

2. DA ANÁLISE DO MOVIMENTO À ABORDAGEM SISTÊMICA DO GESTO EXPRESSIVO

2. FROM AN ANALYSIS OF MOVEMENT TO A SYSTEMIC APPROACH TO THE EXPRESSIVE GESTURE

Christine Roquet

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

Resumo

No campo da Dança, o que é comumente chamado de "análise do movimento" diz respeito principalmente ao gesto dançado e se situa, definitivamente, na fronteira entre a prática e a teoria. Sua própria história apóia-se sobre pesquisas de bailarinos (Laban, Bartenieff, I. Dowd, O. Rouquet, H. Godard, etc.). O papel principal desse campo de pesquisa é o de permitir ao bailarino completar sua formação e seus conhecimentos de diversas maneiras, através de diferentes práticas; e de tentar elaborar um pensamento do gesto e seus discursos referenciais. A *práxis* e a observação do gesto dançado, conforme uma perspectiva "qualitativa", são praticadas durante *laboratórios do sentir*, cujos desafios são variados e múltiplos. Examinaremos essas questões e trataremos, em particular, da *abordagem sistêmica do gesto expressivo* desenvolvida no laboratório de pesquisa da Dança da Universidade de Paris-8.

Palavras-chave | Análise do movimento | gesto expressivo | corporeidade

Abstract

The discipline commonly called "movement analysis", in Dance, mainly deals with dance gesture, and finds itself on the frontier between practice and theory. Its particular history is built upon the research of dancers

(Laban, Bartenieff, I. Dowd, O. Rouquet, H. Godard, etc.). The principal roles of this area of research are to allow dancers to complement their training and their knowledge in different ways and through different practices; and to try to elaborate a way to "think gesture", thus developing a discourse to accompany these thoughts. During "sensorial workshops" based on various challenges, the observation and performance of dance gesture are examined from a "qualitative" perspective. We will examine these questions, and consider in particular the *systemic approach of expressive gesture* that is developed in the research laboratory of the Dance Department of the Paris 8 University.

Keywords | Movement analysis | Expressive gesture | Corporeity

Christine Roquet é doutora em Dança pela Universidade Paris-8, Vincennes-Saint Denis (2002), com a tese *A cena amorosa na dança: códigos, modas e normas da intercorporeidade no duo coreográfico*, e com formação em Análise do Movimento com Odile Rouquet e Hubert Godard. Desde 2003, ela é professora titular na cadeira de Análise do Movimento, e co-responsável pelo Departamento de Dança at Paris-8. É membro do grupo de pesquisa « EA1572 », Estética e criação musical, musicologia, dirigido por J.P. Olive.

Christine Roquet holds a Ph.D in Dance from the University of Paris-8 Vincennes-Saint Denis (2002), with the thesis *The Amorous Scene in Dance: Codes, Standards and Norms of Intercorporeality in the Choreographic Duo*, and trained in Movement Analysis with Odile Rouquet e Hubert Godard. Since 2003, she is Full Professor of Dance Movement and Co-Chair of the Department of Dance at Paris-8. She is a member of the research group "EA1572", Aesthetics and Musical Creation, Musicology, directed by J.P. Olive.

