



HAL
open science

Analise do movimento e analise de obras coreograficas

Christine Roquet

► **To cite this version:**

Christine Roquet. Analise do movimento e analise de obras coreograficas. Joana Tavares, Nara Keiserman (eds.). O corpo cênico entre a dança e o teatro, Annablume, p. 249-255, 2013. hal-02293868

HAL Id: hal-02293868

<https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/hal-02293868>

Submitted on 25 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**ANÁLISE
DO MOVIMENTO
E
ANÁLISE
DE OBRAS
COREOGRÁFICAS**

Christine ROQUET

In Joana Tavares et Nara, Keiserman,
O corpo cênico entre a dança e o teatro,
Sao Paulo : Annablume, 2013, p.
249-255.

ANÁLISE DO MOVIMENTO E ANÁLISE DE OBRAS COREOGRÁFICAS

Christine ROQUET

In Joana Tavares et Nara, Keiserman, *O corpo cênico entre a dança e o teatro*, Sao Paulo : Annablume, 2013, p. 249-255.

Em 2009, publiquei um ensaio sobre o trabalho de criação dos coreógrafos franceses Héli Fattoumi e Eric Lamoureux. Este estudo privilegiou a leitura e a análise do gesto dançado como porta de entrada essencial para analisar a estética das obras coreográficas. Elucidar uma experiência de *estar-juntos* na dança supunha uma abordagem da análise do movimento capaz de enfatizar o que condiciona plenamente, na dança, a produção de sentido, o gesto do intérprete. Porém, não é uma tarefa fácil apreender o gesto; o gesto dançado, percebido de imediato, é composto de micro- acontecimentos que reverberam entre si, em sucessão ou em simultaneidade. Esta percepção global [do gesto] dificilmente permite distinguir os elementos e as etapas que fundam, tanto para o actante¹ como para o observador, a carga expressiva desse gesto dançado. O observador que tenta abarcar o alcance dessa carga e além dela a de qualquer gesto, e depois falar a respeito, sente vertigem diante do que convém se chamar um vazio conceitual. Entretanto, a falta de ferramenta teórica para refletir sobre o que pode o gesto, não é um deserto absoluto. Existem sistemas de leitura que tentam propor ao gesto humano uma significação.

As análises da retórica² e as perspectivas semiológicas encaram o gesto como um signo e a análise, na maioria das vezes, refere-se à análise do discurso. De fato, ao observar a situação de comunicação, é tradição considerar o gesto como apoio, reforço ou substituto da palavra. Não faltam obras que possuem a chave para decifrar o “código secreto” de nossos gestos e de nossas atitudes³. Nesses “manuais de leitura”, o movimento, global ou segmentário, é apresentado como um signo legível portador de uma significação

¹ O actante é aquele que realiza ou que sofre o ato (GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. Actante. *Semiótica. Dicionário razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1990) [N.T.]. Sobre “actante” ver ainda o artigo “Corpo como figura discursiva: movimentos e envolturas”, de Mona Magalhães em Preâmbulo. [N.E.].

² Cf. SCHMITT, Jean-Claude. *La raison des gestes*. Paris: Ed. Gallimard, 1990.

³ Por exemplo, os livros: *Le langage des gestes* (MORRIS, 1997) e *Le Langage du corps* (LYLE, 1990).

bem precisa. Porém, as informações fornecidas por um gesto, como pela palavra, só podem ser interpretadas tendo em vista seu contexto de emissão. A complexidade dos problemas levantados pela comunicação não verbal não pode ser resolvida por um reducionismo do gesto ao signo⁴. Os mímicos, por exemplo, cujo gesto assume claramente o lugar do signo, conservam uma singularidade de *jogo* devido à parte indecifrável do gesto. Da mesma forma, como todo gesto humano, o gesto do dançarino não pode ser reduzido a um signo legível e decifrável. O espectador que percebe um gesto dançado não o apreende como um signo isolado, com contornos definidos, reproduzível e compreensível de imediato. Ele não pode decifrá-lo, nem reportá-lo a um referente preciso, este lhe escapa. Mesmo ao admitir que um espectador, sendo este dançarino, possa descrever e reproduzir esse gesto, persistirão aspectos ilegíveis, indecifráveis; parâmetros de apreensão de um alguém do signo que fazem com que esse gesto, seja qual for seu rigor formal, seja diferente em cada dançarino que o execute.

