

NOTAÇÃO DA DANÇA

PROBLEMAS E POSSIBILIDADES

Manuela Soares*

"...A danger is always to become
too narrow in our thinking"

Lucy Venable (1)

Introdução

" Sou um grande admirador de todas as coisas belas, mas de forma alguma de cadáveres, os quais não têm qualquer lugar na arte coreográfica... O mestre de *ballet* talentoso, ao reviver bailados antigos comporá danças em conformidade com a sua própria imaginação e capacidades e de acordo com as preferências do público seu contemporâneo, e não perderá tempo e energia a copiar o que foi criado por outros, muitos anos atrás, Repare-se que em "La fille mal gardée" o sr. Taglioni modificou todas as danças e o sr. Hertel compôs uma nova música, e assim faço eu também, sem excepção, sempre que reponho um bailado antigo. E, de cada vez, naturalmente, cada bailarino interpreta essas danças de acordo com o seu estilo e aptidões próprias." (2)

São estas as palavras com que Petipa se refere aos "... mestres de *ballet* que têm a paciência de reviver produções anteriores de dança com a ajuda dos métodos elaborados pelos Srs. Thoinot Arbeau, Feuillet, Pécours, Saint-Léon, Zorn, Stepanov e outros..." Embora datada de 1892, esta afirmação é contudo sintomática de certo tipo de objecções que todas as formas de registo gráfico da dança têm tido que enfrentar até aos nossos dias. A

(1) Directora do Dance Notation Bureau Extension. Opinião expressa em resposta ao questionário elaborado por Seymour Kleinman, "Movement Notation Systems: An Introduction", *QUEST*, Jan. 1975, p.49

(2) Ann Hutchinson Guest, *Dance Notation. The process of recording movement on paper*, London, Dance Books, 1984, p.134 (refere Petipa citado por R. J. Wiley, *Two Essays on Stepanov Dance Notation*, pp.xii, xiii.)

* Assistente convidada da U.T.L./F.M.H. - Departamento de Dança

semelhança de Petipa, Arnold Haskell, em 1956, referindo-se ao Sistema Benesh de Notação de Movimento (1), e depois de louvar o que considera ser a facilidade de aprendizagem e precisão do sistema, não se esquece de avisar:

"... Tal como com outras invenções válidas, desde a aspirina à televisão, esta deve ser marcada *Usar com Cuidado*. O bailado clássico é um magnífico exemplo do que é a sobrevivência dos mais aptos. Acredito firmemente que um *facsimile* da Giselle ou do Lago dos Cisnes originais seria um desastre ou, talvez, um grande sucesso, mas apenas no sentido em que um filme mudo o pode ser, hoje em dia. Não nos devemos esquecer que as obras clássicas sobrevivem devido às suas constantes re-interpretações."

Se uns põem o acento no perigo de estagnação da obra coreográfica, outros acentuam a ineficácia da notação pela sua complexidade, falta de precisão, e de pormenor.

"É possível, de facto, admitir que o trajecto ou forma de uma dança possa ser determinado em traços escritos ou gravados, mas essas linhas serão necessariamente tão complicadas e confusas, tão difíceis, se não impossíveis de apreender nas suas várias relações, que apenas servirão para aborrecer e desencorajar sem a possibilidade de transmitirem uma informação satisfatória e conservável" (2)

Esta observação do famoso mestre Gallini acerca do sistema de Feuillet reflecte o ponto de vista mais comum a todos aqueles que "de fora" tentam apreciar a eficácia e dificuldade da notação.

