REFLEXÕES SOBRE A *LABANOTATION*

Marcus Vinícius Machado de Almeida

Professor do Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Doutor em Educação Física pela Universidade de Campinas

Email: marcusvmachado@globo.com

Resumo

A *Labanotation* foi uma notação para a dança desenvolvida por Rudolf Laban, no início do século XX. Através de uma análise comparativa entre a *Labanotation* e a função da partitura musical e suas estruturas de composição é possível arguir que, provavelmente, essa escrita para a dança, para além de sua função de registro, criou as condições de possibilidade para que Laban desenvolvesse seu sistema de análise de movimento, sua ontologia gestual e permitisse pensar caminhos inovadores de criação coreográfica.

Palavras-chave

Dança. Notação. Análise. Coreografia.

Abstract

The Labanotation was a dance notation developed by Rudolf Laban in the early 20th century. Through a comparative analysis between the Labanotation and the function of the musical score and its structures of composition, is possible to argue that probably this writing for dance, besides its function of registration, created the conditions of possibility for Laban to develop his system of analysis of movement, his ontology and allowed to think of innovative choreographic creation paths.

Keywords

Dance. Notation. Analysis. Choreography.

Este artigo pretende trazer algumas reflexões sobre a *Labanotation*, tentando investigar essa escrita da dança como uma condição de possibilidade para os estudos labanianos sobre análise do movimento, sua filosofia gestual e os caminhos possíveis para a criação coreográfica. A investigação realizará uma análise comparativa entre a função, que historicamente a escrita da música possibilitou para a estruturação de formas de composição musical, e a lógica de produção da *Labanotation*.

A obra de Rudolf Laban, devido sua extensão, complexidade e diversidade ainda merece grande investimento em pesquisas. A imensa contribuição de Laban à dança e aos estudos do movimento é inquestionável e ele pode ser visto como um dos maiores nomes da história da dança e que alastrou suas teorias a outros campos como a educação, ergonomia, cinema, clínica etc. Para realizar suas pesquisas, Laban aproximou e hibridizou campos e visões muito diferentes, muitas vezes, contraditórios e ou paradoxais.

Assim, campos como a música, a anatomia, a religião, a geometria, a física, a biologia, dentre outros, passeia na obra de Laban de forma surpreendente e única. Ao realizar um olhar panorâmico sobre os diversos estudos de Laban, algo emerge: uma ontologia gestual que somente é visível numa apreensão hiperconectiva e múltipla dos diversos trabalhos desse autor. Deste modo, uma visão multifocal, que tece inúmeras relações na obra de Laban, constitui a metodologia empregada neste texto.

De um modo geral, ao visitar o legado de Laban, isto é, seus estudos de Harmonia Espacial e Esforços, sua investigação sobre dança e educação, sua notação do movimento e seus inúmeros conceitos, como Mundo do

Silêncio, Ação e Recuperação, observa-se estudiosos que conhecem apenas parte de sua obra. Muitos não visitam, de forma apropriada, todos os aspectos e pontos de seu trabalho, sendo a *Labanotation* constantemente a mais negligenciada.

É frequente perceber que alguns pesquisadores fragmentam e, até mesmo, criam uma certa oposição radical entre esferas da obra labaniana. Essa fragmentação é, sem dúvida, a grande dificuldade de compreender este autor em sua intensidade e complexidade. Neste ensaio, tentamos, de algum modo, caminhar numa direção diferente. Há uma tentativa de vasculhar a obra de Laban de forma rizomática em sua diversidade, sobretudo destacando o valor que a *Labanotation* tem para o entendimento do todo da obra deste autor.

