

# OBSERVAR AS DANÇAS <sup>(1)</sup>

**Luís Xarez Rodrigues**

**Sofia Carvalheiro**

Universidade Técnica de Lisboa / FMH – Departamento de Dança - Portugal

## Resumo

*Neste artigo explica-se o processo de construção de um instrumento de observação – o SOCMD (Sistema de Observação do Comportamento Motor em Dança), as suas principais categorias, procedimentos de validação e aplicações.*

**Palavras-Chave:** Observação, Dança, Acções Motoras, Frases de Movimento.

## 1. Introdução

A observação é a base do conhecimento e desempenha um papel principal no processo de investigação (Fortin, 1999; Anguera, 1997). O termo observação é no entanto utilizado em múltiplas situações, muitas delas exteriores ao contexto da investigação, pelo que se torna necessário depurar e delimitar o conceito.

Uma das primeiras questões que se coloca no domínio da observação é a de saber o *que* observar, a par do *como*, *quando*, *porquê*. A selectividade (Evertson & Green, 1986) é uma das características da observação científica, pois apesar dos avanços das técnicas, tem-se consciência de que não se pode observar tudo, para além do mais, porque a observação sistemática é um processo rigoroso e demorado.

Ao estudarmos a dança, a nossa aposta centrou-se no *movimento dança-do*. Na procura das características das variáveis de natureza motora, através da identificação, descrição e classificação das suas componentes, respondendo às questões mais simples, como a de saber quais os tipos de grupos de movimentos específicos desta actividade.

---

<sup>1</sup> Extracto das dissertações finais de Doutoramento (2000) e Mestrado (1999) orientadas pela Professora Ana Paula Batalha.

Por um lado elegemos apenas o movimento dançado, mas por outro estendemos o nosso universo de observação a toda e qualquer forma de dança, em qualquer dos seus contextos de apresentação: teatral ou não-teatral, ocidental ou não-ocidental, formal ou informal.

A observação do comportamento motor não é contudo um fim em si mesmo, mas um meio para a análise e compreensão das questões que se podem colocar a quem pretende estudar esta actividade humana. As aplicações do SOCMD permitirão ilustrar a utilidade da criação deste instrumento.

## 2. Níveis de Observação: o espectador, o crítico e o investigador

*“A noção ou conceito de observação vai desde o simples ‘olhar e ver o que se passa aqui ...’ até ao rigoroso estudo sistemático de comportamentos e situações, apoiado em técnicas treinadas e meios sofisticados”* (Brito, 1994, p. 11).

A noção de observação e a vulgarização da sua utilização em múltiplos campos exige uma clarificação que permita por um lado distinguir diferentes significados e funções e por outro compreender que existe, neste caso particular, uma continuidade clara entre as chamadas linguagens naturais e as linguagens formais das ciências (Giddens, 1979). Mesmo no domínio da investigação o termo observação pode ser utilizado de modo mais amplo ou mais restrito. Quivy & Champenhoudt (1988/1992), entre outros, partilham uma noção mais abrangente em que os instrumentos de observação podem incluir questionários e entrevistas para além das grelhas de observação propriamente dita. Assim a observação seria todo o conjunto de operações realizadas entre a construção do modelo (conceitos e hipóteses) e o exame dos dados recolhidos para testar esses conceitos e essas hipóteses, o que englobaria toda a fase de recolha de informações, incluindo a experimentação se fosse esse o método escolhido para a realização da pesquisa.

Tomando nos nossos estudos a observação no seu sentido mais restrito, ela consistirá na utilização de técnicas e meios de registo que permitam identificar e descrever os comportamentos, ou seja, *“tudo aquilo que o indivíduo faz”* (Brito, 1994, p. 20). Esta atitude, de querer saber o que realmente acontece, foi e é fundamental no estudo do comportamento motor em dança, em que as descrições tendem ou para a subjectividade ou para o delírio patente nas expressões *“o bailarino parou no ar”*. Na crítica de dança, que tem na ausência de estudos mais aprofundados um peso considerável, porque é através dela que durante muito tempo se *“teorizou”* sobre dança, é recorrente encontrarmos uma liberdade literária que visa prolongar e desenvolver o universo fantástico, a poética e a efabulação que a dança teatral por vezes apresenta.