Se é certo que a própria natureza da dança não tem facilitado o trabalho àqueles que, por sonho, curiosidade ou necessidade se têm entregue à difícil tarefa de inventar símbolos e gramáticas susceptíveis de significar toda a cromaticidade do movimento, a maior parte destas críticas têm resultado sobretudo da ignorância e não têm subsistido perante os estudos aprofundados da maior

(1) Rudolf and Joan Benesh, *An Introduction to Benesh Dance Notation*, London, Adam & Charles Black, 1956, p. 3 (Foreword)

(2) A.Hutchinson Guest, *op. cit.*, p. 134 (refere Gallini, citado por Francis Peacock, *Sketches relative to the History and Theory but more especially to the Practice of Dancing*, Aberdeen, 1805, p.116)

parte dos sistemas de notação. (1) Os mais utilizados actualmente, têm, inclusivamente, sido ensinados a crianças, fazendo parte da formação de muitos jovens bailarinos

Os hábitos de transmissão oral do conhecimento tradicionais no mundo da dança, enraizaram processos tidos ainda hoje por inevitáveis. Embora seja considerado impensável que uma sinfonia possa ser ensinada à orquestra apenas através do trautear do maestro (ou compositor), é precisamente esta a forma que tem servido gerações de bailarinos e coreógrafos. As reposições têm-se sucedido apoiadas sobretudo na memória daqueles que em tempos idos dançaram os bailados.

Assim se perderam elementos valiosos de um património cultural e se impossibilitaram os estudos sobre várias formas de dança. O conhecimento dos gostos e valores das épocas passadas tornou-se hoje apenas inferível a partir de textos descritivos, gravuras, músicas e outros elementos indirectos. São precisamente as diversas formas de notação que ao longo dos séculos foram surgindo, uma das fontes actuais de informação. Se muitas não conseguiram atingir um âmbito de aplicação considerável, poucas tendo evoluído para fases maduras, tiveram, no entanto, o mérito de vir a contribuir, em certa medida, para a preservação de parte do nosso património coreográfico.

O Passado

Antigo Regime

Não terá sido, no entanto, pensando nas gerações futuras, que a maior parte dos sistemas de notação foram inventados.

Os primeiros tratados que apresentam formas de registo simbólico da dança datam do séc. XV e surgiram com a finalidade de dar a conhecer, a uma aristocracia culta, ansiosa de estar a par das normas de etiqueta, os passos de dança característicos da Renascença. Fundamentam-se na

(1) "It is interesting to note that students... have mastered Zorn notation, Stepanov and others and have produced interesting and valuable research based on these systems..." A. Hutchinson Guest, *op. cit.* p.135

utilização de letras (1) ou palavras (2) algumas combinadas com símbolos abstractos (3). A sua eficácia derivou, em grande parte, da alta codificação das danças e de se terem dirigido a um público já conhecedor do estilo e regras da época.

Comuns também, a partir do séc. XVII, foram as representações da forma desenhada no chão pelo percurso da dança, tal como se fosse vista de cima. Eram colocadas com a frente para a parte baixa do papel o que se torna similar a uma visão do espectador, cujo lado direito corresponde ao lado esquerdo do bailarino.

A importância que a dança de corte assumiu, em França, nos reinados de Luís XIV, XV e XVI (1643 a 1789), proporcionou o florescimento do método publicado, em 1700, por Raoul A. Feuillet (4), aluno de Charles Louis Beauchamp (coreógrafo e mestre de dança de Luís XIV durante 20 anos), é aliás a Beauchamp que é atribuída a verdadeira autoria do método. Este, baseava-se no desenho do percurso da dança, linha sobre a qual eram indicados os passos através de "pegadas" estilizadas e que, combinadas com outros símbolos, proporcionavam alguma informação sobre a forma dos passos e movimentos dos braços. A espaços regulares pequenos traços indicavam a localização das barras do compasso. Foi o primeiro a incorporar uma indicação de tempo na própria notação.

Adequado ao tipo de dança praticado na época, que se desenvolvia ao longo de percursos simples, chegou a ser aplicado por outros mestres de dança do séc. XVIII e só entrou em declínio com a queda do Regime em 1789. A dança, no final do séc. XVIII, passou a ser executada unicamente por profissionais oriundos das classes baixas. O seu carácter alterou-se profundamente e desenvolveu uma técnica mais elaborada com utilização de percursos muito mais complicados. Embora a ideia central do método de Feuillet não tenha sido retomada, alguns dos seus aspectos vieram a ser fonte de inspiração para sistemas ulteriores.