As criações de Laban podem ser divididas em três grandes campos, que embora aqui apresentados separadamente, não devem ser isoladas em suas múltiplas interferências e relações. O campo mais conhecido é, sem dúvida, o **Sistema de Análise de Movimento**, composto pelo estudo dos Esforços — a Cruz dos Esforços — e pelo estudo do Espaço — a Harmonia Espacial —, este último realizado pela análise dos sólidos espaciais platônicos, que têm a função de organizar as direções do movimento dos gestos no espaço. Ainda devemos mencionar a **Labanotation** — a escrita do movimento — e a **Coreosofia** — um sistema filosófico ou uma ontologia para o corpo e o movimento. Aqui, a *Labanotation* será o objeto central da investigação, atravessada pelos outros campos.

As notações em artes parecem ser mais evidentes e desejadas na história da arte ocidental, principalmente, naquelas que são executadas por interpretações, remontagens ou

performances, como a música, o teatro e a dança. No teatro, o texto literário é de algum modo seu registro e na música, a 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”.

A história das notações da dança de certa forma está imbricada com a questão da dificuldade desta ser reconhecida como categoria artística (Almeida, 2011). O processo de autonomização do campo da arte, que teve início a partir do Renascimento, estabelece fortes relações com a questão da legitimação, em graus diferentes, das distintas linguagens artísticas. Este processo fez com que as diversas expressões da arte produzissem caminhos de separação entre si, tornando-se autônomas (Bourdieu, 1992).

Música, dança, pintura, teatro passam a ser manifestações estéticas separadas e tentam criar mecanismo para que se tornem linguagens com características muito específicas. Assim, dentro do próprio campo da arte ocorrem dispositivos, ideias, ideologias que irão consagrar algumas categorias artísticas acima de outras.

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).

Grande parte da dificuldade da dança em seu processo de legitimação ocorreu devido sua relação direta com o corpo. Na Idade Média, por exemplo, as danças foram banidas do culto cristão (Bourcier, 1987) e a imobilidade e ocultação do corpo se tornou um comportamento necessário à prática religiosa. Esta desqualificação marcaria, frequentemente, a dança, não como atividade erudita e artística, e sim, como uma atividade menor, às vezes, como simples divertimento ou uma forma sofisticada de prostituição burguesa. A música, por sua vez, tem a natureza imaterial do som, facilitando sua aproximação ao mundo incorpóreo, espiritual e religioso.

Desde o Período Medieval, a necessidade expansionista do cristianismo fez esta instituição empregar duas linguagens como dispositivo de unificação da cristandade. Uma foi a língua latina e outra foi a estruturação de um sistema e de uma grafia musical. Até hoje, a notação da música, apesar de todas as revoluções ocorridas na música moderna e contemporânea, é extremamente permanente no processo de ensino e de configuração do campo desta arte.

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), 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 in-

divíduos 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.

Autores como Ann Hutchinson Guest (1998) e Nelson Goodman (2006) discutem 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, neste ensaio, é questionada e, diferindo-se deste pensamento, tem-se a tese de 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.

Destaca-se, ainda, que a complexidade da notação da música, embora não seja fácil compará-la diretamente à notação da dança, é extremamente complexa e necessitou cerca de trezentos anos até que diversos problemas técnicos, para registrar com relativa precisão a qualidade dos sons, pudessem ser criados. Assim, os fatores históricos e políticos são vistos aqui como mais importantes do que os técnicos para a análise do percurso das notações em arte.

Como visto anteriormente, a dança teve dificuldade para se consolidar como categoria artística e este fato trouxe dificuldades para esta arte estabelecer, de maneira mais permanente, uma forma de escrita (Ribeiro, 1997; Almeida, 2011). 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-Feuillet, que foi desenvolvida para o balé de corte francês. Há que se ressaltar a grafia de Stepanov, que de algum modo, ainda serve ao Ballet Russo.

Hoje, três notações contemporâneas têm importante papel na grafia do movimento em diversas áreas. Destacam-se a *Beneshnotation* desenvolvida pelo casal Benesh, a *Sutton Movement Writing & Shorthand*, criado por Vallerie Sutton e a principal, que é a *Labanotation* (termo usado nos Estados Unidos) ou Kinetografia (termo usado na Europa). Mas, inegavelmente, Laban inaugura uma outra história nas grafias do movimento.