Os próprios bailarinos elaboraram sistemas de transcrição do movimento que, com seu próprio sistema de referência, permitem visualizar aquilo que é “objetivável”, a *ossatura da dança*⁵. Porém, estes não podem realmente dar conta da singularidade da interpretação que aporta a sua carne à ossatura. Entre os elementos que compõem todo gesto dançado, alguns podem ser facilmente visíveis e descritos: o braço esquerdo se estende completamente em tal diagonal, o motor deste movimento é o ombro. Outros elementos são mais difíceis de analisar: em qual “fraseado temporal” foi efetuado esse ato? O braço chega retesado ou alongado? Qual é a relação mantida entre esse ato e o investimento do olhar, a organização postural, o movimento de outra parte do corpo? Durante a descrição do gesto dançado, as dificuldades subsistem quando procuramos nomear o que diz respeito às modulações expressivas do gesto, que os bailarinos chamam de “qualidades do movimento”⁶.

A análise qualitativa do gesto dançado “mergulha” suas raízes no trabalho de Rudolf Laban (1994), dançarino, coreógrafo e teórico do movimento, ele próprio influenciado por Jaques-Dalcroze e Delsarte⁷, outra parte de uma história a ser construída. Depois da criação de uma transcrição da cinemática do movimento (cinetografia), os diagramas apurados do *Effort* de Laban - publicado em 1947⁸ - tentam dar conta da qualidade energética do gesto dançado conforme os quatro parâmetros de: tempo, espaço, peso (força) e fluxo. Experimentar e poder nomear o que, no silêncio do gesto torna-se de certa forma eloquente tanto para aquele que se move quanto para aquele que observa este movimento, isto é a tentativa teórica fundamental de Laban. Essa tentativa constitui um fundo inesgotável, que será constantemente trabalhado, reexaminado, pelos teóricos e teóricas, que o sucederão. Na França, também são bailarinos⁹ que estão na origem do desenvolvimento do que podemos chamar, de modo geral, a *análise do movimento*.

Efetivamente, na virada do século XX, as práticas de análise do movimento dançado emergem de um questionamento geral no meio da dança contemporânea sobre suas maneiras de praticá-la. Essa emergência está intimamente ligada à prática dos próprios artistas que, em suas oficinas e/ou durante suas aulas

⁴ No caso de um simples aperto de mão, não é apenas ao signo de boa educação que estamos sensíveis. Reagimos, mais ou menos conscientemente, a vários outros elementos, relativos ao temperamento de cada um assim como à situação presente: troca dos olhares, tônus geral, atitude corporal, odores, etc...

⁵ Cf. Simon Hecquet (1997: 10). Este artigo expõe de maneira bem clara os diversos problemas colocados pela noção de *obra* na dança em relação à elaboração da partitura. Ver também: Simon Hecquet e Sabine Prokhoris (2007).

⁶ No exemplo acima, o grau de tensão do braço traz nuances na “qualidade” do *port de bras*. Para os bailarinos, não se trata nunca de usar o termo com um julgamento de valor.

⁷ Ver as notas de Annie Suquet in Ted Shawn (2005 [1954]: 215-256).

⁸ (LABAN, LAWRENCE, 1947).

⁹ Odile Rouquet e Hubert Godard.

fazem à sua maneira, como o Monsieur Jourdain¹⁰, a análise do movimento sem sabê-lo. De modo mais geral desenvolveu-se, no século XX, principalmente na França e nos Estados Unidos, uma constelação de práticas somáticas que irrigaram o mundo da dança e alimentaram intensamente a análise do movimento francesa¹¹. Em torno de 1985, Odile Rouquet e Hubert Godard desenvolveram, à sua maneira, seus questionamentos sobre o gesto dançado que chamaram de *kinesiologia*¹².

A instauração do Diploma de Estado de Professor de Dança¹³ vem cristalizar uma parte desses conhecimentos na forma de uma U.V.¹⁴ em anatomia/fisiologia e de parte da U.V. em pedagogia. Designada, nesse contexto institucional, como A.F.C.M.D.¹⁵ (Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado), a análise do movimento faz, portanto, parte da formação do professor de dança¹⁶. Seus conhecimentos técnicos são, principalmente, baseados na biomecânica do movimento humano e apoiam-se sobre as ciências de base que são a Anatomia, a Fisiologia, relacionados com conhecimentos mais especificamente voltados para a Pedagogia. O mapeamento de patologias no aluno e a prevenção de lesões através de um trabalho sobre as coordenações, assim como o questionamento do ato pedagógico estão no âmago dos desafios da A.F.C.M.D. Mas os bailarinos especialistas em A.F.C.M.D. ampliaram seu leque: o trabalho de modulação da expressividade do intérprete, assim como a articulação da leitura do gesto com a estética dos coreógrafos constituem, hoje, campos de pesquisa privilegiados.

Seja qual for a “caixa de ferramentas”, a análise do movimento tem isso de particular: ela está enraizada na prática do gesto dançado – seus propósitos são, por esta razão, variados. Que se trate de evitar um traumatismo articular, de enriquecer um leque expressivo ou de apreender de outro modo a estética de uma obra coreográfica, é em função do projeto que se define o objeto da análise do movimento.