(1) Anónimo *L'art et instruction de bien danser*, c.1488

(2) Thoïnot Arbeau, *Orchesographie*, Langres, 1588

(3) Anónimo, Mss, in the Cervera Municipal Archives, Catalonia, mid. 15th C

(4) Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse*, pub. by the author, Paris, 1700.

Sec. XIX

A par do desenvolvimento do bailado clássico, no séc. XIX, apareceram várias formas de registo estruturadas essencialmente sobre duas novas ideias diferentes: A da utilização da forma humana estilizada e o aproveitamento da notação musical.

Foi Arthur Saint-Léon, bailarino e coreógrafo, quem introduziu a primeira, em 1852 (1), seguido de Friedrich Albert Zorn, mestre de *ballet*, em 1887 (2). Em ambos, as posições eram representadas de forma a manterem uma analogia com a figura humana e desenhadas de acordo com o ponto de vista do público. Zorn apoiava os seus desenhos sobre uma linha de base que representava o chão, enquanto Saint Léon organizava a sua representação, mais abstracta, sobre uma pauta de cinco linhas, em que cada uma se referia a uma parte do corpo.

Poucos foram os registos que Saint-Léon fez dos seus bailados. Ann Hutchinson (3) sugere que, provavelmente, a sua carreira profissional não lhe terá deixado tempo para se consagrar mais ao seu método. De Zorn nada mais se conhece além do livro que publicou.

A segunda ideia baseia-se na utilização da notação musical como suporte para o registo do movimento. Mantendo a informação rítmica característica da nota musical, esta foi alterada de forma a conter também informação sobre o movimento, indicando direcções ou partes do corpo.

Este artifício foi usado, inicialmente, por Bernard Klemm em 1885 mas foi Vladimir Stepanov, bailarino do Teatro Imperial de S. Petersburgo o primeiro a dar corpo a uma forma de notação toda elaborada com base nessa ideia e publicada em 1892 (4). Foi também o primeiro a derivar a representação do movimento de uma análise da estrutura anatómica do ser humano, tendo-se deslocado expressamente a Paris para a aprofundar.

(1) Arthur Saint-Léon, *Sténochorégraphie*, pub by author, Paris and St. Petersburg, 1852

(2) Friedrich Albert Zorn, *Grammatik der TanzKunst*, Leipzig, J.J. Weber, 1887

(3) A. Hutchinson Guest, *op. cit.* p. 71

(4) Vladimir Ivanovich Stepanov, *L'alphabet des Mouvements du Corps Humain*, Paris, M. Zouckermann, 1892.

Em resultado desta opção o sistema foi apresentado como tendo potencialidades para a representação de qualquer tipo de movimentos. Utilizava uma pauta de nove linhas, horizontais, cada uma das quais se referia a uma parte do corpo.

Stepanov morreu cedo. Foi Alexander Gorsky, mestre de *ballet* no Teatro Imperial, desde 1896, quem continuou o seu trabalho e o reestruturou essencialmente para o registo do bailado clássico. Introduziu-o na Escola Imperial de S. Petersburgo e depois no Teatro Bolshoi. Foi ao seu assistente, Nicolai Sergueyev que coube a tarefa de recolher, por meio da notação, grande parte do repertório russo da altura e utilizá-la para várias reposições (inclusivamente, mais tarde, em Inglaterra).

Apesar de o método de Stepanov ter chegado a ser aceite oficialmente, Sergueiev não veio a ter continuadores. Segundo Ann Hutchinson (1), dever-se-à provavelmente ao facto de não ter conseguido adaptar o sistema às novas formas de dança que então despontavam com base nas ideias de Fokine. No entanto serviu de inspiração para outros sistemas elaborados no séc. XX (2).

Sec. XX

Com a entrada do séc. XX assistiu-se a uma proliferação de formas de registo gráfico da dança. Ann Hutchinson (3) refere a existencia de mais de cinquenta inventos diferentes embora quase todos centrados em áreas específicas do movimento

As ideias que têm por base a figura humana estilizada, o suporte rítmico fornecido pela notação musical e inclusivamente, a utilização de palavras, foram retomadas e multiplicaram-se as opções por símbolos abstractos (sinais diversos, letras, números).