A análise estético-gráfica das escritas apresentadas estabelece um caminho metodológico para o entendimento da concepção de corpo e estética de movimento existente, no 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”. O autor ainda completa dizendo que as artes organizam as coisas e criam versões de mundos.

No período Barroco, influenciado pela lógica de Descartes, a grande desenvoltura do balé era visualizada pela capacidade dos coreógrafos atuarem como os geômetras cartesianos, desenhando complexas figuras geométricas realizadas pelos bailarinos em seu deslocamento pelo espaço. Nas partituras de Beauchamp-Feuillet, os desenhos geométricos sobre o solo são altamente visíveis (Guest 1998). Sabe-se também que o balé é uma dança da hipervalorização da destreza das pernas,

logo, a grafia se concentra em vários detalhes de membros inferiores. Somente quando é necessário, é grafado alguma condução de braços, que já não esteja organizada pela sintaxe do balé Barroco.

Figura 1: partitura para a notação do balé Barroco de Beauchamp-Feuillet

Fonte: Isaac apud Guest, 1998, 67.

Na *Beneshnotation* e na *Sutton Movement Writing & Shorthand*, a lógica do *frame* (um quadro de imagem) é evidente. A lógica do balé é a lógica do instante privilegiado (Bergson, 2005), da pose, seguindo o modelo idealizado das estátuas gregas clássicas. Deste modo, não é destacado o fluxo do movimento, mas as poses são consideradas momentos de extrema importância para a técnica e poética do balé. Logo, ambas as notações grafam des-

tacando as poses, mais do que o movimento, uma vez que originalmente foram feitas para registrar passos de balé.

Figura 2: trecho de uma partitura no Sistema *Movement Writing*.

Fonte: Sutton, 2017, p. 1.

A *Labanotation*, seguindo a classificação geral de Guest (1998), é uma grafia feita por símbolos abstratos e nesta as posições do corpo não são evidentes, mas sim, um entremear dos gestos dos diversos seguimentos corporais em diferentes temporalidades próprias, uma espécie de contraponto corporal, tendo uma relação muito mais com o fluxo de movimento do que com a lógica dos *frames*.

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. Mas, é necessário arguir por que Laban, como tantos outros, entendeu a necessidade de criação de escritas? Qual o valor real de uma partitura para a dança?

As respostas mais comuns e as apresentadas por Ann Hutchinson Guest (1998) e por Valerie Preston-Dunlop (1969) se referem à função de registro e conservação das obras do repertório da dança e a função de grafar o essencial de uma criação coreográfica, sem apresentar as interpretações pessoais de cada bailarino.

Sem dúvida, a dança perdeu muito de sua história porque não possuía uma forma de registro, como ocorreu com a música, pratica-

mente, 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. Apenas o compositor brasileiro Villa-Lobos tem cerca de mil obras escritas. Lembremos, por exemplo, que a monumental coreografia realizada por Nijinsky, a **Sagração da Primavera**, foi perdida pouco tempo após sua estreia e a versão vista hoje é devido a um trabalho de reconstituição realizada por Hodson (1996), que nos dá uma ideia bem próxima da coreografia original, mas como ela foi originalmente, jamais veremos de novo.

Obviamente, esta função de registro das notações é de extrema relevância. Contudo, é preciso refletir que, atualmente, com a captação de imagens via aparelhos que filmam, não há a necessidade das partituras de dança como registro. E, na época de Laban, o cinema já existia, diminuindo a necessidade de conservar danças por meio de uma grafia. Parece que, talvez, apesar de ser uma preocupação lícita, o registro de obras do repertório da dança não foi o único interesse para a construção da *Labanotation*.