Muitos exemplos poderiam ser apresentados sobre a clivagem que existe entre o que se escreve e o que realmente acontece na realidade. Uma análise ainda que panorâmica da chamada crítica de dança – uma análise importante na ausência de outros escritos e estudos nesta área – permite encontrar com alguma



frequência afirmações do tipo: o bailarino venceu a gravidade ou as leis de Newton não se aplicam à dança. K. Laws tem feito nos seus livros (1984, 1988) um excelente trabalho de desmitificação dos preconceitos dessa ordem que ainda fazem escola no universo das companhias e escolas de dança.

Atente-se no exemplo de alguns relatos das proezas de um Nijinski observado pelos seus contemporâneos para nos reportarmos apenas à descrição dos seus movimentos:

*“Les entrechats dix sont de rigueur, douze pirouettes et triples tours en l’air ne forment qu’un seul tourbillon fou au regard du spectateur, les grands jetés font jusqu’à sept mètres de long. Les sauts se succèdent en séries, et les envols sont prolongés par des moments d’arrêt à mi-hauteur.”* (Niehaus, 1961, p. 40)

Karsavina vai mesmo ao ponto de quantificar o tempo de voo de Nijinski: *“il semble rester encore deux à trois secondes suspendu en l’air avant de toucher terre”* (1981, p. 177).

Os excessos são evidentes (sete metros!?, 2 a 3 segundos!?). Para termos uma ideia mais clara da fantasia, e isto é apenas um exemplo, como nenhum ser humano, bailarinos incluídos, consegue ficar suspenso no ar, os 2 a 3 segundos referidos corresponderiam a um salto respectivamente entre 4.90 e os 11 metros de altura, o que seria de facto uma proeza fantástica. Os cálculos realizados no Laboratório de Biomecânica da FMH, tiveram em conta uma estatura baixa (Nijinski teria entre 160 e 165 centímetros), e o pressuposto de que existe uma relação directa entre o tempo e a altura de voo. O tempo de voo dos saltos de Nijinski rondariam provavelmente os 0.5 segundos.

Esta diferença de pontos de vista coloca-nos a questão da diferenciação quanto à observação que existe entre o espectador, o crítico e o investigador. A cada um deles pode corresponder um dos três diferentes níveis de observação apresentados por Anguera (1997):

- Não sistematizada, ocasional ou não controlada
- Sistematizada ou controlada
- Muito sistematizada

Para a mesma autora, a observação converte-se em técnica científica na medida em que serve um objectivo já formulado de investigação; é planificada sistematicamente; é controlada e relacionada com proposições mais gerais em vez de ser apresentada como uma série de curiosidades interessantes; está sujeita a comprovações de validade e fiabilidade.

Evertson & Green (1986) consideram a observação como uma actividade quotidiana, que se apresenta mais deliberada e sistematizada, consoante a situação. Dependendo do objectivo da observação, esta apresenta um carácter mais ou menos formal. Independentemente do grau de sistematização e de formalidade da observação o seu propósito é sempre a recolha de informação sobre determinados assuntos.

Nesse sentido podemos aceitar que o termo *observação* pode ser utilizado para a recolha de informações realizada simultaneamente, pelo espectador, pelo

crítico e pelo investigador, sendo que o que os separa será o grau de sistematização e de formalização das suas observações.

### **3. Apresentação do SOCMD – Sistema de Observação do Comportamento Motor em Dança**

Com o advento das novas tecnologias diversas possibilidades se colocaram no domínio da pesquisa em dança. No que respeita aos instrumentos de retenção de informação, destacamos os videogramas pelo papel fundamental que cumprem como meios de registo e preservação da memória coreográfica, até há poucos anos confinada à recordação de intérpretes e espectadores ou a sistemas de notação de difícil acessibilidade.

Podemos afirmar que o processo de elaboração do *Sistema de Observação do Comportamento Motor em Dança* - SOCMD, foi motivado em grande medida pela proliferação de videogramas de dança, que começam a circular em maior número nos finais dos anos oitenta e em princípios de noventa. Esses materiais eram um verdadeiro estímulo, entre outras razões, pela possibilidade de tratar uma informação visual que até aí nos surgia esporádica e fugazmente nos espectáculos "ao vivo".

