

LER O GESTO: UMA FERRAMENTA PARA A PESQUISA EM DANÇA¹

Christine Roquet

Professora na Universidade Paris 8 – Departamento de Dança
chroquet@free.fr

Tradução: Joana Ribeiro da Silva Tavares

Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (Mestrado e Doutorado) /PPGAC e do
Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Artes Cênicas/MPEAC da UNIRIO
Email: joana_ribeirodasilvatavares@yahoo.com.br

Tradução: Marito Olsson-Forsberg

Mestre em Artes pela Universidade de Paris 8
Professor na Faculdade Angel Vianna no Cursos de Pós-Graduação Strictu Sensu
Email: marito.forsberg@gmail.com

Resumo

A partir de questionamentos sobre o corpo, esta conferência explicará como, no contexto dos estudos em dança na França, a análise do movimento considera que é o gesto que fabrica o “corpo”. Após expor a teoria das quatro estruturas da corporeidade, de Hubert Godard, demonstraremos a importância de fazer da leitura do gesto uma ferramenta para a pesquisa em dança. Como passar da caminhada à dança? Qual o diálogo entre os intérpretes de um duo amoroso? Exemplos concretos de análise, retirados da comédia musical *A Roda da Fortuna* (Vincent Minelli, 1953, com Fred Astaire e Cyd Charisse) virão ilustrar nossas proposições.

Palavras-chave

Análise do Movimento. Gesto. Corpo. Leitura do Gesto.

Abstract

Based on questions about the body, this conference will explain how, within the dance studies in France, the analysis of movement considers that it is the gesture that produces the “body”. After presenting Hubert Godard’s theory of the four structures of the corporeality we will demonstrate the importance of taking the reading of the gesture as a tool for research in dance. How do you go from walking to dancing? What is the dialogue between the interpreters of a duet in love? Concrete examples of analysis, taken from the musical ‘The band wagon’ (Vincent Minelli, 1953, with Fred Astaire and Cyd Charisse) will illustrate our remarks.

Keywords

Movement Analysis. Gesture. Body. Reading the Gesture.

¹ Conferência de abertura do I Colóquio Nacional Artes do Movimento: A Análise do Movimento e a Pesquisa em Artes - organizado pelo Grupo de Pesquisa Artes do Movimento, em 12 e 13 de março de 2015, na Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. O colóquio foi vinculado ao curso “Abordagem Sistêmica do Gesto Expressivo” (45h) ministrado por Christine Roquet no PPGAC da UNIRIO. (Nota do tradutor).

Introdução

Gostaria inicialmente de agradecer a todos que me acolheram neste colóquio¹. Desde a minha primeira vinda ao Rio de Janeiro, em 2011, cada visita ao Brasil tem sido um prazer renovado. A estadia inaugural de 2011 foi o início de um trabalho junto com pessoas (e não apenas bailarinos) cuja qualidade de escuta e de hospitalidade é para mim um deslumbramento. Da minha visita a UNIRIO em 2011, produzimos uma conferência intitulada “Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo”, que foi publicado nos *Anais do I Seminário Internacional Corpo Cênico: Linguagens e Pedagogias*². Eu vou lembrar o que foi dito naquela conferência:

- Inicialmente explico por que deveríamos falar mais sobre “gesto” do que “movimento”. Poderíamos resumir isso com Hubert Godard (1995, p. 225), que propõe:

diferenciar o movimento, entendido como um fenômeno composto pelos deslocamentos estritos dos diferentes segmentos do corpo no espaço – da mesma forma que uma máquina produz um movimento mecânico – e o gesto, que surge na lacuna entre este movimento e o pano de fundo tônico e gravitatório do sujeito: ou seja, o pré-movimento em todas as suas dimensões afetivas e projetivas. Este é o lugar onde reside a expressividade do gesto humano, da qual é desprovida a máquina. (tradução nossa).

- Em seguida, eu exploro os desafios e limitações de certas tentativas de leitura do gesto:

1 Conferência de abertura do I Colóquio Nacional Artes do Movimento: *A Análise do Movimento e a Pesquisa em Artes*

2 Conferência publicada na revista *Percevejo online*: Roquet (2011). O DVD dos Anais pode ser acessado em: <https://player.vimeo.com/video/38588940>.

as abordagens semiológicas, insuficientes a meu ver para pensar o sentido do gesto aquém do *signo*.

- Em um terceiro tempo, eu explico como na França está organizada a “disciplina”, ou melhor, o campo de *interrogações* que eu chamo de “análise de movimento”, e, mais especificamente, exponho os desafios do trabalho de Hubert Godard na Universidade Paris 8, o que poderia ser nomeado como a “abordagem sistêmica do gesto expressivo”.