Para problematizar esta questão, é vital visitar a história da música e entender que o surgimento da partitura musical produziu um certo percurso nesta arte. A música ocidental, no seu desenvolvimento, produziu uma estrutura de criação musical muito complexa e uma das características mais fundamentais de sua estética é a polifonia, isto é, a capacidade de agregar simultaneamente os sons de um conjunto de instrumentos, escritos de maneira vertical em uma partitura e que possuem regras próprias para o encadeamento destes agregados sonoros.

Figura 3: página da partitura orquestral para a *Sagração da Primavera*.

Fonte: Stravinsky, 1988, p. 59.

A possibilidade extrema desta estrutura só foi possível porque houve o surgimento da partitura. Na **Sagração da Primavera** de Igor Stravinsky, por exemplo, podemos ter 26 pentagramas, indicando os diferentes instrumentos, que devem tocar ao mesmo tempo. Logo, a robusta polifonia desta obra não poderia ser pensada, criada ou executada sem a partitura.

Intensificando o argumento deste trabalho, é mostrada uma outra partitura, na qual, uma estrutura contrapontística, em forma de vozes, é construída por Johann Sebastian Bach.

Nesta partitura (vide Fig. 4), o tema e sua reexposição em outros tons foram marcados, revelando a sofisticação da composição. Esta é mais uma invenção técnica que só é possível graças à partitura. E mesmo com as revoluções produzidas na música moderna e contemporânea, a partitura possibilitou novas estéticas, como acontece na música minimalista e na técnica do *fase*.

Ratifica-se, então, que a escrita musical foi construtora de uma outra ordem, 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 têm seu ponto de partida no início das grafias dos sons. Afirma-se, conseqüentemente, 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 e o caminho para criar uma monumentalidade para esta arte.

Figura 41: Invenção à Duas vozes.

Fonte: Bach, s.d., p. 3.

Com a finalidade de persistir mais um pouco nesta tese apresentada, que afirma que as grafias criam outra esfera de pensamento e novas possibilidades de criação, outros campos devem ser investigados. Na filosofia, a lógica pode auxiliar nesta tarefa. Há um conceito da lógica denominado Conceitografia (Mortari, 2001) que afirma que, a partir de outras grafias, novas formas de pensamento são possíveis.

Um exemplo bem simples pode elucidar a questão. Escreve-se a seguinte operação matemática, desejando seu resultado: vinte e sete mil, trezentos e quarenta e dois, mais treze mil,

setecentos e sessenta e nove. Nesta escrita, por extenso, é praticamente impossível executar a operação de adição, a partir da forma gráfica como ela se dá. Entretanto, se a mesma operação é apresentada da seguinte maneira, é possível realizá-la com mais facilidade.

Figura 5: Operação de adição

$$\begin{array}{r} 27\,342 \\ + 13\,769 \\ \hline \end{array}$$

Fonte: Captura de tela realizada pelo autor.

Nesta nova forma de escrita, o raciocínio é melhor realizado, indicando que a cada forma de escrita, uma possibilidade de pensamento se apresenta.

Outras questões sobre as notações ainda podem ser discutidas através do filósofo Ludwig Wittgenstein e do músico Cornelius Cardew, este último é considerado um compositor revolucionário do século XX, devido a sua obra *Treatise*. A grande revolução, nesta obra, foi produzir uma nova escrita, pois, somente assim, ele acreditava ter inventado uma nova ordem na sensibilidade estética musical. Cardew (1972) afirmava que o dodecafonismo de Schoenberg ainda não foi suficientemente revolucionário, porque ficou preso na escrita da música ocidental.

Figura 6: página de *Treatise*.

Fonte: Cardew, 1972, p. 183.