DA ANÁLISE DO MOVIMENTO À ABORDAGEM SISTÊMICA DO GESTO EXPRESSIVO

Christine Roquet

Do movimento ao gesto

No resumo desta conferência, iniciei meu texto com esta frase: "Se há um elemento próprio do homem, e de todo ser vivo em geral, é o movimento". Ora, podemos simplesmente dizer que o movimento define tudo que é vivo; porém, será tão simples assim? Inúmeras perguntas sobre o movimento alimentaram o questionamento de filósofos desde Aristóteles. *O que é que coloca um corpo¹ em movimento? Como isso acontece? Quais são as relações do pensamento com o movimento?* Etc. Nos sistemas do pensamento ocidental, estas perguntas sobre o movimento vinham, frequentemente, recortar a espinhosa questão da "alma-e-do-corpo"... Para o primeiro passo desta conferência sobre a análise do gesto dançado, devo lhes dizer que recusamos (em nossa equipe de pesquisas) utilizar a noção tradicional de "corpo" e preferimos escolher, tal como Michel Bernard, a noção de *corporeidade*². Agora, eis o quadro geral dessa intervenção: num primeiro tempo, retomarei o histórico do que é comumente chamado na França de *análise do movimento*, histórico já esboçado no posfácio do meu livro sobre o casal de coreógrafos Héra Fattoumi e Eric Lamoureux (2009). Tentarei depois enfatizar a pertinência de uma abordagem específica dessa disciplina, aquela que é praticada no Departamento de Dança de Paris 8 por Hubert Godard e eu. Tratar-se-á de salientar os questionamentos, mas também, talvez, os limites desta abordagem.

Parece evidente que, quando a gente se interessa de perto (ou de longe) pela dança, a gente se interessa pelo movimento. Dançando ou vendo dançar, é fato que viajamos ao encontro do gesto dançado. Estou

¹Tal como a Física o define.

²Ao dizer "tenho um corpo" ou "sou um corpo", concordamos com o postulado implícito do pensamento ocidental que define "o corpo" como uma entidade material anatômica e descritível em sua oposição ao espírito. Mas o uso deste signo linguístico é restritivo e incapaz de abraçar a dimensão material e sensível de nossa vivência. Para eliminar a falsa evidência que envolve o conceito de "corpo", o filósofo Michel Bernard propõe o uso do conceito "corporeidade". Toda corporeidade pode ser definida a partir do funcionamento intrínseco do seu sentir. Não se trata mais de considerar uma entidade autônoma e definida que recebe/emite informações e que seria "o corpo", mas a materialização de um processo móvel e complexo, o do sentir (Bernard, 2001, p.17-24).

falando aqui do "gesto", porque uma máquina tem movimentos, mas o Homem³ faz gestos. Em latim, a palavra "gero" (que dá origem a palavra *gesto*) também quer dizer "carregar"⁴, e o movimento do bailarino é de fato, de alguma forma, "carregado": pelo chão, pelo espaço, pelo olhar do outro, pelo seu próprio olhar sobre o mundo. Porém, apreender o gesto não é uma coisa simples; o gesto dançado, percebido globalmente, é formado por micro-acontecimentos que ecoam, uns com os outros, em sucessão ou em simultaneidade. Essa tomada global dificilmente permite distinguir os elementos e as etapas que fundam, tanto para o actante como para o observador, a carga expressiva daquele gesto. Entretanto, é realmente a expressividade do gesto humano (que a máquina não possui) que está no âmago de nossos questionamentos. "O próprio movimento não é lido?" pergunta Dominique Dupuy (1995):

O aluno que observa o mestre em sua demonstração, o mestre que observa o aluno durante seu exercício, o que eles lêem? Seria uma leitura? Seria possível soletrar um movimento? Seria uma decodificação, como um primeiro passo para uma análise? Pode-se falar de uma leitura do movimento que não seja pelo olhar, pela escuta, pelo sentido cinestésico, pelo tato? (Tradução livre)⁵.

Estejamos olhando-o ou sendo atravessados por ele, estejamos procurando produzi-lo ou reproduzi-lo, o gesto dançado é sempre suscetível de uma "leitura" e é à leitura do gesto dançado, que nós, analistas do movimento, ficamos atrelados quando a dança nos leva a um questionamento.

Tentativas de leituras do gesto

Pode-se observar e analisar o gesto humano conforme eixos diferentes e com vários objetivos. As perspectivas de análise podem ser diferenciadas conforme as maneiras de abordar a questão do "sentido" do gesto. O "sentido", na vida em geral, é primeiro a "significação". As

³ Como espécie – *homo* – e não como gênero – *vir*.

⁴ Carregar, levar, apoiar [NT].

