TECNOLOGIA PARA ENTENDER DANÇA: as notações coreográficas

Maíra Spanghero
Docente da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Resumo: A proposta deste artigo é destacar o papel que os sistemas tecnológicos desempenham nos processos cognitivos constituintes aos atos de criação e compreensão de dança através de uma das mais tradicionais e importantes formas de registro: as notações coreográficas. É o primeiro de uma série que aborda a tecnologia (analógica ou digital) como ferramenta para compreensão da dança, seja por parte do público, seja por parte do criador, bailarino ou coreógrafo.
Palavras-chave: notação coreográfica, dança, tradução.

Abstract: The purpose of this paper is to highlight the role technological systems play in cognitive processes engaged to acts of creation and understanding of dancing through one of the most traditional and important forms of registration: the choreographic notation. It is the first of a series that addresses the technology (analogical or digital) as a tool to understand the dance, either by the public or by the creator, dancer or choreographer.
Keywords: choreographic notation, dance, translation.

Dança é quando.
(Helena Katz)

A dança possui, como condição de existência, uma propriedade muito especial: a transitoriedade. Característica constituinte de sua especificidade artística, a dança – como as demais artes do corpo – só existe enquanto acontece e, assim, vai anunciando seu desaparecimento. Diferente de uma pintura ou escultura que podemos levar para casa, o que *levamos* conosco de um espetáculo é justamente a herança dessa experiência. Ou seja, o modo como ela me afetou a partir da relação que se estabeleceu entre nós: os movimentos que me marcaram, as emoções, as percepções e os pensamentos que tive, se falei, escrevi ou fotografei o que vi e assim sucessivamente. Desse modo, qualquer pessoa que tenha assistido a uma apresentação vive uma experiência estético-cognitiva e a carrega adiante através de diferentes tipos de rastros e registros.

Esses rastros se diversificam em lembranças e vestígios de nossa memória, em conversas e relatos, em textos variados (cartas, manuais, *libretos*, artigos, teses), em desenhos, gravuras, esculturas, pinturas, fotografias, vídeos, maquetes etc, até em sistemas computacionais mais recentes de armazenamento, organização e compartilhamento de informação. As mídias, por sua vez, surgem de acordo com o contexto histórico, tecnológico, social e político em questão, no entanto todas elas possibilitam, cada uma ao seu modo e com suas características, a continuidade da dança para além dela mesma.

Quando captamos a imagem de uma coreografia em uma câmera digital, ela ficará "guardada" e registrada em um determinado meio, que pode ser a fita da câmera, um DVD, um cd, um computador, ou ainda, um dispositivo portátil, como um celular. Esse registro alonga a vida dessa dança, constitui-se como um documento (histórico, estético, social) e permite sua exibição (existência) em outros ambientes até de modo simultâneo, como quando você transmite um espetáculo em tempo real via um dispositivo de comunicação remota, como a internet, e pessoas de diversos lugares do mundo podem assistir, ao mesmo tempo. Além disso, todos esses documentos residuais (em maior ou menor escala) podem detonar novos processos artísticos e, certamente, possibilitam remontagens, reconstruções e recriações de uma determinada obra, entre outros tantos processos tradutórios.

Esses modos de continuidade estão submetidos à ação da evolução numa complexa política de relacionamentos. Basicamente, a transmissão de uma informação se interrompe se não conseguir se adaptar às contingências do ambiente onde chegou ou se encontra – ou, ao contrário, a informação continua viva por se transformar, o que implica em negociação com seu contexto para amoldar-se, muitas vezes a duras penas. Tal qual na natureza, não é o animal maior, mais forte ou mais rápido que necessariamente sobrevive, mas sim aquele que se adaptar ou criar uma estratégia de sobrevivência adaptativa bem-sucedida ao longo do tempo. Na selva cultural não é diferente. Informações que encontram ambientes (por exemplo, mentes) "amigáveis" (passíveis de ligação por familiaridade) têm mais facilidade para estabelecer conexões por ali do que em outro lugar. Caso contrário, imagine o que uma propaganda nazista faria na cabeça de um pacifista.