Tomando esses materiais como um acervo de imagens capaz de desfazer algumas das dúvidas que se nos colocavam na análise das coreografias, a circulação de videogramas de obras coreográficas revelou-se uma pequena revolução ao promover o contacto com "objectos artísticos" que apenas podiam ser observadas nos teatros dos grandes centros urbanos. Aos que se dedicam ao estudo da dança estava criada uma possibilidade clara de re-ver, vezes sem conta, o seu objecto de estudo, passando da observação directa à observação indirecta com todas as potenciais vantagens que uma análise repetida e em profundidade pode oferecer.

Nas próprias companhias de dança a tradição oral na transmissão de coreografias de repertório tem vindo a ser alterada pelo incremento de registos de imagem gravados em filme ou em videogramas de trabalho, que no caso de algumas obras coreográficas se difundem através da televisão ou dos circuitos comerciais de cassetes de vídeo, chegando assim ao grande público. Os especialistas em qualquer sistema de notação foram com essa prática relegados para segundo plano, sendo chamados esporadicamente para decifrar alguma "partitura" ou quando determinado coreógrafo o solicita.

O registo da imagem sobrepõe-se naturalmente aos sistemas de notação, por ser mais directo, mais rápido e mais eficaz quer no momento da recolha quer quando é necessário consultar essa informação.

A importância deste assunto pode ser avaliada com um pequeno exemplo: sabe-se que Isadora Duncan recusou sempre a presença das câmaras nas suas performances, pelo que qualquer análise, diríamos objectiva, estará sempre dependente do que os seus admiradores ou detratores nos comunicaram por escri-



to. Esta dependência de terceiros contribui para o avolumar do mito, e proporcionalmente vai-nos afastando da possibilidade da prova, ou seja, apenas podemos ficar com uma vaga ideia do que eram os seus movimentos em palco.

E como seria interessante podermos comparar essas imagens com muito do que se escreveu e é contraditório ou com os registos que existem das performances de bailarinas da mesma época. Poderíamos por exemplo comprovar se os seus movimentos partiam do *plexus solar* como refere a literatura e em que medida isso era um factor/critério que distinguia a sua movimentação ou apenas um princípio teórico não observável na sua prática.

### 3.1. As categorias do SOCMD

O processo de elaboração do SOCMD foi iniciado formalmente em 1992, com a definição das principais categorias, visando responder à questão da identificação das acções motoras realizadas por um bailarino, tomado individualmente. Seguindo particularmente os princípios taxinómicos de *exaustividade* e de *exclusividade*, o comportamento de determinado intérprete era seguido e classificado a partir de um número finito e previamente definido de categorias.

Essas categorias reportavam-se numa primeira fase, a um conjunto de movimentos com princípio, meio e fim, designadas por *acções motoras* e que eram possíveis de identificar objectivamente pelo tipo de apoio, tendo sido escolhida a língua portuguesa para a sua descrição.

Numa caracterização genérica e rápida trata-se de um sistema que utiliza a observação formal e sistematizada, por observadores não-participantes, em que o nível de comportamento observado vai do nível molar ao nível molecular (das frases de movimento aos componentes das acções motoras). A perspectiva é estrutural, centrada nas características formais do comportamento motor individual e as categorias são mutuamente exclusivas.

Constituiu-se uma equipa de trabalho no Laboratório Coreográfico da FMH e com este sistema foram apresentados, até hoje, uma tese de doutoramento, duas teses de mestrado, dez monografias de Licenciatura em Dança e nove comunicações em Congressos e Conferências da especialidade. Ao longo dos anos foram realizadas diversas etapas de validação deste instrumento de observação, e o processo de validação formal foi concluído em 1999, através da tese de mestrado de Sofia Carvalheiro, elaborada sobre este sistema. No quadro 1 são apresentadas as principais categorias do SOCMD, e em texto apresentam-se os descritores dos tipos de acções motoras, pela importância que revestem no sistema.

