

**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 tea-  
tro*, 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 actante<sup>1</sup> 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 retórica<sup>2</sup> 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 atitudes<sup>3</sup>. Nesses “manuais de leitura”, o movimento, global ou segmentário, é apresentado como um signo legível portador de uma significação

<sup>1</sup> 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.].

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

<sup>3</sup> 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 signo<sup>4</sup>. 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*<sup>5</sup>. 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”<sup>6</sup>.

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 Delsarte<sup>7</sup>, 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 1947<sup>8</sup> - 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 bailarinos<sup>9</sup> 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

<sup>4</sup> 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...

<sup>5</sup> 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).

<sup>6</sup> 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.

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

<sup>8</sup> (LABAN, LAWRENCE, 1947).

<sup>9</sup> Odile Rouquet e Hubert Godard.

fazem à sua maneira, como o Monsieur Jourdain<sup>10</sup>, 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 francesa<sup>11</sup>. Em torno de 1985, Odile Rouquet e Hubert Godard desenvolveram, à sua maneira, seus questionamentos sobre o gesto dançado que chamaram de *kinesiologia*<sup>12</sup>.

A instauração do Diploma de Estado de Professor de Dança<sup>13</sup> vem cristalizar uma parte desses conhecimentos na forma de uma U.V.<sup>14</sup> em anatomia/fisiologia e de parte da U.V. em pedagogia. Designada, nesse contexto institucional, como A.F.C.M.D.<sup>15</sup> (Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado), a análise do movimento faz, portanto, parte da formação do professor de dança<sup>16</sup>. 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 Godard<sup>17</sup> 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

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

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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](http://www.la-manufacture.com/pdf/loi1989_Enseignement_Danse.pdf) >. [N.T.].

<sup>14</sup> Unidade de Valor – pontuação acadêmica de cursos no sistema de ensino superior na França.

<sup>15</sup> *Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé*.

<sup>16</sup> 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](http://www.cnd.fr)>.

<sup>17</sup> 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-8<sup>18</sup>, 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 corpo<sup>19</sup>?

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*<sup>20</sup> 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”<sup>21</sup> 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 ocorrências<sup>22</sup>? 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 avessas<sup>23</sup>; 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.

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> 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.].

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

<sup>21</sup> 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.]

<sup>22</sup> 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).

<sup>23</sup> *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](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](http://www.danse.univ-paris8.fr)