Assim como nenhum gesto pode ser dissociado do seu contexto, a abordagem sistêmica do gesto expressivo desenvolvida por Hubert Godard¹⁷ tenta esclarecer as interações entre: gestos, posturas e o *sentir* da corporeidade, o imaginário das pessoas presentes e o ambiente. *Quero saber como eu observo*; este poderia

¹⁰ Personagem principal da comédia-balé *Le Bourgeois Gentilhomme* (O Burgês Fidalgo, 1670) de Molière. [N.T.].

¹¹ Desses *métodos somáticos* (ou *somatics* nos Estados Unidos) que influenciam diretamente ou indiretamente o trabalho dos dançarinos contemporâneos, podemos citar, sem preocupação de exaurir o tema, os métodos de Mathias Alexander, Gerda Alexander, Irmgard Bartenieff, Lily Ehrenfried, Moshe Feldenkrais, Elsa Gindler, Ida Rolf, Mabel Todd, Irene Dowd, Bonnie Bainbridge Cohen e outros. Essas *práticas somáticas* têm em geral um objetivo terapêutico ou especificamente educativo. Todavia, poderiam ser consideradas como práticas de análise do movimento se a experiência perceptiva e gestual não for dissociada de uma observação, uma leitura e de uma análise dos fenômenos e se a especificidade do gesto dançado for levada em conta.

¹² A *kinesiologia* nessa concepção denota um *saber do gesto* propriamente dito, sem referir-se à prática com objetivo terapêutico de Paul Dennison ou Freddy Putschka.

¹³ Diploma instaurado por lei pelo governo francês em 10 de julho de 1989, obrigatório para se exercer o ensino da dança no território francês, seja ela no estilo clássico, contemporâneo ou jazz. Disponível em < http://www.la-manufacture.com/pdf/loi1989_Enseignement_Danse.pdf >. [N.T.].

¹⁴ Unidade de Valor – pontuação acadêmica de cursos no sistema de ensino superior na França.

¹⁵ *Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé*.

¹⁶ A AFCMD está também presente no Certificado de Aptidão nas funções de professor de dança, assim como na formação contínua pedagógica de artistas/coreógrafos que se orientam para o ensino. Cf. <www.cnd.fr>.

¹⁷ No contexto do Departamento de Dança da Universidade Paris-8. Sobre isso, ver também o artigo: Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. ROQUET, Christine. V.3, Nº 1. Rio de Janeiro: Revista *O Percevejo online*: Corpo Cênico - linguagens e pedagogias, 2011. P. 1-15. [N.E.].

ser o programa. Na equipe de pesquisa em dança da Universidade de Paris-8¹⁸, da qual faço parte, é dada ênfase ao olhar sobre o gesto dançado na análise das obras e das práticas. Esta abordagem compartilhada tem por ambição ser complementar de outras óticas mais tradicionais ligadas à análise de cenografia, da música, dos libretos, entre outros, e articula-se nas perspectivas históricas, sociológicas, antropológicas já presentes na teoria da dança.

A elaboração de um discurso estético (no sentido etimológico do termo), a partir da observação do gesto do actante, constitui o coração de nossa pesquisa em comum. Desse modo, a análise do gesto não é ali uma ciência com contornos definidos, mas uma atitude de pesquisa. Essa atitude a respeito do ato coreográfico, que coloca o gesto do intérprete no centro dos questionamentos estéticos, é também aquela que orienta uma linha de pesquisa adjacente, a da análise das práticas. Para que seja sempre levada em conta a questão que deveria, segundo Laurence Louppe (2004: 70), abrir todo e qualquer questionamento sobre a dança: que gesto constrói que corpo¹⁹?

Esta linha de pesquisa que integro, baseia-se nas fontes fecundas da análise do movimento tais como descritas acima. Esta atitude de pesquisa é fundamentalmente transdisciplinar. O que se pode aprender, por exemplo, da análise dos efeitos tanto biomecânicos quanto simbólicos do *cambré*²⁰ conforme as técnicas e as práticas de dança? Qual, ou quais, são os nuances estéticos que esse gesto traz para tal ou tal ato dançado? Como? De que maneira(s)? De que teor é o “pré-movimento”²¹ que está por trás de sua organização? Onde nasce o gesto? Que tipo de relação ao mundo esse gesto induz em tal ou tal de suas ocorrências²²? O que ele diz da dança (de uma dança) neste mundo? O que ele conta para aquele que está olhando?

Tais questionamentos nos obrigam a deixar às vezes o mero campo da dança de representação. Tecer a história coreográfica desse gesto de *cambré*, nas práticas e nas representações não poderia efetuar-se sem um estudo profundo das consequências do uso do espartilho; sem um desvio pelo ponto de vista freudiano dessa postura de gozo às avessas²³; sem um olhar sobre a sua presença ou a sua ausência em tal ou tal campo da dança festiva; sem a análise dos discursos dos bailarinos, dos coreógrafos e dos pesquisadores que fizeram da dança o seu objeto de estudo.