Portanto, já existem textos em português sobre o nosso trabalho³, aos quais deve ser acrescentado, e isso é de grande importância, o trabalho de oficina proposto no Rio de Janeiro, Fortaleza, Porto Alegre, Salvador... A prática é realmente imprescindível para a compreensão das ferramentas utilizadas na análise do movimento, seja ela qual for: AFCMD⁴, *Effort* ou *Bartenieff Fundamentals*... apenas a passagem pela experiência nos permite captar a sutileza de conceitos que emergiram a partir da prática do gesto e de sua percepção. Nós também experimentamos durante o curso⁵ [na UNIRIO] diferentes maneiras de caminhar. Fomos capazes de entender como o *coloris*⁶ (ou a gama de cores) do gesto pode dar outros matices à figura coreográfica e pudemos distinguir as diferenças entre dois modos de atuação do

3 Além da conferência supracitada podemos citar as publicações: Roquet (2012, 2013; 2014).

4 *Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé*: Análise funcional do corpo no movimento dançado.

5 Curso “Abordagem Sistêmica do Gesto Expressivo” (45h) ministrado por Christine Roquet e Joana Ribeiro (tradução) no PPGAC da UNIRIO, de 02 a 13 de março de 2015. O curso contou com a participação das professoras Mônica Dantas (UFRGS), Suzane Weber da Silva (UFRGS) e Lenira Peral Rengel (UFBA) que colaboraram na tradução simultânea do francês para o português. (Nota do tradutor).

6 *Coloris* (a gama de cores). A cor sai da bisnaga do pintor, enquanto que o *coloris* é o que ele faz com a cor em sua paleta e, em seguida, na tela.

gesto dançado com a “leitura” do duo The babbitt and the bromide⁷. Com tudo isso em mãos, agora podemos nos aproximar de nosso tema: a leitura do gesto, uma ferramenta para a pesquisa em dança.

Não há corpo...

Mas na abertura deste colóquio eu gostaria de apresentar os alicerces deste trabalho realizado por mim e Hubert Godard. Para fazer isso, pretendo começar com uma provocação, que pode parecer bastante incongruente para este país singular que é o Brasil, e a provocação é esta: “não há corpo”. Porém, aos europeus não faltam palavras para elogiar os “corpos liberados” dos cariocas na praia de Copacabana, e nós consideramos o Brasil o epítome de uma cultura “do corpo” (reduzido aqui a suas aparências). Mas, contrariamente às ideias preconcebidas, tenho certeza que as bailarinas e os bailarinos brasileiros vão entender, no final desta conferência, porque eu comecei com esta provocação.

O peso, uma força

Vocês vão me dizer, “apesar de tudo, se Fred Astaire é tão leve é por que ele tem um corpo, magro e longilíneo”... Eu gostaria de começar por aí, pela questão da morfologia. Ao fazer a minha tese sobre Romeu e Julieta (Roquet, 2009), muitas vezes fui levada a comparar diferentes versões da mesma “obra” (a versão

⁷ Trata-se do antológico duo entre Fred Astaire e Gene Kelly extraído do filme *Ziegfeld follies* de Vicente Minelli (1946). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IMKbGR-Cbsaw>.

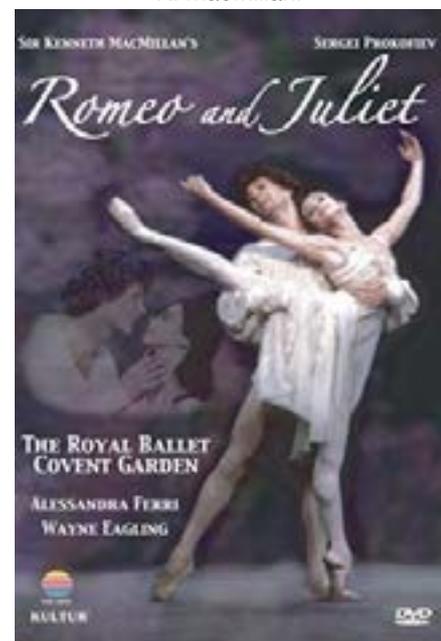
de MacMillan ou a de Prejocaj). Assistindo às duas versões do balé de MacMillan, uma dançada por Margot Fonteyn (1965), e outra por Alessandra Ferri (1984).

Fig. 1: Rudolf Nureyev e Margot Fonteyn em Romeu e Julieta de K. MacMillan, 1965.⁸



Fonte: New York Times (2007).

Fig. 2 : Alessandra Ferri. Capa do DVD Romeu e Julieta de K. MacMillan.⁹



Fonte: New York Times.