⁵ *L'élève qui regarde le maître dans sa démonstration, le maître qui regarde l'élève dans son exécution, que lisent-ils? Est-ce une lecture? Est-ce qu'on épelle un mouvement, est-ce un décryptage, premier pas vers une analyse? Peut-on parler d'une lecture du mouvement autre que par le regard, par l'écoute, par le sens kinesthésique, par le toucher (...)?* [NT].

perspectivas semiológicas (dentre elas a antiga Retórica) nos propõem descobrir a significação de um gesto, postulando assim que essa significação existe. Essas perspectivas semiológicas encaram o gesto como um signo e a análise proposta, 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 que decifra o “código secreto” de nossos gestos e atitudes⁶. Nesses “manuais de leitura”, o movimento, global ou segmentário, é apresentado como um signo legível portador de uma significação bem precisa. Por exemplo, um aperto de mãos é apresentado como “um signo de boas vindas” (Morris, 1997). Mas todos nós sabemos que o sentido que damos a essa troca depende de vários elementos (diálogo tônico, troca dos olhares, atitudes, odores, etc.) e que podemos perceber ali outra coisa do que apenas boas vindas. O sentido desse gesto não pode ser dissociado do seu contexto (o aperto de mãos de pêsames e o aperto de mãos de um encontro protocolar não são nada parecidos, por exemplo). Assim como para os gestos do cotidiano, o gesto do bailarino não pode ser reduzido a um signo, legível e decifrável. O espectador que observa um gesto dançado não percebe um signo isolado, com contornos definidos, reproduzível e compreensível de imediato. Admitindo que o próprio espectador seja um bailarino e que ele possa descrever, nomear e reproduzir esse gesto com exatidão, ainda assim persistirá algo de ilegível, de indecifrável, um elemento aquém do signo que faz com que esse gesto, seja qual for o seu rigor formal, será sempre diferente em cada bailarino que o executará.

Por outro lado, os estudos antropológicos, na linha de Marcel Mauss, consideram o sentido de um gesto como inserido numa história social e cultural. Os gestos do cotidiano e as danças (porém, infelizmente, na maioria das vezes, os estudos ficam centrados na música) são observados e estudados em uma situação específica, num *terreno* bem definido. Mauss explicou amplamente por que e como não pode haver um gesto “natural” (Mauss, 1936). Seu estudo sobre diferentes maneiras de caminhar e, mais precisamente, seu estudo sobre a natação, salienta que existe outra

⁶ Ver Morris, 1997 e Lyle, 1990.

dimensão na noção de “sentido”, a dimensão de *sensorialidade*. De fato, Mauss observou que o fato de mudar o modo de sentir durante a aprendizagem do nado (a fim de familiarizar-se com o elemento aquático, aprender a abrir os olhos na água em vez de ficar com eles fechados) muda completamente as coordenações desse gesto. A percepção tem então um papel fundamental na aprendizagem de um gesto e também, quando dançamos ou olhamos dançar, o que importa é nosso “trabalho perceptivo” e não uma suposta significação do gesto... Nossa própria percepção é parcialmente modelada por costumes sociais e culturais. É por isso que, muitas vezes, escapa a nossa percepção o que não estamos acostumados a perceber... Uma antropóloga africanista, Mahalia Lassibille, fez sua tese sobre as danças dos Wodaabe da Nigéria (Lassibille, Thèse de doctorat, 2004). Ela soube ler, nessa dança praticamente estática, sem nenhum acompanhamento musical instrumental (nem de instrumentos de percussão), a relação dos dançarinos com o chão e com o espaço, a particularidade dos cantos, o sábio jogo da expressividade facial, a modulação tônica dos corpos... Elementos difíceis de serem percebidos para quem não faz esta tentativa de leitura. A partir dessa leitura do gesto, a antropóloga pôde afinar sua crítica da doxa sobre “a dança africana” e destacar as relações entre a prática da dança dos Wodaabe e o nomadismo característico de sua cultura. Voltando ao nosso exemplo do aperto de mãos, lembraremos os estudos de Edward T. Hall, teórico da *proxêmica* (Hall 1979; 1971; 1984), sobre a dimensão social e cultural da distância de interação. Não é para vocês que ensinarei que o *shaking hand* inglês não é exatamente do mesmo teor que a *stretta di mano* italiana, que por sua vez difere do *comprimentar* brasileiro...

