

IMAGINÁRIOS DO CORPO: A DANÇA INDEPENDENTE EM PORTUGAL ⁽¹⁾

Maria Luísa Roubaud

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

Resumo

No final do milénio a questão da corporeidade estava ordem do dia. O século XX assistiu à transição de uma cultura contra o corpo para uma cultura do corpo. No entanto os paradoxos do tempo contemporâneo poderão ter criado novas dicotomias: as da oposição do homem ao seu próprio corpo. Nessa perspectiva, novos imaginários representarão, simbolicamente, as novas mitologias colectivas.

Enquanto arte do corpo, a dança não se dissocia da evolução do estatuto do corporeidade nas sociedades actuais. A dança em Portugal não se subtraiu a esse movimento mais geral. Em particular, as novas linguagens da dança que se desenvolveram nas décadas de 80 e 90, à margem das companhias instituídas, mostraram reflectir, simultaneamente, essas transformações culturais contemporâneas, e as profundas e por vezes contraditórias transformações da sociedade portuguesa induzidas pela revolução de Abril.

O objectivo da investigação que esteve na base deste artigo foi o de identificar, através de uma análise longitudinal das criações dos autores da dança independente, a ocorrência de metáforas do corpo, representativas de temáticas geracionais; por outro lado proceder a uma análise transversal dessas criações, no sentido de procurar recorrências, explícita ou simbolicamente significativas das questões da identidade nacional, e do seu cruzamento com o imaginário do corpo e da pós-modernidade.

O presente artigo aborda fundamentalmente as metodologias de investigação utilizadas para o desenvolvimento deste estudo.

Palavras-chave: corporeidade; imaginário; representação social; dança contemporânea, cultura portuguesa, pós-modernidade

¹ Extracto da dissertação final de Doutoramento orientada pela Professora Ana Paula Batalha (2001).

Abstract

At the end of the millennium, rethinking the body was on our everyday agenda. Along the XXth century, we saw the transition from a culture against the body towards a culture of the body. But the paradoxes of our contemporaneous age may have created new dichotomies: those that oppose Man to his own body. In this process, new imaginaries will represent, symbolically, the new collective mythologies

As an art of the body, dance cannot be dissociated from the changing status of corporeality in present societies. In Portugal, dance is not set apart from this wider movement. Particularly, the new languages of dance, developed in the 80's and 90's on the fringe of established companies, have shown simultaneous reflections both of contemporary cultural trends and of the deep and sometimes contradictory changes in Portuguese society brought about by the April revolution.

The aim of the research which constituted the base of this article was to identify- through a longitudinal analysis of the "authors' language" of the independent dance the presence of body metaphors, representative of generational themes. On the other hand, we did a cross-section study of those works, looking for recurrences either explicit or symbolically significant of themes of national identity, post-modernity and their cross-over with the imaginary of the body.

This article is mainly focussed on the research methods used in the development of this investigation.

Key Words: corporeality; imaginary; social representations; contemporary dance; Portuguese culture; post modernity

Enquadramento do estudo

1. Corpo e imaginário

Constituiu o ponto de partida desta investigação a ideia de que a todas as práticas do corpo se subentendem representações ideológicas, e de que a todos os usos do corpo subjazem representações do mundo.

Se, como afirmava M. Bernard (1972), o século XX assistiu à transição de uma cultura contra o corpo para uma cultura do corpo, esse processo não se tem operado sem que se levantem novos problemas e novos debates. Eventualmente, as concepções dualistas do corpo antecedentes ter-se-ão transfigurado em novas dicotomias – as da oposição do homem ao seu próprio corpo.

De facto, o tempo contemporâneo é, antes do mais, um tempo de paradoxos. Talvez nunca como antes, os efeitos do progresso do conhecimento, associados à ideia de desenvolvimento, tenham recaído de forma tão ambivalente e complexa, sobre o corpo humano; por outro lado, perante a corrida incessante das tecnologias, é exigido ao corpo – individual e colectivo – uma extenuante postura adaptativa: desenham-se novas noções sobre o que é o "real", e até agora desconhecidas relações com o tempo e com o espaço. Acrescente-se a complexificação e a fragmentação dos sistemas psicossociais e as assimetrias entre 3º e 1º mundos, reveladoras de fracturas que reclamam uma constante

reconfiguração psico-colectiva das sociedades contemporâneas. Finalmente, a ciência e a religião, relativizaram ou radicalizaram o seu papel junto da comunidade, e perderam alguma parte da sua função securizante.

Neste contexto, as sociedades ocidentais contemporâneas imergiram numa já vastamente mencionada crise de valores: vivida, no plano concreto, como uma crise do ecossistema; no plano psico-colectivo, como uma dissolução de referências; num plano espiritual, como uma crise do sentido.

Num contexto de mutações aceleradas, o corpo de cada um constitui um último reduto de identidade em estado de permanente ameaça. Nesse sentido muitos pensadores têm afirmado que, na transição do milénio, se perfilava uma crise do corpo (Le Breton, 1990).

É nesta perspectiva que, seguindo as formulações de Durand (1969), associamos ao corpo – às suas práticas e representações – uma ideia de imaginário. Um conceito que, de acordo com o autor, reflecte um sistema colectivo onde se inclui o conjunto das imagens simbólicas e das representações míticas de uma sociedade.