## Quadro 1 – As principais categorias do SOCMD

### Frases de Movimento

1. Duração das Frases
2. Acções por Frase
3. Categorias por Frase
4. Acção Inicial / Acção Final das Frases
5. Padrão de Estereotipia

### Acções Motoras

1. Tipo de Acções Motoras
2. Acções por Minuto
3. Indicador de Imobilidade
4. Indicador de Diversidade de Categorias
5. Indicador de Diversidade das Acções
6. Indicador de Repetição das Acções
7. Apoio Fixo / Apoio Móvel

### Componentes das Acções Motoras

1. Rotação Externa dos Membros Inferiores
2. Direcção dos Saltos, Quedas, Deslocamentos e Voltas
3. Configuração das Posturas, Equilíbrios e Saltos
4. Complexidade dos Passos, Saltos e Voltas
5. Número de Apoios das Posturas, Equilíbrios e Gestos
6. Número de Apoios dos Deslocamentos
7. Tipo de Apoio das Posturas, Equilíbrios e Voltas
8. Tipo de Apoio dos Saltos
9. Tipo de Apoio dos Passos e Deslocamentos
10. Nível das Posturas, Equilíbrios e Voltas
11. Nível das Quedas
12. Tipo e Número de Segmentos dos Gestos
13. Dinâmica dos Gestos
14. Número de Rotações das Voltas

**Posturas (O)** - *Momentos de imobilidade realizados sobre apoio estável.* São acções de suporte caracterizadas por grande estabilidade identificando-se a partir do momento em que todos os segmentos corporais se imobilizam numa determinada configuração e termina quando qualquer movimento é iniciado.

**Equilíbrios (E)** - *Momentos de imobilidade realizados sobre apoio reduzido.* São acções normalmente muito breves, de controlo dos diferentes segmentos de modo a que os centros de massa se alinhem com uma base de sustentação diminuta.

**Gestos (G)** - *Acções de movimentos segmentares realizadas sobre apoio fixo.* Categoria que contempla os movimentos isolados de determinados segmentos corporais, realizados durante a imobilização de pelo menos um apoio (vínculo ao solo), que pode ser realizado por qualquer parte corporal.

**Voltas (V)** - *Acções de mudança de direcção caracterizadas pela rotação em torno de um eixo definido pelo apoio que se fixa ao solo.* São acções que englobam uma preparação e uma finalização, sendo fundamental para a sua identificação a mudança de direcção verificada ao nível do apoio, sobre o qual é efectuada a rotação.



**Saltos (S)** - *Acções caracterizadas por uma fase aérea entre os apoios.* São acções que se definem por uma fase de voo, precedida de uma preparação e finalizada por uma recepção no solo.

**Passos (P)** - *Acções caracterizadas por típicas transferências de peso entre os pés que sustentam o apoio.* Uma categoria motora particularmente desenvolvida na DTO, de tal modo que ao longo da sua história as formas de dança se associavam à presença de um *step* específico. Nesta categoria do SOCMD registam-se não apenas os passos resultantes dessas codificações mas também os que implicam uma simples transferência de peso entre os apoios. Excluem-se naturalmente as transferências que também ocorrem e estão contempladas nas outras categorias do sistema, nomeadamente nos saltos, nas quedas e nos deslocamentos.

**Deslocamentos (D)** - *Acções típicas de transporte do corpo, com apoios cíclicos e sucessivos de apoios similares.* São acções básicas de andar, correr ou marchar caracterizadas essencialmente pela repetição sucessiva de apoios similares. Tomando o descritor da categoria anterior, são na sua maioria conjuntos de passos em que o apoio é formalmente idêntico.

**Quedas (Q)** - *Acções caracterizadas por perda momentânea de estabilidade e sua recuperação, realizadas através de apoios sucessivos de diferentes partes corporais.* O desequilíbrio é procurado conscientemente e o controlo da acção resulta da rápida e sucessiva mudança dos pontos de apoio (vínculos ao solo). Excluem-se naturalmente as acções que envolvem uma fase aérea (perda de vínculo) que são classificadas na categoria saltos.

**Contactos (C)** - *Grupos de movimentos caracterizados pelo contacto físico com pessoas ou com objectos.* Enquanto as oito categorias anteriores respeitam a comportamentos motores individuais, nesta categoria classificam-se as acções motoras em que existe uma interacção e uma dependência do outro ou outros.