⁸ Fotografia retirada New York Times. Disponível em: <http://www.nytimes.com/imagepages/2007/04/01/arts/01macaCA-02ready.html>. Acesso em 01/03/2017

⁹ Fotografia retirada do site: <https://www.metoperashop.org/shop/romeo-juliet-royal-ballet-dvd-3646>. Acesso em 01/03/2017

Podemos observar que a corpulência das duas bailarinas não é a mesma: o “corpo clássico” mudou e em 1984 a magreza já virou “o cânone” no mundo do balé acadêmico. No entanto, uma análise detalhada dos *portés* mostra que a mais magra entre as duas bailarinas não é a mais leve. Na cena do encontro (cena do baile, na versão de 1984) o Romeu-Eagling levanta bastante pouco a parceira Julieta-Ferri, podemos notar uma ligeira sacudida toda vez que ele a decola do chão, e o plano final mostra o bailarino um pouco sem fôlego. Assim sendo, como é possível que uma bailarina tão pequena como a Alessandra Ferri seja aparentemente tão pesada a carregar? De fato, antes de alçar voo, Julieta-Fonteyn já estava suspensa no céu pelo olhar, numa dinâmica de “*tensão na direção de*” que define sua atitude para com o espaço. O apoio no chão oferecido pelo Romeu-Nureyev só vai aumentando a envergadura de seu voo. Alessandra Ferri, em vez disso, mantém os olhos abaixados para o chão, aparentemente não querendo deixar o seu lugar favorito. Apesar de Wayne Eagling puxar a bacia dela para cima, esta permanece atraída para baixo de forma dinâmica: *o levantar se faz arranco*. A bailarina a mais esbelta parece ser a mais pesada e vice-versa... O “peso”, portanto, não só tem a ver com o tamanho do corpo, mas, ainda mais fundamentalmente, com a organização das forças, assim como o ilustra esta escultura de Botero.

Fig. 3 : *Homme qui marche* de Fernando Botero.



Fonte: Roquet.

Para quem já viu a coreógrafa e bailarina Elsa Wolliaaston¹⁰ se mover lentamente, mas graciosamente, eu não estou dizendo nada estranho... Deve-se, portanto, traduzir *weight*, parâmetro do sistema *Effort* de Laban, por “força motriz ponderal”, ou simplesmente por “força”.

¹⁰ Elsa Wolliaaston é uma bailarina, pedagoga e coreógrafa radicada na França desde 1969. Ela é uma das pioneiras da dança contemporânea africana na Europa, nos anos 1970. Ela fundou em 1975, junto com o coreógrafo e bailarino japonês Hideyuki Yano, a companhia *Ma Danse Rituel Théâtre*. Em 1985 ela fundou em Paris a companhia *One Step* e se instalou em um estúdio do mesmo nome onde ela cria e ensina. Ela coreografa e interpreta numerosas peças em colaboração com músicos, presentes no palco com ela. Ver em: <http://www.elsawolliaaston.org/>. (Nota do tradutor).

Jogo de fluxo

Outra objeção pode ser feita à minha provocação inicial: – “Mesmo assim, na dança trata-se apesar de tudo de corpos e especialmente de corpos jovens”. Mas, sobre este ponto, tudo depende de saber se se trata de poder mostrar-se aos outros – na França, não é verdade que dizemos “se *donner en spectacle*”¹¹ a propósito de alguém cujo vestido ou gesto é suposto perturbar os outros? - ou perguntar *como aquilo está se movendo*. Gostaria que nós assistíssemos juntos a Tete Rusconi e Silvia Ceriani dançando um tango argentino¹². Não se trata aqui nem de um homem jovem, nem de um corpo atlético, e mesmo assim – que dança! O jogo de fluxos, o diálogo tônico entre os protagonistas, aquilo que o espectador recebe em sua intimidade (mesmo frente a uma tela de computador), não estaria tudo isso questionando nossas pré-suposições sobre o “corpo” do dançarino?

Designar o Espaço

*Il n’y a plus de firmament*¹³. Estamos em Paris, no *Théâtre de la Ville*, “templo da dança contemporânea”. De costas para o público, diante de uma casa cheia, Jean Babilée, famosíssimo bailarino do balé clássico, está sentado, simplesmente, em silêncio. Ele não olha para a gente, ele não se move, o tempo parece suspenso... Sua “presença” (como dizemos

11 Literalmente “se dar em espetáculo = se mostrar” no sentido de “provocar”. (Nota do tradutor).

12 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XJ-DowJI0-7s>.

13 *Il n’y a plus de firmament* - de Joseph Nadj, 2003, Théâtre de la Ville em Paris. Foi a última aparição pública do bailarino, ator e coreógrafo francês Jean Babilée (1923-2014).

em dança) é difundida e atinge o público que hesita entre a expectativa respeitosa e o fascínio, o *Nada e o Tudo* em uma mesma postura. Então, lentamente, com um gesto de uma simplicidade emocionante, ainda de costas, o “velho” bailarino levanta o braço e designa o espaço à direita¹⁴, e aí, um mundo se abre... Quem já viu Jean Babilée em sua velhice, na abertura da peça de Josef Nadj relatada aqui, ou quem já viu Kazuo Ohno dançar *La Argentina*, vai achar mais uma vez que eu não digo nada de estranho. É o gesto que faz a dança, o tão famoso “corpo” não tem tanta importância...