Margaret Morris, bailarina e coreógrafa, publicou o seu sistema em 1928 (4). Preocupada com o futuro desenvolvimento da dança, elaborou-o a

(1) A. Hutchinson Guest, *op. cit.* p.74

(2) Os sistemas de Nijinsky e Massine.

(3) A. Hutchinson Guest, *op. cit.*

(4) Margareth Morris, *The Notation of Movement* London, Kegan Paul, Trench, Trubner, 1928

partir das possibilidades anatómicas do corpo, para poder servir qualquer movimento. Os seus símbolos abstractos organizaram-se ao longo de uma pauta horizontal de seis linhas atravessadas verticalmente pelas barras do compasso, entre as quais a colocação de pontos permitiu indicar os tempos.

Também em 1928 (1), foi tornado público o sistema inventado por Rudolf Laban, coreógrafo, pedagogo e teórico da dança, que o criou movido pela necessidade de uma escrita para as novas teorias que desenvolvia sobre movimento. Foi o primeiro a usar uma pauta vertical, lida de baixo para cima, destinando cada coluna a uma parte do corpo. Os símbolos, adquiriram, pela primeira vez, espessura, o que lhes permitiu veicular várias informações simultaneamente, resultantes de uma análise centrada em direcções e níveis. O seu tamanho variável em função da duração do movimento permitiu-lhes registar ritmos complexos e tornar a partitura coreográfica independente da partitura musical. Incluiu também um processo de registar as diferentes dinâmicas do movimento, informação não considerada pelos outros sistemas anteriores.

A representação do percurso da dança, elemento comum à maior parte dos registos, sofreu uma rotação de 180º que orientou a frente para a parte de cima do papel e que lhe conferiu similitude com a pauta, em que o lado direito do executante corresponde à direita do leitor.

Laban estudou as notações antigas e aproveitou algumas ideias de Feuillet. Tal como este, utilizou a linha central para dividir os dois lados do corpo, (originando, assim, um registo simétrico para as posições simétricas), e traçou as barras do compasso a distâncias regulares ao longo dela.

Outras pessoas contribuíram para o desenvolvimento desta notação. Desde o início Laban incentivou os alunos a continuarem o seu trabalho.

Pierre Conté, em 1931, (2) retomou as ideias com base na notação musical. Mais uma vez uma pauta horizontal, desta vez com nove linhas, serviu de

(1) Rudolf von Laban *Schrifttanz: Kinetographie Methodik*, Vienna, Universal Edition, 1928

(2) Pierre Conté, *Traité d'écriture de la Danse*, 1931 [sic]

suporte aos símbolos que, além das notas de música, integraram letras e números.

Em 1956 (1) foi editado o primeiro livro sobre o sistema criado por Rudolf Benesh. A sua ideia sobre a necessidade de uma notação para a dança surgiu ao observar as dificuldades de sua mulher e bailarina clássica, Joan Benesh, quando tentava fixar no papel ideias coreográficas.

Rudolf Benesh fez questão de procurar um tipo de representação que mantivesse uma analogia visual com a forma do movimento. Retornou, assim, às formas de registo que utilizam a figura humana estilizada com maior ou menor grau de abstracção, mas agora vista por trás para manter o lado direito do bailarino também à direita do leitor. Fundamentou a sua análise na observação do relacionamento espacial entre determinados pontos do corpo e utilizou, para registar essa informação, os métodos da geometria no espaço baseados no conceito de projecção.

Tal como grande parte dos outros sistemas, optou por uma pauta horizontal. As suas cinco linhas, no entanto, não foram destinadas a partes do corpo determinadas, mas sim a planos de referencia para marcação das alturas. Elaborou uma forma própria para registar o ritmo do movimento o que lhe permitiu independência face à pauta musical. Aproveitou algumas expressões e símbolos oriundos da notação musical para veicularem informação quanto à dinâmica do movimento e interpretação.