1 Na imagem as diversas entradas do tema são destacadas com colchetes.

A obra de Wittgenstein também foi uma força para a construção do pensamento cardewiano. Ludwig Joseph Johann Wittgenstein foi um filósofo austríaco e do século XX e contribuiu com diversas inovações nos campos da lógica, da filosofia da linguagem, da epistemologia, dentre outros. Seu primeiro livro, publicado em 1921, foi **Tractatus Logico-Philosophicus**. Esta obra de Wittgenstein influenciou Cardew na realização de uma crítica aos modos de notação e da linguagem da música tradicional ocidental. Esta influência aparece no próprio título da obra de Cardew, **Treatise**, que é a forma inglesa do termo latino *Tractatus* e que, em português, quer dizer tratado.

A obra de Wittgenstein se refere a uma tentativa de por fim à filosofia através do pensamento lógico e de uma crítica aos limites e impossibilidades da linguagem. Para Wittgenstein (1999), problemas similares, que inquietaram os gregos, continuam assolando os pensadores atuais. Isto ocorre porque a linguagem permaneceu a mesma, nos conduzindo sempre a questões análogas, apesar de figurarem diferentes.

Os problemas e limites filosóficos surgem decorrentes da linguagem, pois esta pode apresentar conceitos que parecem distintos, porém, estes sempre têm uma aparência próxima. Wittgenstein acreditava que as semelhanças gramaticais ocultam profundas diferenças lógicas e que não podem ser percebidas enquanto se permanece com os mesmos vícios de uma mesma linguagem.

Para Wittgenstein, é a linguagem que produz confusões conceituais, pois a gramática carece de inspeccionalidade. Investigando os conceitos, mas não questionando a linguagem, sob a qual os conceitos são construídos e expressos, não se produz realmente uma outra

ordem de pensamento. Como o homem é um ser substancialmente linguístico, a linguagem molda sua natureza, dá forma ao seu raciocínio, preenche sua vida (Hacker, 2000).

Para produzir realmente novos conceitos, se faz necessário uma nova linguagem. Cada conceito, realmente original, deveria produzir uma língua própria, bem como, cada música e/ou dança, verdadeiramente revolucionária, deveria criar uma nova forma de escrita. O que Wittgenstein quer dizer, é que, quando se tenta pensar novos problemas em filosofia, o filósofo se engana porque o faz através da linguagem que, de certa forma, é uma construção anterior ao pensamento filosófico e aos novos problemas que pretende arguir.

Logo, a linguagem — como um pano de fundo do pensamento — já conduz a um modo de pensar, a certas condições de possibilidades do pensamento, não permitindo concepções inovadoras, diferentes daquelas que já foram instituídas. Toda linguagem foi criada não especificamente para a filosofia e, por esse motivo, limita o pensamento filosófico.

Deste mesmo modo, acredita-se que, como a escrita musical ocidental foi feita para um certo universo sonoro, não é possível criar novos sentidos em música, sem ultrapassar a grafia estabelecida. Logo, Wittgenstein quer chegar a uma linguagem lógica formal, em que os vícios e os equívocos da gramática possam ser superados. Ele quer sair do terreno pré-formado da linguagem, que conduz a um modo pouco revolucionário do pensamento.

É a partir da obra de Wittgenstein, que o músico Cardew em **Treatise** cria uma nova notação musical. Aqui não se tem apenas a possibilidade de criar uma nova forma de escrita, mas conduzir a uma outra natureza sonora incapaz de ser pensada através da estrutura e da

partitura musical já existentes. Se a linguagem já orienta a um tipo de pensamento, a escrita da música ocidental também conduziria a uma forma de produzir obras musicais.

Destarte, por mais que se varie e complexifique as possibilidades do uso da grafia musical ocidental, há uma lógica recorrente que subjaz devido à escrita pré-existente e, nesta direção, se reafirma um universo sonoro já conhecido e que impede que inúmeras novas criações sejam imaginadas. A escrita musical é indubitavelmente um condutor da composição. Entretanto, ao se elaborar uma lógica gráfica completamente distinta, em verdade, cria-se outras lógicas e mundos sonoros ainda inexistentes.