Mas o “sentido” de um gesto também pode ser entendido como sua direção no espaço. Os próprios bailarinos elaboraram sistemas de transcrição do movimento que, com seu próprio sistema de referência, permitem visualizar o que é “objetivável” nessas direções espaciais. Essa transcrição do movimento levou a sistemas de notação (Feuillet, Benesch, Stepanov, Laban, para citar apenas os mais conhecidos) cuja história está em andamento. Existem diferentes sistemas de notação e os objetivos dos seus usuários são variados: pode tratar-se de querer guardar um traço da

obra a fim de montar um repertório.⁷ De outro modo, pode tratar-se de utilizar a partitura coreográfica como ferramenta de criação.⁸ E de outra maneira ainda, pode tratar-se simplesmente de aprender a *abrir o olhar*.⁹ Para instaurar esses sistemas de transcrição e utilizá-los, é necessário fazer “uma análise do movimento” e cada sistema notacional baseia-se em um, ou vários esquemas de leitura, implícitos ou explícitos. Vamos nos deter um momento sobre as ferramentas propostas por Rudolf Laban.

A primeira notação do movimento de Rudolf Laban, ou *cinetografia*, elaborada em 1928, é uma representação esquemática plana, tal qual uma partitura, cujo código mostra o que podemos chamar de desenho da dança. A cinetografia (ou *labanotation*) é um sistema de transcrição da cinemática do movimento de alta técnica.¹⁰ Trata-se de anotar as transferências de peso, os deslocamentos no espaço, a figura coreográfica, isso numa partitura vertical. Os pontos de referência desse sistema são os seguintes:

- a) A orientação do movimento é feita a partir do próprio bailarino e a partir da gravidade;
- b) Esta notação, parecida com um solfejo, pode descrever qualquer movimento e não apenas o movimento dançado;
- c) Esta notação do movimento dançado é feita sem referência direta com a música.

Mas, se esse sistema leva em conta *a ossatura da dança*,¹¹ ele não leva em conta sua *carne*. Enquanto esse sistema transcreve a leitura do desenho da dança, a análise qualitativa tratará de ler a *cor*. Com o sistema *Esforço (Effort)*, Laban elaborou em 1947 uma reflexão em termos qualitativos e não mais quantitativos. Propositamente, a palavra *esforço*

⁷Na França, o coreógrafo Angelin Preljocaj, grande defensor desse uso, é sempre acompanhado por uma notadora, Benesch (Dany Lévêque) durante seu trabalho de criação. Ver em <<http://www.youtube.com/watch?v=u6DNjCHGhpI>>.

⁸Na França, ver o trabalho de Myriam Gourfink com a cinetografia de Laban.

⁹ Encontramos também um ensinamento da cinetografia Laban no Conservatório Nacional Superior de Música e de Dança/CNSMD de Paris.

¹⁰ A formação do CNSMD de Paris dura mais de três anos.

¹¹HECQUET, Simon. “Mise en partition et mise en œuvre: un double mouvement”, Arts de la piste, nº 6, juin 1997, p. 10: este artigo expõe de maneira bem clara os diversos problemas levantados pela noção de *obra* na dança em relação à escrita da partitura. Ver também: Hecquet et Prokhoris, 2007.

não foi traduzida¹² em francês, porque, para Laban, o esforço engloba vários parâmetros:

- “disposição de agir” (*antrieb*) que é da ordem do impulso de agir, daquilo que antecipa o gesto (o que chamaríamos hoje de *pré-movimento*);
- a manifestação física do ato;
- o aspecto interior próprio do humano, a intenção psíquica.

A notação do sistema *Esforço* não se parece mais a uma partitura. *Esforço* utiliza diagramas a partir dos quais não é mais possível ler a cinemática do movimento, mas suas dinâmicas e o aspecto simbólico do gesto.