Apresentado, no seu primeiro livro, para a área do bailado clássico, o sistema rapidamente se adaptou a outras áreas do movimento.

Desenvolvido também nos anos cinquenta, o Sistema Eshkol-Wachmann só foi publicado em 1958 (2). Noa Eshkol estudou dança no Sigurd Leeder Dance School em Londres onde tomou contacto com o sistema Laban. Juntamente com Abraham Wachmann, arquitecto, tentou elaborar uma abordagem mais científica do movimento.

(1) Rudolf and Joan Benesh, *An Introduction to Benesh Dance Notation*, London, Adam & Charles Black, 1956

(2) Noa Eshkol and A. Wachmann, *Movement Notation*, London, Weidenfeld & Nicholson, 1958

A sua análise centrou-se no facto de cada movimento ser sempre circular, inserindo-se numa esfera com centro na articulação respectiva. Incidiu, assim, a sua atenção, nas diferentes superfícies geradas pelos segmentos movendo-se em torno do eixo: Distinguiu a rotação em torno do eixo do segmento, o movimento circular que se desenrola sobre um plano (eixo do segmento perpendicular ao eixo de rotação) e o movimento que gera superfícies cónicas (eixo do segmento oblíquo em relação ao eixo de rotação). A quantidade de deslocamento foi representada por números e considerou sentidos positivos e negativos. Integrou ainda o conceito de coordenadas face a dois eixos x e y .

Segundo Ann Hutchinson (1), Noa Eskol foi a primeira coreógrafa a derivar o seu processo criativo directamente da análise implícita no seu sistema de notação.

Em 1973 (2) Valerie Sutton, bailarina clássica, retomou também, não só a forma humana, desta vez bastante reconhecível, como o ponto de vista do auditório característica do séc. XIX. Foi até mais longe: Os desenhos incorporaram a noção de perspectiva. A combinação com símbolos diversos permitiu acrescentar a informação não contida nas figuras. Inicialmente apresentado para o bailado clássico, foi adaptado a outras formas de dança em publicações posteriores e, inclusivamente, à linguagem dos surdos.

Para além destes, outros sistemas mereceriam ser referidos, pelas contribuições que deram no âmbito da análise do movimento mas, naturalmente, não cabem no espaço deste artigo.

Síntese

Verificamos que grande parte dos métodos de notação surgiu para dar resposta a necessidades quotidianas da época dos seus criadores, ou acabaram por se sujeitar a elas. Naturalmente, estruturaram-se sobre um determinado leque de movimentos e em função das finalidades para que

(1) A. Hutchinson Guest *op. cit.*, p. 115

(2) Valerie Sutton, *Sutton Movement Shorthand Book I*, The Movement Shorthand Society, Irvine, California, 1973

foram criados. A própria atitude dos seus autores face ao movimento, forjou os limites que os condicionaram.

Como consequência, assistiu-se ao evoluir de formas simplistas, apenas auxiliares de memória para leitores já conhecedores do estilo, para outras, mais complexas, com apreciável grau de pormenor e precisão. Isso não evitou, porém, que as mesmas ideias tivessem sido retomadas frequentemente, eventualmente sofrendo as modificações necessárias à sua época.

Poucos foram os métodos que conseguiram ser utilizados regularmente e ultrapassar a publicação do primeiro livro. Nalguns casos pode-se calcular que a vida profissional dos seus criadores não permitiu corresponder às exigências do seu invento. As poucas formas de notação que conseguiram vencer os escolhos iniciais entraram em declínio quando não puderam, ou não souberam, dar resposta a novas concepções coreográficas.

O Presente

Atitudes perante o movimento

Dos vários sistemas nascidos no séc. XX só seis mantêm ainda hoje centros dedicados à sua aplicação e investigação: Morris (1), Conté (2), Sutton (3), Laban (4), Benesh (5) e Eshkol-Wachmann (6). Destes, só os três últimos conseguiram estabelecer uma prática e ensino significativos formando simultaneamente notadores e professores em número apreciável, sendo os sistemas Laban e Benesh os únicos a serem utilizados à escala mundial.