O *meme*, conceito inicialmente definido pelo neodarwinista Richard Dawkins em 1976, como a unidade mínima de informação cultural (o gene é a unidade mínima da informação biológica) é o replicador da memória cultural, na medida em que se dissemina pulando de um cérebro para outro, além de aparecer implementado em fenótipos extendidos (uma dança, uma roupa, uma conversa, uma notação). Na definição dos pesquisador da Universidade Livre de Bruxelas, Francis Heylighen (1998), "um padrão de informação, contido em uma memória individual, que é capaz de ser copiado para outra memória individual"[1].

A evolução, como lei geral, pode ser observada de vários recortes. Uma fotografia de uma bailarina tirada com um filme colorido nos anos 80, dependendo do modo como foi preservada, vai ter hoje um tipo de colorido diferente do que tinha na época em que foi registrada. A imagem dela sobrevive atualmente e guarda a *memória da memória da memória*, quer dizer: o corpo daquela bailarina como primeira memória da dança (o corpo que detém o conhecimento dessa dança

1 Disponível em: <http://pespmc1.vub.ac.be/MEMES.html>. Acesso em 20/11/2010.

carnificado em redes neurais); a fotografia, em si, uma segunda; e a ação do tempo sobre essa superfície, uma outra memória – todas tornam a imagem um "acesso" àquela dada obra artística e seu "entorno". Pode ser que essa imagem desapareça daqui a 50 anos e não possa mais ser restaurada. Se essa for a única foto dessa dança e se não houver outros registros, ela tenderá ao desaparecimento. Se ela fosse publicada num jornal impresso ou na internet teria destinos diferentes.

Esse é um aspecto que precisa ser lembrado: as traduções inerentes aos processos de transmissão do conhecimento. Tais processos são eles mesmos tradutórios, condição de sua permanência. Uma fala, uma fotografia, um vídeo, um texto, uma imagem mental são todos traduções das danças que presenciamos, algumas com fidelidade de cópia maior que outras, sem que nisso tenha algum juízo de valor. Isso acontece porque nesses modos de continuação de uma dada informação, o ato de reproduzi-la e replicá-la termina por modificá-la. Se a dança que aquele corpo produziu passa a habitar uma imagem digital, ela terá que negociar com as regras do novo ambiente, que é bidimensional e imaterial, entre outras características. Se isso não acontecer, ela tende à morte. Por um lado isso pode parecer limitador, por outro permite novos procedimentos criativos e a sobrevivência dessa informação – transformada. Inúmeros autores, de diferentes escolas de pensamento, vêm lidando com essa área de pesquisa. O poeta e tradutor Haroldo de Campos (1929-2003), por exemplo, inventou o termo *transcriação* que, em sentido amplo, consiste em praticar o processo da tradução como uma re-criação. Não se trata apenas de transportar o texto (o movimento) de um idioma (corpo) para o outro, é preciso re-vivê-lo no novo ambiente, seja ele um outro corpo ou uma outra língua. Sem sofrer pela busca inglória da recuperação literal, talvez valha a pena investir no reconhecimento da *inscrição da diferença no mesmo*.

Resumindo, fica o dito popular: quem conta um conto aumenta um pouco, um tanto, um ponto.

Alguma coisa no lugar dela

Ao inventar a canoa, o homem aprende sobre o mar, sobre a canoa e sobre ele mesmo.
(Roberto DaMatta)

Entre o orgânico e o imaginário, entre obra de arte, ferramenta coreográfica e documento, os sistemas de notação – e todos os seus variantes –, têm feito valer a sua função de registrar e imortalizar danças e movimentos, revelando procedimentos e processos coreográficos. São consideradas notações as seguintes formas de transmissão do conhecimento: verbal, escrita, símbolo matemático, codificação abstrata, pictograma ou estatueta, figura, esquema gráfico, representação musical, traçado, planta arquitetônica, desenho e quantas outras forem as formas possíveis de serem criadas, incluindo aí, obviamente, os recentes recursos computacionais e digitais, como

softwares e mídias interativas. A mídia (nesse caso entendida como "suporte") – onde a informação-dança é inscrita –, como foi dito, acompanha as evoluções de seu tempo e junto com o que é escrito (a escrita, ela mesma, uma outra mídia, agora tomada em outro sentido) e de que maneira, remete não somente a um contexto que é artístico, mas também estético, histórico, social e científico. Por isso, as notações são espécies de documentos arqueológicos, repletos de pistas sobre aquela dada realidade.