É o gesto que produz o corpo

Quando usamos este termo “corpo”, estamos nos apoiando na suposição implícita do pensamento ocidental que define o “corpo” como entidade material anatômica descritível e unívoca, em sua oposição ao *espírito* ou à *alma*. No entanto, o uso deste signo linguístico é redutor e não reflete a dimensão material e sensível de nossa vivência. É para remover esta falsa evidência induzida pelo conceito *corpo*, que o filósofo Michel Bernard, seguindo os fenomenólogos, propôs usar o conceito de corporeidade. Qualquer “corporeidade” pode ser abordada a partir do funcionamento intrínseco do *sentir*: aqui não se trata mais de considerar uma entidade autônoma e identificável que recebe/emite informações e que seria “o corpo”, mas se trata da sedimentação de um processo móvel e complexo, o processo do *sentir*. O que, em seguida, continuaria mais

14 Do original *côté cour*. O lado da corte do Carrossel do Louvre, ou *côté cour*, em francês, designa o lado direito do palco, visto do público, em oposição ao lado do jardim de Tuileries, *côté jardin*, que designa o lado esquerdo. (Nota do tradutor).

tarde a ser chamado “o corpo”, só pode ser considerado como a materialização provisória e visível, a emergência de um fogo cruzado de forças, de dinâmicas (pulsionais, históricas, culturais e sociais) que atravessam o dito “corpo” (anatômico), não sem deixar vestígios.

Fig. 4 : Radiografia do quadril de um bebê.



Fonte: Documento pessoal.

Fig. 5 : Radiografia do quadril de um adulto.



Fonte: Documento pessoal.

É uma maneira singular de agir-perceber em um ambiente (mas feita de mil maneiras!) que irá moldar a corporeidade. Também não pode haver corporeidade “em si”, mas apenas múltiplos fenômenos de corporeidades, cada uma definindo-se por um certo *uso de si*. Se entre os “trabalhadores do corpo”, certas

configurações corporais parecem mais ou menos aparentadas, muitas vezes é por que elas compartilham o mesmo gesto, ou seja, a mesma prática: o mesmo aprendizado, o mesmo treinamento, o mesmo ideal. Como bem disse Hubert Godard (1994, p. 73), “é o gesto que produz o corpo”.

Fig. 6 : Haïle Gebreselassie, campeão de maratona.¹⁵



Fonte: Nakan.ch (2011)

Fig. 7 - Christine Ohuruogu, campeã dos 400 metros¹⁶



Fonte: Zimbio (2015)

¹⁵ Fotografia retirada do site: <https://www.nakan.ch/wp/2011/09/19/la-bonne-posture-en-course-a-pied/>. Acesso em: 01/03/2017

¹⁶ Fotografia retirada do site: <http://www.zimbio.com/pictures/2fxeeXS5n4T/15th+IAAF+World+Athletics+Championships+Beijing/MtwDWR8s-Wa/Christine+Ohuruogu>. Acesso em: 01/03/2017.

As quatro estruturas da corporeidade

Em Godard como em Laban é o ato de *agir-perceber*, a maneira em que este *agir-perceber* se realiza, que importa em primeiro lugar. Neste contexto, portanto, o termo “estrutura” não se refere ao senso comum que visualiza geralmente, a partir deste termo, uma ossatura circunscrita e imutável. Aqui, o termo é sinônimo de “sistema” e refere-se a um conjunto organizado de relações entre vários elementos¹⁷. O conceito de corporeidade refere-se, assim, ao funcionamento de um sistema de sistemas, uma “superestrutura” de algum modo. Para ilustrar como desenvolvemos as implicações práticas desta teorização (ela mesma baseada na prática) durante as oficinas, eu vou abordar as quatro estruturas da corporeidade através de um exemplo, o das costas.

a) A estrutura **somática** ou “a dor nas costas, o mal do século”.

A estrutura somática é a que se refere à anatomia e à fisiologia tradicionais. Para o anatomista, as costas são uma carpintaria óssea (a coluna vertebral), músculos (os músculos posteriores do tronco), nervos, vasos sanguíneos, etc. Para o fisioterapeuta poder aliviar dores nas costas (um espasmo muscular doloroso, por exemplo) ele vai, através de massagens e exercícios, tentar tratar um distúrbio mecânico local.

b) estrutura **coordenativa** ou “saltar com as suas costas”.

Como o nome indica, a estrutura coorde-

nativa relaciona-se com a coordenação. Simplificando, a coordenação é o caminho como se organizam, como se associam entre si as partes do corpo durante um dado movimento, tanto no espaço quanto no tempo. A estrutura de coordenação é de especial interesse para os terapeutas da psicomotricidade¹⁸, por exemplo, aqueles que trabalham no campo da educação funcional para crianças portadoras de deficiências motoras. Esta cooperação de sistemas (sinergias nervosas e musculares) é um automatismo (motor e perceptivo) adquirido. Se dobrar as duas pernas para saltar é uma coordenação, saltar com as suas costas é um convite para observar mais precisamente a relação tônica entre os membros e o eixo central, durante um salto em particular.

c) A estrutura **perceptiva** ou “sentir o ar em suas costas”.

