mas, outra característica importante e provavelmente proveniente de Vassily Kandinsky, é a representação em alto grau da abstração do corpo.

Laban cria para sua partitura um trígrama (três linhas paralelas escritas na vertical), semelhantes à pauta musical (que tem cinco linhas horizontais chamadas de pentagrama). O trígrama é síntese extremamente simplificada do corpo humano e é uma inspiração proveniente de Kandinsky. Este último, na busca de formas essências para a poética da obra de arte, ao observar as posturas da bailarina Gret Palucca, a reduz a formas estritamente simplificadas e geométricas.

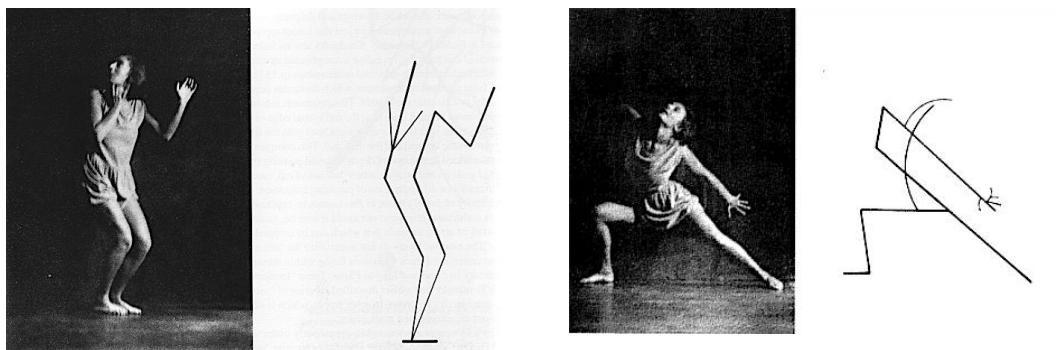


Fig. 1- Desenhos feitos por Kandinsky (1926) a partir de poses da bailarina Gret Palucca

O trígrama representa o(s) sujeito(s) da ação (parte(s) do corpo que se move(m)). A pauta da partitura de Laban apresenta uma linha central que indica o eixo axial do corpo, os dois espaços internos delimitados pelas duas outras linhas, paralelas à linha central, indicam os membros inferiores e o suporte do corpo, para fora destas linhas estão os membros superiores, o tronco, cabeça.



Fig. 2. O trígrama surge a partir de uma linha central, que representa o eixo do corpo e outras linhas, representando os demais segmentos corporais.



Além do trígrama, símbolos de espaço, derivados do símbolo primário do retângulo, têm papel fundamental. Eles são colocados em uma determinada coluna, indicando uma direção e um nível de movimento a ser realizado em uma determinada temporalidade. É o local do símbolo de direção no trígrama que indica o sujeito da ação. Outros símbolos também fazem parte da escrita e são referentes às ações básicas do corpo, como as voltas, flexões e extensões. Neste conjunto gramatical e sintático de símbolos é possível vislumbrar o todo da obra de Laban e uma linguagem especial para a dança, pois somente criando outra língua, Laban pode criar a condição de possibilidade de entender o movimento de forma tão especial. Entender a Labanotation é seguramente um caminho de compreensão das múltiplas conexões das diversos pensamentos Laban e sua notação é uma de suas criações mais revolucionárias.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA. Marcus Vinicius Machado de Almeida. **A Selvagem dança do Corpo**. Curitiba: CRV, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- FISCHER, Steven Roger. **História da Escrita**. São Paulo: Unesp, 2009.
- GOODMAN, Nelson. **Linguagens da Arte**: uma abordagem a uma teoria dos símbolos. Lisboa: Gradiva, 2006.
- GUEST. Ann Hutchinson. **Choreo-graphics**: a comparison of dance notation systems from the fifteenth century to the present. Amsterdam: Gordon and Brach, 1998.
- GUEST. Ann Hutchinson. **Labanotation**: the system of analyzing and recording movement. New York: Routledge, 2004.
- KANDINSKY, Wassily. **Tanzkurven**: Zu den Tänzen der Palucca," Das Kunstblatt, Potsdam, 1926).
- KNUST, Albrecht. **Dictionary of Kinetography Laban**. (2 Volumes). London: MacDonald and Evans, 1979.
- LABAN, Rudolf. **Principles of dance and movement notation**. London; Dance Horizons, 1956.
- MALETIC, Vera. **Body, space, expression**. Berlin: Mouton Gruyter, 1987.
- MORTARI, Cezar A. **Introdução à lógica**. São Paulo: ENESP, 2001.
- PRESTON-DUNLOP. **Practical Kinetography Laban**. London: MacDonald & Evans, 1969.
- RIBEIRO, Antonio Pinto. **Corpo a Corpo**. Lisboa: Cosmos, 1997.
- SUTTON, Valerie. **Signwriting**. Disponível em: <http://www.signwriting.org/>, acessado em 30 de março, 2017.