No entanto o sistema criado por Noa Eshkol e Abraham Wachmann goza de uma particularidade importante: é o único intrinsecamente usado no processo criativo de um coreógrafo. Noa Eshkol, interessada em experimentar composições baseadas em

-
- (1) Margaret Morris Movement, Glasgow, Scotland
 - (2) Association Ecriture du Mouvement, Paris, France
 - (3) The Center for Sutton Movement Writing, The Movement Shorthand Society, California, U.S.A.
 - (4) The Dance Notation Bureau, New York, U.S.A. (entre outros)
 - (5) The Benesh Institute of Choreologie, London, England
 - (6) The Movement Notation Society, Holon, Israel

séries de progressões e intervalos "espaciais" comparáveis aos da música, deriva todas as suas coreografias da análise implícita no seu sistema de notação.

Qualquer destes três sistemas se confronta, hoje, com exigências muito diferentes das do passado. A preocupação com a preservação para a posteridade da obra coreográfica é uma característica do séc. XX. Esse facto coloca requisitos de pormenor e precisão antes menos prementes. O facto de a dança ter vindo a perder os códigos estritos que a manietavam impôs às formas de registo uma possibilidade de universalidade, uma capacidade de registo para qualquer movimento possível. A procura de coerência interna dos sistemas passa agora pela compreensão da lógica do movimento, e os conceitos sobre que se alicerçam tentam ter a solidez dos métodos científicos. A referencia não está já no espectador, com representações centradas no ponto de vista do auditório, mas sim, no próprio corpo do bailarino, que "carrega" agora consigo planos, eixos, sistemas de coordenadas e níveis.

Controvérsias

No entanto, apesar de haver bastante sintonia nalguns aspectos, inúmeros pontos de controvérsia existem entre os actuais responsáveis pelos sistemas de notação. Baseiam-se essencialmente em divergências quanto às vantagens da pauta horizontal ou da vertical, quanto à necessidade de uma fácil visualização (analogia formal com o movimento) ou preferencia por formas de registo totalmente abstractas, ou acerca da importância de rapidez, utilizando versões estenográficas, em detrimento de uma notação lenta mas minuciosa. Sobre os benefícios de uma forma de registo da dinâmica do movimento, tão cara ao sistema Laban (e prevista, se bem que de forma mais limitada, pelo sistema Benesh), Noa Eshkol aponta (1):

"Qualidades são, pela natureza das coisas, predominantemente impressões subjectivas. A finalidade da notação é converter impressões (qualidades) em entidades que possam ser

(1) Opinião expressa em resposta ao questionário elaborado Seymour Kleinman "Movement Notation Systems: An Introduction" *QUEST*, Jan. 75 p.53

verificadas por todos, ou seja, quantidades mensuráveis,"

Tal diferença de opiniões dá uma ideia da distância conceptual que, apesar de tudo, separa os actuais sistemas de notação.

Potencialidades

Todos estão, no entanto, de acordo ao evidenciarem a necessidade de implementação da notação. Realçam o facto de as suas potencialidades estarem subaproveitadas e enumeram diversos campos de intervenção agrupados em duas áreas fundamentais: A da preservação do movimento e a da sua análise.

Quanto à primeira, as vantagens da notação sobre o vídeo são inúmeras: não só permite veicular maior quantidade de informação, de natureza objectiva, como se apresenta mais prática sob todos os aspectos (acessibilidade dos meios, possibilidade de consulta fácil e de estabelecer comparações entre partituras).

Quanto à segunda, os benefícios derivam de se possuir um instrumento conceptual para análise do movimento. Através do registo, evidenciam-se as estruturas, os padrões, as frases.

Donde se conclui a sua adequação para a criação coreográfica e sua preservação, para todas as situações que requeiram análise e comparação e, ainda, finalidades educativas pela disciplina mental a que obriga e pela compreensão do movimento que proporciona.