Tratar-se-á então, com e depois de Laban, de não mais pensar a significação do gesto, mas de pensar no que Roland Barthes chamava de *significância*.¹³ Qual é o lugar da *análise do movimento* francesa nessas pesquisas sobre a qualidade do gesto? Que ferramentas foram desenvolvidas para estudar a expressividade do gesto dançado? Por quem e como? Na França, o que é comumente chamado de “análise do movimento”, e que é uma análise qualitativa do gesto dançado, situa-se definitivamente na fronteira entre a prática e a teoria. Os espaços onde surgiram essas questões são os estúdios de dança e a história da *análise do movimento* apóia-se nas pesquisas dos bailarinos. Pode-se dizer que, globalmente, seu principal papel é o de permitir ao bailarino completar sua formação de diversas maneiras, em diferentes práticas, e tentar elaborar um pensamento do gesto e os discursos para acompanhá-lo. As pesquisas se baseiam então sobre experiências em oficinas de dança; através de explorações e interrogações perceptivas, os bailarinos têm colocado de imediato, como ponto de partida de suas pesquisas, a questão do *sensível*.

¹² Em francês, designa um acréscimo de dispêndio energético (fazer um esforço); a palavra *esforço* ficaria reduzida em relação à noção de Laban.

¹³ Num texto fundamental, Barthes propôs chamar de *significância* aquilo que diz respeito ao “sentido obtuso”, aquilo que afugenta o signo fora da significação. Cf. Barthes, Roland. «Le troisième sens». *L’obvie et l’obtus*: Paris: Seuil, 1982.

Panoramas

Em nível institucional, a *análise do movimento* apresenta-se como A.F.C.M.D. (Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado)¹⁴ e faz parte da formação do professor de dança¹⁵. Seus conhecimentos técnicos são principalmente baseados na biomecânica do movimento humano e apóiam-se sobre as ciências de base que são a Anatomia, a Fisiologia, relacionados com conhecimentos mais especificamente direcionados para a Pedagogia. A detecção de patologias no aluno, a prevenção de lesões através de um trabalho sobre as coordenações e o questionamento do ato pedagógico estão no âmago dos desafios da A.F.C.M.D.

No contexto universitário dos anos 90, a chegada de Hubert Godard (bailarino, pesquisador, analista do movimento e clínico) no Departamento de Dança da Universidade Paris-8 orientou permanentemente a pesquisa e os ensinamentos desse departamento. Sob sua influência, as pesquisas feitas em História, Estética ou em outros campos, foram centradas principalmente no gesto do bailarino. Entre parênteses, é necessário que vocês saibam que o nascimento do Departamento de Dança em 1989¹⁶ e sua sobrevivência não foram tão óbvios. A situação atual de nosso departamento é o resultado (nunca alcançado) de uma luta incessante para permitir que a dança adquira um verdadeiro lugar no campo universitário¹⁷. Na equipe de pesquisa em dança¹⁸, da qual faço parte, o foco na análise de obras e das práticas recai sobre o gesto dançado. Esta abordagem compartilhada é complementar a outras óticas mais tradicionais relativas à análise da cenografia, da música, dos libretos, etc., e se articula com as 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, portanto, o coração de nossa pesquisa comum.

¹⁴ *Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé.*

¹⁵ A A.F.C.M.D. está também presente no Certificado de Aptidão para a função de professor de dança, assim como na formação pedagógica dos artistas coreógrafos que se orientam para o ensino. Cf. www.cnd.fr

¹⁶ Pelo filósofo Michel Bernard.

¹⁷ Foi somente em 1985 que o Conselho Nacional das Universidades reconheceu uma seção como autônoma, a Seção Artes (18ª Seção) em total igualdade com as demais.

¹⁸ A equipe de pesquisa «Paris-8 Dança», previamente fundada por Michel Bernard, inclui hoje Isabelle Ginot, Hubert Godard, Isabelle Launey, Sylviane Pagès, Julie Perrin e Christine Roquet.