Neste vasto campo da análise do gesto, ainda insuficientemente explorado, é a meta procurada que guia a escolha das ferramentas. O *quase* deserto teórico que envolve a arte da dança leva os pesquisadores em dança a forjar suas ferramentas através de empréstimos de outros campos adjacentes. O que sempre convém fazer no exercício da dúvida e lembrando que, para a dança e para a pesquisa em dança, a invenção de suas próprias ferramentas é a meta a ser atingida.

¹⁸ A equipe de pesquisa “Paris-8 Dança”, previamente fundada por Michel Bernard e Hubert Godard, inclui hoje Isabelle Ginot, Mahalia Lassibille, Isabelle Launay, Sylviane Pagès, Julie Perrin et Christine Roquet.

¹⁹ Em seus ensinamentos, a professora/pesquisadora e crítica da dança Laurence Louppe (1938-2012) costumava colocar a questão “*Quel corps est en jeu?*” (LOUPPE, 2004: 70) [que corpo está em jogo?] no tocante à análise do gesto na obra coreográfica ou em qualquer outro contexto [N.T.].

²⁰ Ou movimento de arco das costas que consiste principalmente na extensão da coluna vertebral.

²¹ Hubert Godard in Kuypers (2010[2006]) define o pré-movimento como os micro-ajustamentos que cada um faz inconscientemente antes de se mexer, como um ritual. Este pré-movimento, que se apoia no esquema postural, antecipa as ações e as percepções, servindo de pano de fundo, ou de *tensor* de sentido para o gesto. [N.T.]

²² Este tipo de questionamento sobre a postura ereta é também objeto de pesquisa de Georges Vigarello e de sua equipe. Cf. CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges (2005-2006).

²³ *Sens dessus-dessous, de jouissance* (DIDI-HUBERMAN: 1982, 260).

REFERÊNCIAS

- CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. Le corps redressé. Histoire du corps. Paris: Ed. Seuil, 2005-2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. L'invention de l'hystérie. Paris: Ed. Macula, 1982. P. 260.
- HECQUET, Simon. Mise en partition et mise en oeuvre: un double mouvement. Revista Arts de la piste. N° 6, junho 1997, P. 10.
- HECQUET, Simon, PROKHORIS, Sabine. Fabriques de danse. Paris: PUF/Coll. Lignes d'Art, 2007.
- KUYPERS, Patricia, GODARD, Hubert. Buracos negros - uma entrevista com Hubert Godard. Revista O Percevejo online. Edição Corpo Cênico. V.2, N° 2. Rio de Janeiro: UNIRIO/PPGAC, 2010 [2006]. P.1-21. [N.T.].
- LABAN, Rudolf. La maîtrise du mouvement. Trad. J. Challet-Haas e M. Bastien. Arles: Actes Sud, 1994.
- LABAN Rudolf, LAWRENCE, F. C. Effort. 1ª Ed. Londres: Macdonald & Evans, 1947.
- LOUPPE, Laurence. Poétique de la Danse contemporaine. 3ª Ed. Bruxelles: Contredanse, 2004.
- LYLE, Jane. Le Langage du corps. Trad. E. Léthel. Paris: Ed. Gründ, 1990.
- MORRIS, Desmond. Le langage des gestes. Trad. E. Ochs. Paris: Calmann-Lévy, 1997. ROQUET, Christine. Fattoumi Lamoureux, danser l'entre l'autre. Paris: Séguier, 2009. SCHMITT, Jean-Claude. La raison des gestes. Paris: Ed. Gallimard, 1990.
- SHAWN, Ted. Chaque petit mouvement. Trad. Suquet, A. 1ª Ed. Pantin: CND, 2005 [1954]. P. 215-256.

Tradução de Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg.

O texto original em francês pode ser consultado no site: < http://www.danse.univ-paris8.fr/liste_documents.php?th_id=1>.

Christine ROQUET

MUSIDANSE (E.A. 1572)

*Équipe « Danse, geste et corporéité »
Université Paris 8 Saint-Denis*



To quote from this article : Christine Roquet, « Análise do movimento e análise de obras coreográficas », in Joana Tavares et Nara, Keiserman, *O corpo cênico entre a dança e o teatro*, Sao Paulo : Annablume, 2013, p. 249-255. Tradução de Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg.

« De l'analyse du mouvement », postface à C. Roquet, *Fattoumi-Lamoureux, danser l'entre l'autre*, Paris, Séguier, 2009.

Taken from a digital version published on the website Paris 8 Danse in 2019 : www.danse.univ-paris8.fr