Futuro

"... Quando os coreógrafos estiverem treinados, tal como os compositores, a utilizar a notação como instrumento fundamental no acto criativo, eu antevejo grandes desenvolvimentos na técnica de composição, alicerçados, em parte, na notação."

Esta opinião de Rudolf Benesh, bastante arrojada, poderá ser discutível, mas é indicadora de uma atitude optimista face ao futuro. Atitude

essa partilhada por Lucy Venable:

"... penso que a notação veio para ficar e acredito que será cada vez mais natural utilizá-la para ilustrar o nosso pensamento."

Ambas as afirmações foram proferidas em 1975 aquando do questionário feito por Seymour Kleinmann (1) a representantes dos três principais sistemas de notação: Rudolf Benesh, Lucy Venable e Noa Eshkol.

O futuro risonho que anteviam, passados quinze anos, ainda não chegou, decerto, o que não impediu Ann Hutchinson de afirmar, em 1984 (2):

"... Há medida que o tempo passa, o registo de maior quantidade de obras, a publicação de mais livros e o gradual aumento do número de pessoas que dominam a escrita da dança e se entusiasma com as suas vantagens e o seu potencial, tem levado a uma mudança na atitude geral face à notação."

Todos aqueles que trabalham com a notação da dança, conhecem a fundo o valor do meio que utilizam e acreditam que ele, mais tarde ou mais cedo, forçosamente, se tornará imprescindível.

O que haverá a definir é a forma ou formas que essa notação do futuro assumirá.

Em 1975 (3) Rudolf Benesh entendia que:

"... um sistema universal será inevitavelmente aceite..."

Lucy Venable afirmava (4):

"Suponho que seria mais simples se houvesse apenas um sistema de notação tal como seria preferível existir apenas uma língua para todas as nações. No entanto cada sistema parece ter sido desenvolvido por uma razão particular e muitos olham o movimento a partir de diferentes pontos de vista. Esses pontos de vista deverão ser tomados em consideração se quisermos estudar o movimento em todas as suas formas"

(1) S. Kleinman, *op. cit.*, p.43 e p.49

(2) A. Hutchinson Guest, *op. cit.*, p.142

(3) S. Kleinman, *op. cit.* p.43

(4) S. Kleinman, *op. cit.* p.49

Com efeito, antes de pensarmos em uniformidade, deveremos meditar sobre o que se perde quando se opta por um sistema ou por outro. Forma humana, notas musicais, números, letras ou outros símbolos, não são escolhas indiferentes para o futuro de um sistema de notação. As análises centradas em níveis e direcções, em coordenadas ou em superfícies geradas (ou outras), representam, sem dúvida, quadros de referência distintos que geram descrições diversas sobre o mesmo movimento.

O grau e natureza da teoria subjacente a cada sistema e a forma de registo que adopta, conferem-lhe virtualidades próprias, que se concretizam numa maior ou menor adequação a contextos de utilização determinados.

Anotar subentende analisar, escolher, hierarquizar, estruturar. É impossível registar tudo. De acordo com os conhecimentos que o notador tem do movimento e do objectivo do registo, assim determina o supérfluo, os elementos sem significado simultaneamente para o conjunto do movimento e para a finalidade do registo.

Anotar implica decidir quais as informações necessárias e suficientes para permitirem uma descodificação eficiente e adequada à situação em causa. Se a falta de pormenor se pode revelar limitante, limitante é também o pormenor inconveniente não evitável devido à própria natureza do sistema de análise que escolhemos (1).

Segundo Ann Hutchinson (2):

"As comparações ideais entre sistemas de notação e a avaliação dos seus resultados deveria ser feita por pessoas que tenham atingido um nível profissional nos sistemas em questão... Como um determinado sistema se comporta num determinado campo ou situação será revelado apenas através da utilização prática... cada sistema encontrará, eventualmente, o seu próprio âmbito e,

(1) Lucy Venable afirmava em 1975 (S. Kleinman, *op. cit.*, p. 48):

"I think writing generally about the movement rather than being very specific is something that is difficult in Labanotation. Sometimes you want to show freedom of choice in one aspect of the movement but not in others, and though the *Notif Writing*, which was developed by Valerie Preston-Dunlop, helps a great deal in this area, we do not deal entirely satisfactorily with this problem yet."