A abordagem de Godard sobre a *análise do movimento* articula-se ao redor de três eixos principais:

1) Assim como a A.F.C.M.D., ela é primeiramente um laboratório do *sentir*. O bailarino afina suas sensações através de uma abordagem física. Aqui, os estudantes exploram a percepção e o seu impacto sobre a motricidade. Trata-se, então, de experimentar como um trabalho sobre a percepção transforma a corporeidade dançante (*embodiment*). Experimentar diversas modalidades do contato da mão com objetos, por exemplo, permite variar a coordenação entre o braço, o ombro e as costas, e modular assim a qualidade de um *port de bras*. A tomada de consciência das coordenações fundamentais do movimento dançado é acompanhada pela iniciação em conhecimentos elementares (anatômicos, fisiológicos) do funcionamento corporal. Trata-se de aprender a “ler” sobre si mesmo e sobre os demais os diversos modos como um gesto pode se organizar e tentar variar essas organizações. Para o bailarino, é uma oportunidade para questionar seu papel de pedagogo e/ou de aluno. Note-se que o conhecimento de base da anatomia funcional e a tomada de consciência da elaboração do seu próprio movimento, comuns à prática da *análise do movimento* e à A.F.C.M.D., são necessários para a obtenção do Diploma do Estado¹⁹ de professor em Dança.

2) Através desse trabalho de leitura, trata-se também, para o bailarino, de entender o funcionamento do seu gesto e aperfeiçoar assim seu trabalho de intérprete. Num nível mais geral, incluindo também a criação, ler seu próprio gesto para ler melhor o gesto do outro, exige um mínimo de autocrítica. Trata-se aqui de *entender seus próprios limites para entender o outro*. A leitura e a análise do *estilo* dos gestos permitem, desde logo, operar uma análise estética das obras coreográficas a partir do que é o âmago da dança, ou seja, o próprio gesto. Se a mão, para retomar este exemplo, pode ser legível como “mão de Graham” ou “mão de Cunningham”, seu estilo não é apenas o de uma escrita coreográfica bem precisa. De um bailarino a outro, a expressividade do mesmo *port de bras*

¹⁹Diploma Nacional obrigatório que habilita o bailarino como professor de dança nas seguintes modalidades: dança contemporânea, ballet clássico e jazz. Por razões histórico/políticas, o sistema de educação na França é estruturado de modo diferenciado do

comporta nuances, bem aquém da escrita formal. As ferramentas de leitura do gesto dançado permitem ao bailarino observar e analisar as obras a partir do que é o próprio cerne do espetáculo coreográfico, ou seja, o trabalho dos intérpretes. A postura que ele endossa é nesse caso aquela do *espectador crítico*. As análises de espetáculos ao vivo, ou aquelas feitas através de peças coreográficas filmadas em vídeo, não se limitam à dança contemporânea. Os estudantes podem ser levados a observar e analisar danças completamente diferentes. Da mesma forma, a experiência da prática sendo uma passagem obrigatória dessa perspectiva analítica, os estudantes também podem ser levados a dançar diferentes tipos de dança. Retomando o exemplo da mão, mencionarei aqui, para a análise de duos ou de *pas de deux*, a importância da partilha de experiência das danças sociais (danças de casais ou danças coletivas) onde se trabalha sobre esse se *segurar pela mão*.

3) O terceiro eixo desenvolvido pela abordagem de Godard é a análise das práticas. Esta reflexão é centrada nas práticas dançadas, tratando-se de dança de representação (os cursos de dança ou professores importantes; as técnicas de dança; as pedagogias [e os modelos de pensamento subentendidos]) ou de danças sociais (danças tradicionais ou danças festivas). Mas existe também o hábito de questionar outras práticas corporais, tais como os *somatics*, as práticas esportivas ou outras. A análise dessas práticas destina-se a responder às seguintes questões: qual prática constrói que corpo? Qual(is) é(são) a(s) ligação(ões) com o contexto social ou político? Que modelo(s) de "pensar o corpo" está(ão) por trás dessas práticas? Se seguir novamente meu exemplo da mão, poderíamos examinar aqui, por exemplo, o papel do tocar em certas técnicas de dança contemporânea depois da introdução do contato improvisação e dos *somatics*.

Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo

Embora nascida da A.F.C.M.D., a atual abordagem do nosso departamento não pode ser reduzida a ela. A denominação institucional,

Brasil. Nesse sentido, a habilitação adquirida com o Diploma Nacional Francês corresponde àquela da Licenciatura em Dança no Brasil. [NT].

análise funcional do corpo no movimento dançado, já é um problema. De fato, de um lado, o termo "análise" (*análise funcional*) remete ao processo reducionista do pensamento científico tradicional – o todo é explicável através do exame das parcelas cada vez mais reduzidas que o constituiriam – processo que mantém o observador fora do campo da observação (como no trabalho das experiências científicas). Este modelo é linear e determinista: um resultado Y é o efeito de uma causa X. Por outro lado, como salientei na introdução, recolocamos em questão o uso do termo "corpo" (*análise funcional do corpo*). Desde a Fenomenologia, novos conceitos (Merleau-Ponty, Erhensweig, Deleuze e Guattari, Lyotard, etc.) expandiram a noção de "corpo" e levaram a pensar o ato criador não mais como emanção de um "corpo como estrutura orgânica permanente e significativa, mas (como) trabalho de uma rede material e energética móvel e instável de forças pulsionais e de interferências de intensidades díspares e cruzadas"²⁰ (Bernard, 2001: p.20 - tradução livre). O "corpo" pode ser, ao contrário, considerado como um *acontecimento*, segundo Albert Jacquart²¹:

um acontecimento é geralmente a resultante de um grande número de circunstâncias em interação, sem que nenhuma seja suficiente, ou seja, que possa apenas ela acarretar o acontecimento, independente das demais; o acontecimento é a "consequência" do conjunto e não de tal ou tal fator arbitrariamente isolado? (Tradução livre).

E, para concluir, preferimos o termo gesto ao termo movimento (*análise funcional do corpo no movimento dançado*), porque este engaja o aspecto expressivo do movimento. Colorido através de um pano de fundo tônico-emocional não consciente, o gesto põe em ação a função imaginária especificamente humana. Para terminar com nosso exemplo, em estúdio ou em cena, nunca é uma "mão-órgão" que toca ou que guia um *port de bras*, mas é a corporeidade na sua relação inteira com um contexto específico.

²⁰ [...] *corps comme structure organique permanente et signifiante mais (comme) travail d'un réseau matériel et énergétique mobile et instable de forces pulsionnelles et d'interférences d'intensités disparates et croisées* (Bernard, 2001, p. 20).

²¹ [...] *un événement est en général la résultante d'un grand nombre de circonstances en interaction, sans qu'aucune soit suffisante, c'est-à-dire puisse à elle seule entraîner l'événement indépendamment des autres; il est la "conséquence" de l'ensemble, et non de tel ou tel facteur arbitrairement isolé* (Jacquart, 1983, p.43).

Por diversos motivos que vou explicar agora, preferi chamar esse campo de pesquisa: *Abordagem Sistêmica do Gesto Expressivo*. A abordagem sistêmica considera a corporeidade como um "supra sistema" cujos subsistemas - somático, perceptivo, psíquico, entre outros - estão em interação constante. Trata-se aqui de uma visão holística do "corpo", e de um pensamento do processo que evita hierarquizar as noções de central/periférico ou profundo/superficial, por exemplo, e que *inclui o observador*. A neutralidade aqui é impossível; a leitura do gesto do outro me remete à minha própria capacidade de olhar e exclui o juízo de valor. O espectador faz-se *espectador* e a leitura do gesto é uma "leitura do gesto em relação" com o outro, com o espaço, com o meio-ambiente, etc. Se tivermos que analisar ou observar um detalhe, não poderemos perder de vista que a percepção afirma que "não existe o «homem interior», [que] o homem está no mundo, [que] é no mundo que ele se conhece [e que] o mundo é aquilo que percebemos"²².