O trabalho sobre a estrutura perceptiva interessa, entre outros profissionais, aos “reeducadores” de crianças portadoras de deficiências sensoriais assim como a todos aqueles que oferecem atividades de estimulação perceptiva e motora. No Ocidente, a onipotência cultural da imagem (no espelho, na tela, no papel) faz com que o indivíduo se perceba em duas dimensões. Na oficina, você pode ser convidado a movimentar-se “sentindo o ar sobre suas costas”: esta metáfora pode abrir um novo acesso a uma outra percepção (do espaço de trás, do outro) usando o imaginário e permitindo assim andar para trás mais facilmente, por exemplo.

d) A estrutura **psíquica** (ou estrutura **simbó-**

¹⁷ Mais do que no sentido comum, em Hubert Godard o termo “estrutura” refere-se mais à significação matemática do termo (como o sistema de relações que existe entre diversas teorias matemáticas. Ver por isto o Grupo Bourbaki, ao qual pertencia Andre Weil, que trabalhou com Claude Lévi-Strauss sobre *As estruturas elementares do parentesco*).

¹⁸ *Psychomotricien*: na França, é uma profissão paramédica controlada (*Diplôme d'État*). Após uma formação universitária (3 anos) os *psychomotriciens* são habilitados para trabalhar na função de dar suporte às pessoas portadoras de deficiências físicas e mentais, particularmente tentando aliviar e melhorar o funcionamento motor destas pessoas. (Nota do tradutor).

lica) - “*en avoir plein le dos*¹⁹”.

O aspecto simbólico de um gesto refere-se aqui à forma como a sua relação com o contexto o faz portador de um sentido. A estrutura simbólica refere-se ao *sentido* do gesto, em geral, e este *sentido* não se limita apenas ao “significado”. É a diferença em francês quando eu digo “isso tem tal significado” (*cela a telle signification*), ou “isso faz sentido” (*cela fait sens*). A vida das costas, como mencionou Boris Dolto (1988), está relacionada com a vida psíquica do indivíduo.

Imaginamos esta situação: um diálogo imaginário entre amantes durante o qual um dos parceiros diz para o outro: - “eu amo seu corpo”. De que ele (ou ela) está falando? De uma parte de sua anatomia, de sua morfologia (estrutura somática)? De uma maneira de mover-se ou de portar-se que o agrada no outro (estrutura de coordenação)? De uma maneira de acolher as sensações táteis (estrutura perceptiva)? De seu engajamento durante a conversa amorosa, das palavras enunciadas (o *sentido* das palavras)? Vocês percebem que esta ferramenta pode nos ajudar a ver mais claramente quando observamos comportamentos ou discursos, enquanto o termo “corpo” não nos ajuda. Mas vocês vão me dizer, o conceito de “corporeidade” não é tão fácil de usar na linguagem cotidiana... Não é uma questão de proibi-lo²⁰, mas peço-lhes para pensar mais em *termos de gesto* do que em termos de corpo.

19 *En avoir plein le dos* = literalmente “Estar com as costas cheias”. Expressão idiomática, traduzível por “estar farto de” ou “estar com saco cheio de...”. (Nota do tradutor).

20 A pesquisa e o “caminho de seu desejo” se opõem justamente a qualquer polícia do pensamento... (*quaerere* – “desejar” em latim, é a raiz etimológica da palavra *pesquisa*).

——— Ler o gesto, uma ferramenta para a pesquisa em dança

Vocês entenderam que para nós²¹, é no gesto em si que encontra-se o *sentido* (múltiplo) da dança. Em vez de continuar a alinhar propostas teóricas, vou tentar demonstrar, graças a um exemplo, que ler o gesto dançado é necessário para *abrir as possibilidades* dos olhares lançados sobre a dança. Para manter-me em linha com o que já temos visto na oficina, vou organizar a reflexão ao redor de um exemplo da comédia musical, *The band wagon*²², filme de Vincente Minnelli (1953), atuado e dançado por Fred Astaire e Cyd Charisse. Nós nos deparamos com uma primeira questão: a qual (quais) problema (s) a análise da obra tentaria responder? Que questões meu olhar coloca? Vamos, por exemplo, assumir que intuímos uma ligação estética entre a arte cinematográfica de Minnelli e arte de dançar de Fred Astaire e que, portanto, nós iríamos explorar essa hipótese. Por que ler o gesto dos protagonistas deste musical? Será que já não existem muitos estudos sobre este gênero cinematográfico? Uma coisa é clara: os clássicos da comédia musical de Hollywood beneficiaram-se de muitos estudos, muitas vezes fornecendo ideias inovadoras e comprometendo-se a levar em conta o papel específico desempenhado pela música (Altman, 1988), mas sem abordar o gesto dançado. Como podemos analisar as relações música/imagem numa comédia musical sem levar em conta o fato de que esses dois elementos entrem eles próprios em relação com o corpo em movimento? Há uma verdadeira falta

21 Hubert Godard e Christine Roquet.

22 “A roda da fortuna”, versão em português.

de análise daquilo que fazem os dançarinos, o que motiva o nosso desejo de fazê-lo.