### 3.2. Validação do SOCMD

Ao longo dos anos foram realizadas diversas etapas informais de validação deste instrumento de observação, que se concluíram na validação formal do SOCMD por Carvalho (1999). A procura de *objectividade* de um instrumento de observação nunca pode ser considerada por terminada, mas face aos resultados obtidos podemos considerar que o SOCMD possui os parâmetros de *pertinência*, *validade*, *fidelidade* e *transferibilidade*, que Postic & Ketele (1988) definem como as quatro qualidades que a observação sistemática em geral, e cada instrumento em particular, devem possuir. A *validade* de um instrumento traduz a coerência que deve existir entre o sistema de observação e o conteúdo que se propõe observar, e nesse sentido foi testada a validade aparente, a validade de construção, a validade de conteúdo e a validade concorrente (Carvalho, 1999). A *fidelidade* do SOCMD foi testada em três parâmetros: intra-observador, inter-observador e observador/protocolo.

## **4. As aplicações do SOCMD**

Ao longo dos anos, este instrumento tem-se mostrado fiável nas funções de identificação, descrição e análise das características morfológicas do movi-

mento dançado. O SOCMD foi concebido a partir da sequência lógica de *observar para descrever* e *descrever para analisar*. Tem por isso uma preocupação essencialmente descritiva, centrada nos elementos estruturantes do movimento dançado com particular relevo para a descrição da sua morfologia.

De entre os problemas que tem ajudado a resolver destacamos os seguintes:

- Comparação das diferentes obras de um mesmo coreógrafo (J. Kylián) para discussão de modos de presença de traços culturais não-ocidentais na dança teatral ocidental (Xarez, 1999a).
- Comparação das acções motoras em diferentes versões de obras coreográficas como Giselle, Apollo, Romeo & Juliet (Xarez, 1996).
- Relação entre os resultados da observação sistemática do comportamento motor e a classificação dos géneros coreográficos (romantismo, classicismo, modernismo, expressionismo, neoclassicismo e pós-modernismo) apresentados na literatura de dança (Xarez, 1999b).
- Relações entre o comportamento motor realizado no período de “aquecimento” ou actividade preliminar e a durante a performance, em quatro formas de dança: clássica, moderna, salão e hip hop (Pereira, 2004).
- Estudo da memória motora em dança (Carvalho, 2003).

## 5. Referências Bibliográficas

- Anguera, M. T. (1997). *Metodología de la Observación en las Ciencias Humanas*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A..
- Brito, A. P. (1994). *Observação Directa e Sistemática do Comportamento*. Cruz Quebrada: Edições FMH.
- Carvalho, S. (1999). *Observação em Dança: Validação de um Sistema de Observação do Comportamento Motor*. Cruz Quebrada: F.M.H. (Tese de Mestrado).
- Carvalho, S. (2003). *Memorização do Comportamento Motor em Dança*. Cruz Quebrada: F.M.H. (Projecto de Tese de Doutoramento).
- Evertson, C. & Green, J. (1986). *Handbook of Research on Teaching*. London: Collier Macmillan Publishers.
- Fortin, M.-F. (1996/1999). *O Processo de Investigação*. Loures: Lusociência, Edições Técnicas e Científicas, Lda.
- Giddens, A. (1979). Positivism and its Critics. In: T. Bottomore & R. Nisbet (Eds.), *A History of Sociological Analysis*, pp. 273-282. London: Heinemann.
- Laws, K. (1984). *The Physics of Dance*. New York: MacMillan.
- Pereira, H. (2004). *Caracterização da Performance e Respective Actividade Preliminar em Diferentes Formas de Dança*. Cruz Quebrada: F.M.H. (Tese de Mestrado).
- Postic, M. & Ketele, J.-M. (1988). *Observer les Situations Éducatives*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Quivy, R. & Champenoud, L. (1988/1992). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva Publicações, Lda.
- Xarez, L. (1996). Comparison of Motor Actions in Two Interpretations of *Giselle*. In: N. Bardaxoglou, C. Brack, M. Vranken (Eds), *Proceedings of 2<sup>nd</sup> International Congress on Research on Dance*, pp. 255-262. Brussel: Vrije Universiteit Brussel.
- Xarez, L. (1999a). Modos de Presença de Culturas Não-Occidentais na Dança Teatral Ocidental. In: D. Tércio (Ed.), *Actas da Conferência "Continentes em Movimento – o Encontro de Culturas na História da Dança"*, pp.157-164. Cruz Quebrada: Edições FMH.
- Xarez, L. (1999b). *Morfologia do Movimento Dançado: Géneros Coreográficos e Comportamento Motor na Dança Teatral Ocidental*. Cruz Quebrada: F.M.H. (Tese de Doutoramento).