(2) A. Hutchinson Guest, *op. cit.*, p.179

consequentemente, os seus utilizadores e aplicações. Só o tempo dirá se sistemas diferentes podem ou devem ser combinados para criar um sistema universal".

Segundo o nosso ponto de vista, a uniformidade, sugerida por Ann Hutchinson, trará consigo, forçosamente, a perda de um património teórico e um estreitamento das vias acessíveis para análise e registo do movimento.

Devemos recordar que a própria notação musical que conhecemos é apenas aplicável à música ocidental. As vantagens da uniformidade (que as tem, sem dúvida) têm o seu reverso. Há hoje compositores que, insatisfeitos com a inflexibilidade da actual notação, inventam novas formas de registo capazes de veicular as suas ideias de vanguarda.

Em nosso entender, a diversidade de formas de registo da dança não terá sido, só por si, causa da pouca divulgação dos sistemas de notação. Provavelmente outras razões haverá, mais relacionadas com as dificuldades colocadas pela natureza elusiva do movimento e com outros factores intrínsecos ao próprio meio do bailado.

Uma das razões apontadas por Ann Hutchinson (1), para o declínio do método de Feuillet foi:

"...o desvio, na execução da dança, tanto teatral como social, das classes cultas para o povo inculto. Então as tradições de erudição em dança perderam-se e esta retornou aos hábitos anteriores de comunicação oral e visual... Os livros deixaram de ser conotados com a actividade física de dançar e as vantagens da escrita da dança perderam-se totalmente..."

Actualmente a Dança começa a ser praticada, de novo, pelas "classes eruditas". Resta-nos esperar que a sua implantação crescente na Universidade, permita um olhar diferente sobre a sua notação.

(1) A. Hutchinson Guest, *op. cit.*, p.67

Bibliografia

- BENESH, Rudolf and Joan, *An Introduction to Benesh Dance Notation*, London, Adam and Charles Black, 1956
- BENESH, Rudolf and Joan, *Reading dance*, London, Souvenir Press (E&A), 1977
- CURL, Gordon F., *An Enquire into Movement Notation*, pub. by author, Eastbourne, England, 1967
- GUEST, Ann Hutchinson, *Dance Notation. The process of recording movement on paper*, London, Dance Books, 1984
- GUILCHER, Yves, " Les différentes lectures de l'Orchésographie de Thoinot Arbeau", *La Recherche en Danse*, n°1, juin 1982
- GUILCHER, Yves, "L'interprétation de l'Orchésographie par des danseurs et des musiciens d'aujourd'hui", *La Recherche en Danse*, n° 2, juin 1983
- GUILCHER, Yves, "L'Orchésographie de T. Arbeau en tant qu'essai pour transmettre la danse par l'écriture", *La Recherche en Danse*, n°3, juin 1984
- HUTCHINSON, Ann, *Labanotation - The System of Analysing and Recording Movement*, London, Dance Books, 1977
- KLEINMANN, Seymour, "Movement Notation Systems: An Introduction", *QUEST*, Jan. 75
- LABAN, Rudolf, *Laban's Principles of Dance and Movement*, London, Macdonald & Evans, 1975
- LANCELOT, Francine, "L'écriture Feuillet. Regards sur terminologie et typologie", *La Recherche en Danse*, n°4, sep. 1988
- MOOMAW, Virginia, "The notated Creative Thesis", *CORD Dance Research Annual I*, 1967
- NIJINSKA, Bronislava, *Mémoires. 1891-1914*, Paris, Editions Ramsay, 1983
- QUIREY, Belinda, *May I have the Pleasure?*, London, British Broadcasting Corporation, 1976
- REYNA, Ferdinando, *Histoire du Ballet*, Paris, Editions Aimery Somogy, 1964