Dancing in the dark

The Band Wagon é um filme reflexivo que articula simultaneamente a questão da identidade do balé clássico e do *Music Hall*. *The Band Wagon* é um filme construído em dança; um dançarino está no âmago da história e não é qualquer dançarino: trata-se de Fred Astaire que simboliza, ele próprio, segundo a doxa, a comédia musical americana [e] que foi o mais famoso dançarino de sapateado no mundo [contracapa de sua autobiografia (Astaire, 1990)]. E o que descobrimos, na oficina, com a análise do duo “*Dancing in the dark*”²³, extraído deste filme?

Em termos de narrativa, a cena de *Dancing in the dark* respondia à pergunta “nós podemos dançar juntos?” E colocava as premissas de uma história de amor. Vimos como uma certa qualidade de interação se baseava sobre a especificidade da cor expressiva da dança dos dois protagonistas, principalmente sobre a relação ao espaço de Fred Astaire. Fred é o pivô dos movimentos do Eros carnal declinados pela dançarina. Ele mantém de algum modo o espaço durante todo o duo e Cyd Charisse alterna entre momentos em que ela se casa com este espaço e apoia-se no eixo dele (quando ela está sendo segurada por seu parceiro) e momentos de independência, onde ela dança sozinha e afirma uma sucessão de figuras. Para resumir, podemos usar a feliz expressão de Hubert Godard: “*Fred Astaire faz dançar a paisagem enquanto Cyd Charisse está dançan-*

do na paisagem criada pelo dançarino”²⁴.

Tudo isso é muito bom, vocês vão me dizer, mas Fred Astaire é também um coreógrafo, cantor, compositor, ator... Ele não é apenas um bailarino que dança em casal e qual seria a relação entre isto que observamos neste duo e aquilo que ele faz quando está sozinho? Vou tentar responder a esta questão, concentrando-me na análise de um “solo” de Fred Astaire, *By myself*. Digo “solo” e, contudo, aqui ninguém dança...

By myself

By myself é o primeiro número do filme *The Band Wagon*. Tony, um dançarino que teve seu auge em Hollywood, desce do trem na estação de Nova York, acolhido por jornalistas, ele é logo desapontado porque os jornalistas chegaram para ver Ava Gardner em pessoa e não por causa dele. Melancólico e solitário, ele canta *By myself* vagando ao longo do cais, uma canção cujas palavras evocam a incerteza do futuro e a solidão do personagem. *By myself* é para o personagem um momento de introspecção, o número o isola em uma bolha. As outras pessoas presentes na plataforma, a maioria funcionários da estação em uniformes escuros, desfilam em um ritmo diferente do dele, geralmente muito mais rápido, como se o ritmo de Tony, sua música interior, fosse o suficiente para isolá-lo do resto da humanidade industrial e laboriosa da estação. Este número é cantado pelo próprio Astaire com o intuito de não ser um número dançado, assim a câmera favorece sistematicamente a parte superior do corpo. O início começa como uma simples ca-

²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=duLFW-csc6Nc>. (Nota do tradutor).

²⁴ Godard, Hubert. Depoimento oral à Christine Roquet. França, s/d.

minhada, com suspensão entre os apoios, depois, a partir da banca de jornais, a caminhada se torna um “ternário em cada apoio”, por ocasião de um pequeno salto em cada passo, a alta suspensão do corpo de Fred Astaire se acentua, permitindo uma profunda torção das costas, o balanço dos ombros é mais pronunciado, a elasticidade do passo aumenta, a caminhada tornou-se dança... Será que é o *swing* do passo que permite o *crossfade*²⁵ entre a caminhada regular e a caminhada dançada?

A bolha de espaço de Fred Astaire (também chamado espaço peripessoal ou cinesfera) é um espaço de acolhimento, totalmente aberto, é como se um parceiro imaginário já fosse convidado. Tudo na sua maneira de caminhar nos permite descobrir a melodia cinética de um corpo já receptivo, pronto para compor com o outro, desenhando assim, com um vão, uma figura da ausência. Na verdade, para compreender a relação com o espaço de Fred Astaire é preciso lembrar que ele pouco ou nunca dançou sozinho. Desde a sua infância Astaire dançava em parceria (to *partner* em inglês): “*todas as minhas danças foram feitas com Adèle, provavelmente porque formamos um duo desde sempre*” (Astaire, 1990, p. 142). E quem é Adèle? É sua irmã, com quem o entendimento era perfeito, segundo ele. Aprender as *danças de baile*²⁶ começa com o caminhar. Então, o que Astaire fez desde a sua mais tenra infância? Caminhava e dançava com uma outra, sua amada irmã. Pode-se certamente dizer que, em relação à dança, “Fred Astaire” sozinho, isso não existe...