Se novos grafismos verdadeiramente forcem a outras lógicas de composição, tem-se, então, uma política e ética na música com a estruturação de novas partituras. Se a vanguarda europeia e o serialismo integral complexificaram ao extremo o uso da escrita e das formas musicais ocidentais, é porque eles tentavam ocultar, com esta complicação, estruturas sonoras antigas, que ainda permaneciam, apesar das aparentes transformações. Entende-se, então, que a notação determina o tipo de música que se tem e não o contrário. Era preciso uma nova linguagem para forçar novos modos de operar a música.

Partindo destas ideias de Cardew e Wittgenstein, é possível vislumbrar que Laban também queria criar um novo caminho de reflexão, uma outra lógica de criação coreográfica e uma nova forma de análise de movimentos. Aqui, faz-se a assertiva: a análise de movimento e os conceitos de Laban só foram estruturados a partir das lógicas provenientes da construção da *Labanotation*. Isto ocorre porque a *Labanotation* foi a condição de possibilidade para se

criar uma outra ordem de pensamento sobre o movimento.

Nesta direção, 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. Então, arguimos: será que se pode empregar técnicas de composição para a dança semelhantes à fuga, às invenções a duas ou três vozes, às séries dodecafônicas ou a sobreposição melódica da fase? Talvez fosse isto também que Laban intuiu ao desejar elaborar sua notação para 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. 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 foi somente apresentada por Laban em seu livro ***Principles of dance and movement notation*** (1959), revelando o amadurecimento e coroamento de seu pensamento.

Outro traço evidente é a forma geométrica pela qual a escrita é desenhada, revelando a identificação de Laban 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 trigramma (três linhas paralelas escritas na vertical), semelhantes à pauta musical (que tem cinco linhas horizontais chamadas de pentagrama). O trigramma é síntese extremamente simplificada do corpo humano e é uma inspiração proveniente de Kandinsky. Este artista plástico, na busca de formas essências para a poética da

obra de arte, ao observar as posturas da bailarina Gret Palluca, a reduz a formas estritamente simplificadas e geométricas.

Figura 7: Desenhos feitos por Kandinsky a partir de poses da bailarina Gret Palucca.

Fonte: Kandinsky, 1926, p. 118-119.

O trigramma de Laban apresenta um 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, para fora destas linhas estão os membros superiores, o tronco, cabeça. Percebe-se que Laban quer chegar à essência de representação do corpo e dos gestos.

Figura 8²: Imagens do trigramma em *Labanotation*.

Fonte: Maletic, 1987, p. 114.

Todo sistema de análise do movimento de Laban, seja os Esforços ou o estudo do espaço, através da Harmonia Espacial, trabalha com categorias pré-gestuais, isto é, a essência do gesto. Os Esforços não são categorias do gesto, mas forças pré-gestuais, pois o fator de

Esforço Forte, como categoria gestual, nunca poderá ser executado isolado em um movimento do corpo, terá sempre que vir agregado, por exemplo, à categoria tempo. Logo, o gesto só pode ser Forte-Rápido ou Forte-Lento. A lógica da *Labanotation* segue a mesma direção por sua necessidade extremada de síntese e de redução.

Laban afirma (*apud* Maletic, 1987, p. 114) que “o escopo da notação da dança deve incluir a representação de leis imanentes do movimento”. Deve-se compreender que Laban busca entender o movimento não no modo como ele se expressa, ou acontece concretamente, mas deseja investigar unidades mínima que, ao se combinarem, fazem o movimento existir, acontecer, aparecer.

Há uma questão técnica importante ao pensar a notação, pois a possibilidade gestual do corpo é infinita e se Laban procurasse grafar cada gesto específico, necessitaria ter um vocabulário de signos gigantesco, que impossibilitaria a memória e uso racional da *Labanotation*. Entende-se que a complexidade das diversas línguas e/ou linguagens obrigou que os estudiosos buscassem as unidades essenciais e, por lei de combinação de signos, desenvolvessem a escrita e a criação das categorias de análises dos elementos que as compõe. Grande parte da escrita das línguas faladas se dá desta forma, bem como, a linguagem musical.