Além disso, as notações são codificações sofisticadas e, muitas vezes, conseguem condensar uma coreografia em uma imagem, que pode ser simbólica, icônica ou diagramática. Como é o caso das notações feitas a partir das danças do mestre Mr. Isaac, figura-chave na cena londrina, que viveu entre o final do século XVII e o início do XVIII e teve 22 de suas obras impressas. Para a arquivista e historiadora de dança do New College da Oxford University, Jennifer Thorp,

> (...) o sucesso desse artista não se deve somente ao fato dele ter sido um grande mestre de dança e ter relações com a elite britânica da época, mas também porque ele teve vontade de que suas coreografias fossem registradas desse novo sistema de notação, disponível a partir de 1700. (THORP, 2007, p. 435).

A coreografia "A Favorita", por exemplo, foi publicada como uma das seis danças de *A Collection of Ball Dances...by Mr Isaac* e reeditada pelo menos quatro vezes antes de 1714. Com música de James Paisible, consta como uma dança *country* datada em torno de 1688. O registro "The Pastorall", por exemplo, tem a partitura da música no topo da página, o título e a autoria logo embaixo e o restante do papel é ocupado com um desenho bonito, feito de trajetórias ora curvilíneas, ora retas. Simetricamente perfeito em relação ao seu par, porém em relação espelhada, o desenho é o mapa dessa dança. Os traçados menores, nitidamente, são as "palavras" desse código que é secreto para quem não detém o conhecimento de sua língua. No caso, esse padrão de representação foi o criado pelo mestre de dança Raoul-Auger Feuillet (1659 ou 1660-1710). Sobre as notações de Mr.Isaac, Thorp afirma que

> (...) elas não apenas refletem um estilo coreográfico único, mas também sugerem que ele estava trabalhando numa época de transição onde a dança começava a ser levada ao circuito comercial dos teatros por profissionais ou cortesãos, após terem sido apresentadas nas festividades da realeza[2]. (THORP, 2007).

Em 1984, a pesquisadora internacionalmente reconhecida na área de notação Ann Hutchinson-Guest cartografou 81 sistemas criados para notação do movimento, 62 deles surgidos a partir do trabalho do russo Vladimir Ivanovich Stepanov (1866-1896) – o primeiro projeto com anseios de universalização, publicado em 1892 como o "novo método de notação dos movimentos do corpo humano".

2 Disponível em: <http://em.oxfordjournals.org/content/35/3/435.full> Acesso em 20/11/2010.

Dentre tantos outros documentos que se caracterizam por renovar o pensamento sobre a tradução do movimento, aqui estão alguns exemplos:

- O *Manuscrito das Basses Danses* (Espanha, 1485), de Cervera e Tarragona, um dos mais antigos;

- *L'Orchésographie* (França, 1588), obra do matemático, clérigo e mestre de dança francês Thoinot Arbeau (1520-1595), pseudônimo de Jehan Tabourot, que deixou vários sucessores, entre eles Beauchamps, Favier, Desais, Feuillet, Duport, Saint-Léon e Zorn. Seu método de anotar danças consiste em colocar comentários debaixo de uma nota musical, indicando o passo a ser feito;

- *Choréographie* (1700) de Raoul-Auger Feuillet traz uma forma de escritura de movimentos bastante específica destinada, sobretudo, à notação das danças de salão de sua época. O autor adota a palavra *choréographie* no lugar de *orchésographie* e utilizou a invenção de Pierre Beauchamp de combinar o registro dos movimentos dos pés e os padrões de deslocamento. Sobre o primeiro manual ocidental de coreografia, o professor do Departamento de Estudos da Performance na Universidade de Nova Iorque André Lepecki conta que