25 *Crossfade*: [cinema, música] Transição cruzada entre duas cenas onde a imagem saindo permanece e se sobrepõe à imagem entrando.

26 Do original - *Ball room dances*, a traduzir por “Danças de baile” e não por “dança de salão”.

Da caminhada à dança

Como Rodowick (2008)²⁷ salienta, em musicais aplicando o *star system*, o dançarino nunca se confunde com o personagem e o público espera que o personagem revele a estrela: Astaire e Charisse, mesmo quando não dançam, o público não apenas espera a performance, mas continua a ver não os personagens – e isso independentemente da qualidade de jogo do ator – mas um dançarino ou uma dançarina interpretando um personagem. Em outras palavras, mesmo com um jogo perfeitamente realista, o espectador ainda vê um dançarino por trás do papel. É até para o prazer desta descoberta que ele vai ver esses filmes... Cada gesto dos personagens, mesmo os banais, é visto como sendo potencialmente um gesto de dança. Esse efeito é acentuado pelo uso de gestos cotidianos na coreografia: caminhar ou subir escadas pode tornar-se parte de uma coreografia, tornando extremamente turva as fronteiras entre jogo rítmico e jogo realista. Assim sendo, é na continuidade com os gestos ordinários, e não na cisão, que devem ser entendidos e interpretados os gestos dançados. Durante a briga com o diretor, em que ele deixou o ensaio para retomar sua independência, Tony Hunter, com raiva, exclama: “- *I am not Nijinski, I am not Marlon Brando, I am Mrs Hunter's little boy, Tony, song and dance man*”. (Eu não sou Nijinsky, eu não sou Marlon Brando, sou o garotinho da Sra Hunter, o Tony, um homem que canta e que dança). Não poderíamos gritar todos a nossa vez: - *não somos “corpos”, não somos imagens, somos meros seres*

27 “Nas comédias musicais, o dançarino não se funde no personagem, o público deseja que o personagem permita a expressão profunda do intérprete, ou que o personagem revele a Estrela (*star*) que nos conhecemos.” Rodowick (2008, p. 48).

humanos que, cada um à sua maneira, percebe e se movimenta... Quer chamemos isso de “dança”, ou não!?

Sonho e realidade

A análise detalhada de *Dancing in the Dark* e *By myself*²⁸ permite tecer a liga entre a estética do gesto *astairiano* e a do cineasta. Afinando juntos a desenvoltura do gesto com a desenvoltura da câmera; ligando-se como em uma banda de Moebius a fluidez dos movimentos da câmera e da dança; evitando as asperezas, as rupturas e disjunções; propondo uma *maneira singular de fazer*, em vez de uma receita de *entertainment* já pronta; velando a habilidade por trás de uma aparente simplicidade, os artistas, os dançarinos e o cineasta compartilham uma mesma estética, que é a da elegância. Mas não é que a peculiaridade deste solo de abertura e a análise do gesto de caminhar no filme como um todo, nos levaria a questionar as relações entre a trivialidade da vida cotidiana e o imaginário do maravilhoso na obra de Minelli? O filme é de 1953 e historicamente os anos 1950-1960 viram o desaparecimento da comédia musical e a concorrência com a televisão; estamos então, de certa forma, deixando o mundo dos sonhos. Em que o gesto de Fred Astaire, aqui representando o papel de um dançarino em fim de carreira, portanto, prestes a deixar o mundo que até então era seu, em que este gesto dançado nos interroga, a cada um de nós, sobre o nosso próprio “mundo dos sonhos”? Partilhamos com Isabelle Ginot essa ideia de que *nunca se acaba*

*de interpretar um sonho*²⁹; para que possa ser o mesmo para um filme ou uma coreografia, não é que será necessário deixar flutuar a nossa atenção? Adotar o movimento sinuoso? Seguir os traços dos gestos? Se deixar ninar pelas melodias cinéticas?

Com Fred Astaire, é numa espécie de fusão *em direção ao espaço* (e não em direção ao chão) que se origina sua dança, toda ela em *legato*. A bailarina Constance Vallis Hill (2010, p. 113) nomeia o estilo de Fred Astaire de *soft-shoe tap dance*³⁰. De difícil tradução, esta apelação tenta nomear uma qualidade específica do táctil na relação com o chão, e se Astaire acaricia o chão é porque o espaço o carrega. A leitura dessa atitude em direção ao espaço, aquela dos modos de antecipação do gesto, o seguir empático do fluxo do movimento, a observação das modulações tônicas, etc. Vocês compreenderam bem, a leitura do gesto dançado propõe abrir o olhar sobre as obras. Em comunhão com outras perspectivas (a da análise musical ou cinematográfica, neste caso), ela se nutre de percepções e interrogações indecisas e flutuantes do espectador (Pavis, 1996, p. 120), para fazer de nosso olhar uma dança, sensível àquela que o intérprete nos oferece.