No português, por exemplo, a palavra casa é grafada com unidades de sons, distinguido entre vogais e consoantes e, por ordem combinatória, chegamos a totalidade da palavra C-A-S-A. Observa-se, ainda, que parte das consoantes somente tem seu poder de sonorização, quando aparecem agregadas a alguma vogal, sem vogal, sua aparição sonora pratica-

² O trigramma surge a partir de uma linha central, que representa o eixo do corpo e outras linha, representando os demais segmentos corporais (imagens do autor).

mente é impossível, semelhante aos elementos de Esforço em Laban.

Percebe-se, então, que os símbolos de escrita e notação, quando apresentados de forma isolada, são imprecisos para representar um gesto em suas particularidades. É somente em relação que estes símbolos configuram um significado final, representando um movimento específico do corpo. Entretanto, estes símbolos isolados não são vazios de sentido, são potências gestuais, apontando para algumas possibilidades, mas, não o próprio movimento em si.

No entanto, é exatamente porque se manifestam desta forma, que foi possível a conquista de uma infinidade de possibilidades expressivas, isto é, com poucos símbolos em múltiplas relações, é viável o aprendizado e domínio de uma escrita e ao mesmo tempo chegar a uma infinidade de gestos criados. A lógica para chegar a esta possibilidade da notação simbólica é a lógica monadológica, atômica, isto é, buscar os elementos mais basais, pré-formais. É nesta direção que Laban se força a pensar uma outra lógica sobre o gesto. Ele pensa nas forças que são anteriores ao gesto, mas, que constituem e são elementos da composição dos próprios gestos.

Cada traço na *Labanotation* é um fragmento de um símbolo complexo, que apenas tem sua forma final por lógica combinatória. Um ângulo agudo ou uma ponta, na *Labanotation*, por exemplo, pode se volta para esquerda ou para direita, para cima ou para baixo, indicando a direção do movimento, porém, este ângulo ou ponta pode estar presente em diversos símbolos.

Um ângulo como este (>) indica movimento para a direita, mas somente desenhado deste modo significa apenas uma força espacial

e não um espaço concreto. Na forma de um triângulo , indica a direção direita. O símbolo indica movimento para frente e desenhado deste modo , para baixo. O trapézio irregular , por sua vez, indica direita alta, porque une a força dos dois símbolos — observa-se que a lógica dos dois símbolos anteriores é aqui agregada e conservada, pois no trapézio, a ponta está para cima e para a direita (+ =) , simultaneamente descrevendo um gesto para direita e para frente.

A mesma lógica pode ser vista em outros símbolos. Se é apresentado o símbolo , ocorrerá uma volta (giro para a direita, no sentido horário), porque é a direção da ponta superior. Estes símbolos ainda podem estar associados a níveis diferentes, e apresentar as seguintes configurações: , , , etc., expressando situações particulares. E, para se ter a indicação de que parte do corpo se move, estes símbolos devem ser colocados dentro do trigrama (pauta da Labanotation). A unidade de tempo, por sua vez, aparece pela extensão do símbolo. Logo, somente na relação das lógicas dos símbolos é que o movimento começa a se concretizar na sua forma real de existir.

O exemplo, a seguir, mostra alguém andando para frente num compasso binário. No primeiro compasso, os passos são realizados em dois tempos e em *plié*. No segundo compasso, são realizados quatro passos na metade do tempo com o pé no chão e no terceiro, realiza quatro passos em cada tempo em *elevé*. O comprimento de cada hexágono indica a métrica dos passos.

Figura 9: um trecho de movimento em *Labanotation*.

Fonte: Partitura realizada pelo autor no software Labanwriter do Departamento de Dança da Universidade Estadual de Ohio.