> (...) o manual fornece uma riqueza de informações para os estudiosos e artistas que queiram aprofundar o seu conhecimento sobre a dança na Renascença. O livro é escrito na forma de um diálogo entre Arbeau, o mestre, e Capriole, o aluno. A conversa animada permeia todo o trabalho e ajuda na instrução do leitor sobre as muitas sutilezas da chamada *arte viril ou masculina* de dançar com um parceiro. Luís XIV fundou a primeira academia de dança em 1661. Para muitos, este ato é visto como o momento decisivo para o início do balé, cuja história e desenvolvimento podem ser claramente traçadas a partir deste ponto. Como o balé se desenvolveu e floresceu como uma atividade social da corte, a sua variedade e qualidade artística cresceu. O trabalho dos pés se tornou mais complexo, assim como aconteceu aos padrões de deslocamento no solo. (LEPECKI, 2006, p. 6-7).

- O sistema que Saint-Léon (1852) inventou aproveita o que de melhor foi feito por seus antecessores ao utilizar sinais em uma estrutura musical – só que na sua proposta cada linha representa uma parte do palco, e outros sinais, mais antropomórficos, representam os pés e pernas, a cabeça e os braços;

- A *Grammatik der Tanz-Kunst* [Gramática da Arte da Dança] (Leipizig, 1887) do professor de danças de salão Friedrich Albert Zorn (1820-1905) é fruto de um labor de mais de cinquenta anos e seu sistema apresenta sinais esquemáticos (como números e setas) e pequenos corpos humanos que aparecem em poses separadas e em combinação de movimentos, lembrando uma espécie de *storyboard*;

- *Schrifttanz* (Alemanha, 1928) é mais conhecido por *Labanotation*. Criado na primeira metade do século XX pelo grande pesquisador do movimento Rudolf Laban (1879-1958), o sistema é contemporâneo a outros como o Benesh e o Sutton. Permite anotar, de modo codificado, as sequências de movimentos de uma coreografia, seja ela

um balé ou uma dança moderna. Utilizando símbolos gráficos e um código que precisa ser aprendido, a *Labanotation* tem aplicação ampla. Um outro exemplo é o Movement Notation de Eskhol-Wachmann (Israel, 1958).

Além de sistemas codificados para o registro de coreografias e danças, as notações se apresentam como uma preciosa fonte de pesquisa para numerosos campos de conhecimento, incluindo antropologia, etiologia, ergonomia, matemática etc. Vale lembrar que tais representações são resultados de processos tradutórios e, por mais fiéis que ambicionem ser ao objeto retratado, o fato de implicar o envolvimento com uma outra linguagem e/ou mídia (outra forma de organização), torna a informação mutável e mutante. Esse processo comporta, em maior ou menor escala, dependendo de uma série de fatores, infidelidade de cópia.

O livro de Alexander Gorsky (1871-1924), traduzido do russo por Roland John Wiley e intitulado *Two Essays on Stepanov Dance Notation* (1978), mostra uma tabela de sinais criada para notação de movimentos do corpo humano de acordo com esse artista dos Teatros Imperiais de São Petersburgo junto com exemplos de leitura, baseado em coreografias. O trabalho representa uma fase importante no desenvolvimento de notação do movimento no final do Império Russo, além de ser em si uma nova invenção na área e um modo de registrar uma grande parte dos balés então produzidos pelo repertório do Mayrinsky Theater. Stepanov dedicou boa parte da sua curta vida na elaboração desse sistema aliado a atividades de ensino, tarefa que Gorsky assumiu após sua morte, em 1896, e atribuiu o *status* de "teoria de coreografia".