29 Dossier d’HDR, La critique en danse contemporaine: théories et pratique, pertinences et délires, sob a direção de J.P. Olive, Paris 8, Sept. 2006 (no prelo).

30 *Soft shoe* se refere à dança com sapatos comuns, originária das *sand dances* em que se desliza com sapatos sobre areia. A *tap dance*, por sua vez, é dançada com sapatos com chapinhas de ferro, o gesto de bater é portanto mais presente do que aquele de deslizar que encontramos com mais frequência na técnica de *soft shoe*. Agradeço a Stephan Cotell pelas informações a respeito.

28 Cf. a conferência de Christine Roquet e Cécile Sorin, Semaine des Arts, Université Paris 8. Disponível em: <http://www-artweb.univ-paris8.fr/?The-Band-Wagon>.

Referências

- ALTMAN, Rick. *La Comédie musicale hollywoodienne*. Paris: A. Colin, 1992. / ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*, John Wiley & Sons, 1988
- Astaire Fred, *En revenant sur mes pas*, Paris, F. Bourin, 1990, trad. de l'anglais par René Dor, 1ère éd. *Step in time*, N.Y. Harper & Brothers, 1959.
- ASTAIRE, Fred. *En revenant sur mes pas*. Paris: F. Bourin, 1990.
- _____. *Le corps entre les mains*. Paris, Hermann, 1988.
- DOLTO, Boris. Physiologie, psychisme et lombalgies . In: *Le corps entre les mains*. Paris: Hermann, 1988, p. 205-248.
- GODARD, Hubert. Le geste et sa perception. In: GINOT, I.; MICHEL, M. *La danse au XXème siècle*, Paris, Bordas, 1995.
- GODARD, Hubert. Le geste manquant. IO, Revue de psychanalyse n°5, Ramonville St Agne, ERES, 1994.
- NAKAN.CH. *La bonne posture en course à pied*. Nakan, 19 set. 2011. Focus. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.nakan.ch/wp/2011/09/19/la-bonne-posture-en-course-a-pied/>. Acesso em: 1 mar. 2017.
- NEW YORK TIMES. *Alessandra Ferri. Capa do DVD Romeu e Julieta de K. MacMillan*,1965. Nova York, 4 abr. 2007. Arts. 1 fotografia, p&b. Disponível em: <https://www.metoperashop.org/shop/romeo-juliet-royal-ballet-dvd-3646>. Acesso em: 1 mar. 2017.
- NEW YORK TIMES. *Rudolf Nureyev e Margot Fonteyn em Romeu e Julieta de K. MacMillan*,1965. Nova York, 4 abr. 2007. Arts. 1 fotografia, p&b. Disponível em: <http://www.nytimes.com/imagepages/2007/04/01/arts/01maca-CA02ready.htm>. Acesso em: 1 mar. 2017
- PAVIS, Patrice. *L'analyse des spectacles*. Paris: Nathan, 1996.
- ROQUET, Christine. *La scène amoureuse en danse; codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*. Université Paris 8, Vincennes Saint-Denis, 2002. Disponível em: http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=15.
- ROQUET, Christine. Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, 2011. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1784/1447>.
- ROQUET, Christine. *Análise do movimento e análise de obras coreográficas*. In: TAVARES, J. R. S. (Org.). *O corpo cênico entre a dança e o teatro*. São Paulo: Annablume, 2013, p. 249-255.

ROQUET, Christine. Ao encontro da criação: a análise do movimento e o processo de criação coreográfica. In: CARREIRA, A.L.A.; BIÃO, A.J. C.; TORRES, W. L. (Org.). *Da Cena Contemporânea*. Porto Alegre: ABRACE, 2012, p. 39-45.

ROQUET, Christine. Corpo, gesto, corporeidade... Pensar a partir da dança. *III Seminário Dança, Teatro, Educação. O corpo do corpo no corpo*. Universidade Federal de Ceará, Fortaleza, agosto 2014, no prelo.

RODOWICK, David Norman. From *An American in Paris*: Identity and desire in two musicals by Vincente Minnelli. In: CHALAYE, S.; MOUËLLIC (Org.). *Comédie musicale: les jeux du désir. De l'âge d'or aux reminiscences*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.

THE BABITT AND THE BROMIDE. In: *Ziegfeld follies*, filme de Vicente Minelli, 1946. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=IMKbGRCbsaw>. Acesso em 01/03/2017

VALIS HILL, Constance. *Tap dancing America*. New York: Oxford University Press, 2010.

ZIMBIO. *15th IAAF World Athletics Championships Beijing*. Beijing, 26 ago. 2015. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.zimbio.com/pictures/2fxeeXS5n4T/15th+IAAF+World+Athletics+Championships+Beijing/MtwD-WR8s-Wa/Christine+Ohuruogu>. Acesso em: 1 mar. 2017.

Recebido: 29/05/2017
Aprovado: 02/07/2017