Qual gesto constrói que corpo? O que é que me emociona no gesto do outro? É à tentativa de responder estas perguntas que se atrela a *abordagem sistêmica do gesto expressivo*. Assim, como nenhum gesto pode ser dissociado do seu contexto, esta abordagem tenta esclarecer as interações entre gestos, posturas e o *sentir* da corporeidade, interações imaginárias em presença e no meio-ambiente. Esta atitude de pesquisa é fundamentalmente transdisciplinar e é a meta a ser alcançada que guia a escolha das ferramentas. No *quase* deserto teórico que envolve a arte da dança, os pesquisadores em dança, muitas vezes, fabricam suas ferramentas inspirando-se em campos adjacentes, motivo pelo qual às vezes eles são criticados. Certamente, o nosso campo "científico" é ainda bastante jovem e está à procura de suas próprias "insígnias de nobreza" teóricas, com dificuldade de fixar seus pressupostos epistemológicos. Demos-lhe tempo... Porque, se as demais artes são objetos de uma "pesquisa fundamental", então, por que não o gesto dançado? Quais são as razões sociais, culturais, políticas que fundamentariam tal recusa? Em nossas sociedades ocidentais, onde a circulação do poder é feita pelo *logos*

²² [...] *il n'y a pas d'"homme intérieur", [que] l'homme est au monde, [que] c'est dans le monde qu'il se connaît [et que] le monde est cela que nous percevons*. Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception* - Avant-Propos. Paris: Gallimard, 1945. P. V-VI.

- a razão amparada pela linguagem - é indispensável para o bailarino, *artista do gesto*, refletir, falar, nomear seu próprio trabalho. É um esforço político que ainda tem de ser plenamente reconhecido.

Seja na A.F.C.M.D do Diploma de Estado, na notação coreográfica, ou na abordagem sistêmica do gesto expressivo, nossas práticas têm isso em comum, que o trabalho de oficina incita a um engajamento corporal e a uma reflexão específica, "*a gente se mexe tanto quanto fala*"... O objetivo dessas práticas oriundas da dança é o de propor uma abertura - perceptiva e cognitiva, sensorial e reflexiva - à arte tão singular do bailarino. Compartilhando sempre juntos um *fazer* do movimento dançado que faz da dança, das danças, uma cultura viva em contato com o mundo.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. «Le troisième sens». *L'obvie et l'obtus*: Paris: Seuil, 1982.

BERNARD, Michel. «De la corporéité comme anticorps». *De la création chorégraphique*. Pantin: CND, 2001. P. 17-24.

DUPUY, Dominique. «Le livre absent», *Marsyas*, n° 34, Pantin, Cité de la Musique, I.P.M.C., juin 95, p. 30.

HALL, Edward Twitchell. *Au-delà de la culture*. Trad. de l'américain par M-H Hatchuel. Paris: Seuil, 1979.

_____. *La dimension cachée*. Trad. de l'américain par A. Petite. Paris: Seuil, 1971.

_____. *Le langage silencieux*. Trad. de l'américain par J. Mesrie et B. Niceall. Paris: Seuil, 1984.

HECQUET, Simon. «Mise en partition et mise en œuvre: un double mouvement», *Arts de la piste*, n° 6, juin 1997, p. 10.

HECQUET, Simon et PROKHORIS, Sabine. *Fabriques de la danse*, Paris, PUF, coll. Lignes d'art, 2007.

JACQUART, Albert. *Moi et les autres*. Paris: Seuil, 1983, p.43.

LASSIBILLE, Mahalia. *Danses nomades. Mouvements et beauté chez les Peuls Wodaabe du Niger*. (Thèse de doctorat). Paris: EHESS, 2004.

LYLE, Jane. *Le langage du corps*. Adapté de l'américain par E. Léthel. Paris: Gründ, 1990.

MAUSS, Marcel. «Les techniques du corps». *Sociologie et anthropologie*. Paris: Puf, 1936.

MERLEAU-PONTY. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

MORRIS, Desmond. *Le langage des gestes*. Trad. de l'anglais par E. Ochs. Paris: Calmann-Lévy, 1997.

ROQUET, Christine. *Fattoumi Lamoureux, Danser l'entre l'autre*. Paris: Séguier, 2009.