Atualmente, a tradição oral e os vídeos imperam ao lado dos *softwares* e das mídias interativas como as práticas mais utilizadas. O vídeo, ao lado das outras tecnologias digitais, vem expandindo criativamente esse campo e tornando relativamente fácil o simples registro de uma dança ou coreografia. Impossível também não reconhecer que a cultura computacional provoca uma expansão e, ao mesmo tempo, novos desafios. As primeiras pesquisas conhecidas no uso do computador como assistente cenográfico foram realizadas por Paul Le Vasseur, em 1964, na França, e Jeanne Beaman, em 1969, nos Estados Unidos. Desde então, *softwares* foram desenvolvidos para várias funções como: notação e composição coreográfica, pesquisa, análise, criação e captura de movimentos, auxílio educacional e construção de ambientes para interferência em tempo real. No Brasil, existe a experiência pontual de Analívia Cordeiro, o "Nota-Anna", um sistema desenvolvido para a escrita eletrônica do movimento, baseado no método Laban.

Entre os sistemas de notação computacionais, encontramos: Bell Telephone Laboratories, Michael Noll (Nova Jérsei, 1964), Computer Art Society, John Landsown (Londres, 1974), Biological Computer Lab, Heinz von Foerster (Universidade de Illinois, 1970), Department of Systems Design, Gordon J. Savage e Jillian M. Officer (Universidade de Waterloo, Canadá, 1977), Macbenesh Program

(Universidade de Waterloo & Benesh Institute, 1988), Zella Wolosky, Tom W. Calvert, John Chapman, Afta Pathla, Thecla Shiphorst, Simon Frazer University (Vancouver, Canadá, 1990), Department of Dance, (University of Ohio, 1991).

Em 1999, o já clássico CD-ROM *Improvisation Technologies – A Tool for the Analytical Dance Eye* é produzido pelo coreógrafo norte-americano radicado na Alemanha, William Forsythe, em parceria com o Center for Art and Media Karlshure (ZKM), a fim de sensibilizar nossa cognição para a lógica de organização desse que está entre os grandes coreógrafos em atividade. Através de suportes gráficos e animações, Forsythe demonstra o método de improvisação que utiliza para compor e inventar material coreográfico. Eis mais um exemplo de como memória e criação podem estar entremeados. Filho legítimo desse CD-ROM é o website interativo – também chamado por Forsythe de objeto coreográfico[3] – *Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced*[4] (2009), fruto da colaboração – entre o artista e a Universidade de Ohio. O site mostra claramente o resultado de uma pesquisa que explorou as estruturas dessa dança e, simultaneamente, desenvolveu uma incrível e criativa exploração de como essas estruturas poderiam ser expressas pictoricamente. Vale dizer que essas visualizações digitais *on-line* são fruto de matemática aplicada.

3 Disponível em: <http://synchronousobjects.osu.edu/media/inside.php?p=essay>. Acesso em: 20/11/2010.

4 Disponível em: <http://synchronousobjects.osu.edu/>. Acesso em: 19/11/2010.

Dança, escrita e matemática

Matemáticos são apenas pessoas inventando notação para alguma coisa.
(Anne Watson)

Além do registro, a macro-finalidade de qualquer iniciativa na direção de traduzir a dança para outras formas midiáticas é a de pensá-la e a de colaborar em sua compreensão, imediata e futura. É aqui que a Matemática, a *ciência rigorosa por excelência,* como o filósofo Edmund Husserl (1859-1938) a considerava, entra em cena: inventando representações para as coisas do mundo e da imaginação. Neste sentido, as inscrições pré-históricas em cavernas como as da Serra da Capivara (PI) podem ser consideradas como uma das primeiras representações simbólicas matemáticas do corpo e da cultura humanas. Como ferramenta ela possibilita representar, simbolizar, significar, abstrair, sintetizar, codificar e registrar fenômenos naturais e culturais através de fórmulas, funções, figuras, números e tantos outros modos. Essas representações são configurações, fruto de processos tradutórios que permitem construir clareza sobre o que estamos pensando ou conhecendo[5] (WATSON, 2010).

A coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaeker, diretora da Companhia Rosas, ela própria uma apaixonada por matemática, é uma das que teve parte dos escritos e desenhos de suas coreografias publicados. Em mais de vinte anos seu arquivo pessoal

5 Entrevista concedida à autora, em 2010.

guarda uma coleção de mais de cem cadernos recheados de notações coreográficas, análises musicais, notas, ideias, listas, citações, rascunhos de texto, além de referências literárias, visuais e musicais. O estudo desses cadernos possibilita verificar como todas as referências lá contidas

> são transformadas e traduzidas para o movimento, e como frases de movimento e performances, por sua vez, são transcritas e gravadas. Ele também revela como uma obra toma forma ao longo dos anos, qual é o lugar da evolução, que tipo de elementos reincide, e como as diferentes coreografias estão conectadas internamente. Lançar um olhar mais atento nesse material também levanta uma infinidade de perguntas sobre as conexões e interseções entre a dança/coreografia e escrita. (JANSEN, 2002, p. 284).

Existe uma diferença entre um sistema de notação de movimento e uma notação coreográfica, propriamente dita. Os cadernos de De Keersmaeker referem-se às suas criações em particular e não funcionam para outros trabalhos. Um sistema de notação, ao invés disso, cria uma espécie de código cuja aplicabilidade é menos restrita. Alguns pesquisadores têm proposto classificações ou categorizações para diferenciar os diversos tipos de notação – que é uma prática recorrente durante o processo de criação, por colaborar sobremaneira com a organização dos materiais coreográficos e permitir ao coreógrafo, diretor e bailarinos o estudo, o registro e a recriação/remontagem, encadeando processos de transformação da informação. Ou, como diz Sara Jansen, "reflete um intenso processo de *brainstorming*, ruminação e cálculo" (JANSEN, 2002, p. 288). O norte-americano Scott deLaHunta, pesquisador radicado em Amsterdam, escreveu o artigo "The Choreographic Resource: technologies for understanding dance" (2010) para a revista *Contact Quartely* onde ele propõe cinco categorias de notação, a saber:

- *Inside drawings*: desenhos que mostram o sentido de direções do movimento dentro do corpo e o uso da visualização de imagens anatômicas para *aumentar a consciência somática* (DELAHUNTA, 2010, p. 21);

- *Notation*: são sistemas especializados, como o Labanotation, o Benesh, o Eshkol-Wachaman, onde o usuário precisa ser iniciado na linguagem para poder usá-la. "Esses sistemas mostram vários caminhos nos quais o movimento pode ser analisado e representado simbolicamente em diversos níveis de detalhes" (DELAHUNTA, 2010, p. 21);

- *Scores/instructions*: é como um jogo baseado em instruções ou regras como forma a gerar material de dança. Podem ser algoritmos, as frases executáveis de programas computacionais. Exemplos, segundo o autor, são as operações de acaso em Cunningham, alguns trabalhos de Trisha Brown, William Forsythe, Wayne McGregor, Everybody's Toolbox e Remy Charlip;

- *The choreographer's notebook*: são exemplos as páginas dos cadernos de Simone Forti, Yvonne Meier, Deborah Hay, Molissa Fenley e Elizabeth Streb. Consiste em pedaços de texto, rascunhos, notações, desenhos que exibem diversas estratégias artísticas para documentar o processo coreográfico;

- *Dynamic marks*: essas marcas dinâmicas contém pouca informação sobre a estrutura da dança ou a configuração do corpo mas, como caligrafia, são expressões diretas do movimento e gesto. Segundo deLaHunta, "esse tipo de desenho traz o tema do *embodiment* na relação do código. Enquanto a abstração é um dispositivo essencial para desenvolver compreensão, os aspectos experienciais mais profundos do movimento dos nossos corpos resistem abstração sistemática" (DELAHUNTA, 2010, p. 23). Exemplos: Dana Reitz e Nancy Stark Smith. Quer dizer, essa "caligrafia" captura a energia do movimento, em seu ato de realização. E, embora até se possa reconhecer padrões nelas, dependendo do caso, não aceitam a abstração organizada e codificada, comum a outros modelos de representação. O desenho de carvão e tinta "Duet from the Field Papers #2" (1989) de Dana Reitz, só para mencionar um exemplo, foi feito enquanto ela dançava "Field Papers".