Para compreender a *Labanotation*, é preciso entender a lógica dos pré-símbolos e suas relações combinatórias, isto é, a lógica de combinação presente na obra de Laban tem sua dinâmica mais radical na *Labanotation*. Para alguns estudiosos de Laban, a escrita do movimento é uma obra a parte do todo. Contudo, essa má interpretação se dá porque estes não estabeleceram relações da notação com a análise de movimento e Coreosofia. Porém, esta pesquisa vai numa direção diametralmente oposta, pois a *Labanotation* foi fundamental para consolidação do todo da obra de Laban.

Neste sentido, Wittgenstein afirma que: a escrita e a língua são condicionantes das possibilidades da forma de pensamento e criam um substrato, que conduz a uma ordem e a

um plano das possibilidades. Somente desenvolvendo outra língua, Laban pode criar a condição de possibilidade para entender o movimento em suas forças, de forma tão especial. Entender a *Labanotation*, como um elemento alienígena à obra de Laban, é um conhecimento precário de Laban e suas derivas. Somente nas múltiplas conexões dos seus diversos pensamentos é que podemos entender suas criações mais revolucionárias. A *labanotation*, nesta direção, através de suas lógicas gramaticais e sintáticas, produziu um plano de potência que permitiu a Laban pensar estruturas de análise de movimento e formas de criar composições coreográficas.

Laban foi um pianista e, provavelmente, o entendimento da música o fez intuir o valor que uma partitura teria para dança. Deste modo, a *Labanotation* é um substrato vital para toda ordem de pensamento estabelecida por ele em sua análise de movimento, em suas formas de criação coreográfica e em seu sistema filosófico denominado Coreosofia.

Seu estudo do gesto parte de forças pré-gestuais, criando um vasto sistema que, ao mesmo tempo, permite uma ampla análise de movimento e a possibilidade de que a diversidade do gesto seja explorada, diferindo-se muito dos estudos de dança anteriores que conheciam os passos codificados.

Laban, principalmente em sua vinculação com seu aluno Albert Knust, criou novos alicerces de composições coreográficas para grandes massas de bailarinos em suas gigantescas obras corais. Nestas diversas formas de composição em *Canon* foram exploradas e a *Labanotation* funcionou como um elemento primordial para este caminho de criação. E, por último, o magistral conceito de Mundo do Silêncio, que pensa na diversidade do movi-

mento em sua função ontológica e que faz entender o incomensurável do gesto como forma de produção de vida, também é fruto da grafia labaniana. Conclui-se, dessa maneira, que a *Labanotation* é, sem dúvida, um fator primordial nos rumos tomados por Laban em seu magistral e inovador trabalho para a dança no século XX.

Referências

- ALMEIDA, Marcus Vinicius Machado de Almeida. *A Selvagem dança do Corpo*. Curitiba: CRV, 2011.
- BACH, Johann Sebastian. *Invenção a Duas Vozes*. Rio de Janeiro, Irmãos Vitali, s.d.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CARDEW, Corenelius. *Tretease* (Score). New York: Edition Peters, 1972.
- 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.
- HACKER, P.M.S. (2000). *Wittgenstein: sobre a natureza humana*. São Paulo: UNESP, 2000.
- HAECKEL, Ernest. *Art form in nature*. New York: Prestel, 1998.
- HODSON, Millicent. *Nijinsky's Crime Against Grace: reconstruction score of the original choreography for Le Sacre du Printemps*. New York: Pendragon, 1996.
- KANDINSKY, Vassily. *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: Moutande 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.
- STRAVINSKY, Igor. *Rite of Spring* (Score). New York: Dover Music Scores, 1989.

SUTTON, Valerie. *Signwriting*. Disponível em: <http://www.signwriting.org/>, acessado em 30 de março, 2017.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Ludwig Wittgenstein: Vida e Obra* (Coleção pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1999.

Recebido: 15/04/2017
Aprovado: 15/04/2017