Apontamentos finais

Obviamente que o tema das notações coreográficas como ferramenta que colabora para a compreensão e a sobrevivência de danças não se esgota aqui. Ainda seria necessário aprofundar as relações entre ensino, memória, pesquisa e (re)criação – aspectos que formam uma trama simbólica da cultura da dança. Dentro disso, caberia estudar o modo como os processos tradutórios atuam nessa trama, embasados, de preferência, em documentos de artistas, como estudos de casos. Também seria importante introduzir publicações no mercado editorial impresso e digital sobre as notações e teorias produzidas em outros países fora do eixo EUA-Europa. Como as bibliografias são, em sua grande maioria, produzidas por lá, os exemplos ficam incompletos.

Outro caminho a seguir seria abordar as relações entre notação, coreografia e escrita. Lepecki, por exemplo, argumenta a ideia da coreografia como uma invenção do início da modernidade, "como uma tecnologia que cria um corpo disciplinado para mover de acordo com os comandos escritos" (2006, p. 6). Convém lembrar que a primeira versão da palavra *coreografia*, cunhada em 1589, foi o título de um importante manual: a *Orchesographie* (literalmente *escrita*, *graphie* da dança, *orchesis*). "Condensada em uma palavra, dança e escrita produziram uma nova relação entre o sujeito que se move e o sujeito que escreve. Com Arbeau [o autor do manual], esses dois sujeitos se tornam um só e o mesmo. E através desta equiparação não muito óbvia, o corpo moderno revelou-se plenamente como uma entidade linguística" (LEPECKI, 2006, p. 7). Além dessa proposta, a abordagem de Sara Jansen (2002), entre outras, também podem ser consideradas para discutir tal questão.

Artigo recebido em 21 de novembro de 2010.

Aprovado em 10 de dezembro de 2010.

Referências bibliográficas

CORDEIRO, Analivia. *NOTA-ANNA: a escrita eletrônica baseada no método Laban*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 1998.

DAWKINS, Richard. *O gene egoísta*. New York: Oxford University Press, 1989.

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

FORSYTHE, William; HAFFER, Nik; KUCHELMEISTER, Volker. *Improvisation technologies: a tool for analytical dance eye*. ZKM, 1999. Cd-rom Multimídia.

GORSKY, Alexander. *Two Essays on Stepanov Dance Notation*. São Petersburgo, Imperial St. Petersburg Theater School, 1978.

GYPENS, Guy; JANSEN, Sara e ROMPAY, Theo Van (ed.). *Rosas / Anne Teresa De Keersmaeker*. Tournai: La Renaissance du Livre: Brussels: Rosas, 2002.

HUTCHINSON-GUEST, Ann. *Dance Notation, the process of recording movement on paper*. Dance Books, London, 1984.

JANSEN, Sara. *The trajectory of a hand* in: Rosas / Anne Teresa De Keersmaeker. Tournai: La Renaissance du Livre: Brussels: Rosas, 2002, pp. 284-292.

LEPECKI, André. *Exhausting dance: performance and the politics of movement*. New York, Routledge, 2006.

SAHM, Estela (org.). *Desenhos de Dança*. São Paulo, Editora Marca D'Água Ltda, 1996.

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

SPANGHERO, Maíra. *Corpo Re-moto Controlado(r)*. Tese de Doutorado – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, São Paulo, 2005.

THORP, Jennifer. *'So Great a Master as Mr Isaac': an exemplary dancing-master of late Stuart London*. Oxford Journals, Early Music, Volume 35, Issue 3, pp. 435-446. 2007. http://em.oxfordjournals.org/content/35/3/435.full

WATSON, Anne. Entrevista concedida pela pesquisadora do Departamento de Educação da Universidade de Oxford (Inglaterra) a Maíra Spanghero, autora deste artigo. Oxford, fevereiro de 2010.