2. A Dança como metáfora social

Perante uma realidade em incessante transformação, novos imaginários representarão as novas mitologias colectivas. A dança, nas suas dimensões social, ritual ou teatral, não é dissociável da evolução do estatuto da corporeidade ao longo da história da cultura.

Muita da investigação que se debruça sobre “dança e cultura”, tem posto em evidência o modo como os corpos da dança teatral no ocidente têm reflectido a evolução dos imaginários sociais (Bernard, 1990, Bourcier, 1978, Garaudy, 1973, Hanna, 1988, Jowitt, 1992, Kealiinohomoku, 2001, Midol, 1990, Ribeiro, 1997, Rubidge, 1989, Vellet, 1993, Zelinger, 1979).

Se a dança no académico-classicismo, perseguia a miragem de um corpo em ascensão, o advento dos movimentos modernos vieram reclamar um corpo comprometido com a sua condição humana, vulnerável, pulsional e contraditória. Investigadores e criadores reconheceram neste processo de séculos a metáfora de uma “descida do corpo”.

Esta descida, nos percursos da contemporaneidade – ou na chamada pós modernidade –, terá redundado numa queda e estilhaçamento, que revelou uma interioridade até então oculta nos corpos da dança teatral ocidental. Esse estilhaçamento revê-se na multiplicidade das linguagens, tão variada quanto os seus autores. Nos dias de hoje, a linguagem de autor parece ter substituído o conceito de “escola”. Mas esse estilhaçamento revê-se também na manifestação frequente de concepções desconstrutivas, patente num grande número de criações; revê-se ainda na ideia de desventrar um âmago da dança, através do recurso a técnicas de corpo que expõem a ideia do peso e da queda, e exibem a organicidade do movimento. Uma “viagem ao interior do corpo”, que encontra o seu paralelo em outras disciplinas, das artes e das ciências (Ribeiro, 1997): se a

física, a química, a biologia e a genética iniciaram uma jornada ao interior da matéria, já as primeiras radiografias de Rontgen e a psicanálise de Freud pretenderam mergulhar no interior do corpo e da mente. A literatura e a pintura também expressavam estes novos imaginários, na vontade de viajar ao interior da terra, com Julio Verne, e ao interior dos sonhos, com *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll, ou com Dali.

Por outro lado, os valores da democracia e um contexto sócio-cultural massificado, reflectir-se-ão numa certa tendência para a aproximação entre a arte e a vida. Essa aproximação, observa-se na ideia da aparente “acessibilidade” de uma certa nova dança, que se recusa a “aristocracizar” o corpo pela submissão a um adestramento técnico exteriormente imposto; espelha-se na introdução nos palcos, de cenas, gesticas e sonoridades que remetem para as questões do mundo, e para atmosferas do quotidiano.

Mas, paradoxalmente, a globalização e a cultura de massa, induzem um efeito perverso sobre o anseio de encontrar “a expressão individual autêntica”, a urgência de exprimir a intimidade e a diferença, o desejo de intervenção, e a vontade do testemunho, envolvidos nestes exercícios de autoria: anulam o peculiar, erigem obstáculos à aspiração da originalidade e evidenciam a precariedade do “novo”.

Para muitos autores da dança contemporânea, a necessidade de exprimir conteúdos e pôr em causa convenções, produz suspeição perante os processos e as formas convencionais da dança, porque os sentem como um meio de expressão limitado. Como usar a dança, quando se pretende discutir conceitos, intervir socialmente, reflectir sobre o tempo contemporâneo e a condição humana, ou invocar desassossegos? Para que serve o corpo na dança? Mover o corpo, porquê, como, e para onde?

Será porventura esse sentimento de limitação que faz convergir em muitas destas peças uma multiplicidade de linguagens e concepções artísticas, de expressões do pensamento e das tecnologias, por forma a contornar, através da diversidade dos registos, um aparente constrangimento face às virtualidades de um corpo dançante.

Em muitos dos palcos contemporâneos, parece configurar-se uma espécie de crise da dança, onde os corpos transmitem imagens de impotência, de incompletude, de vulnerabilidade e de impossibilidade.

Nesta perspectiva, os corpos de muita da dança contemporânea parecem evocar um certo imaginário. Esse imaginário é sugestivo de muito do subconsciente das sociedades pós-modernas, e de algumas das contingências que assolam o mundo contemporâneo.

3. A dança Independente em Portugal

A opção de fazer incidir a investigação sobre a dança independente em Portugal deveu-se ao facto de ela ter sido protagonizada por uma geração que emergiu e cresceu artisticamente no clima de abertura cultural do pós 25 de Abril. O movimento começou a desenhar-se pelos finais da década de 70 e o início de

80, tendo-se firmado como fenómeno social e artisticamente reconhecido pelos finais dos anos 80, início de 90. Nesse sentido esta geração foi agente, protagonista e resultado de um importante processo de transfiguração psico-colectiva da sociedade portuguesa, e de uma intensificação da vida cultural do país.

Durante as três últimas décadas, as questões identitárias atravessaram, no âmago e à superfície, a sociedade portuguesa (Aragão, 1995, Lourenço, 1988, 1999, Mattoso, 1998, Viera, 1998). Depois da euforia revolucionária seguiu-se o confronto e as perplexidades perante os desafios da contemporaneidade e os paradoxos do desenvolvimento. Em 30 anos foi necessário redimensionar a auto-representação imperial da nação, e regressar, séculos volvidos, à real dimensão geográfica do país; contando com pouco mais do que essa auto-imagem debilitada, foi preciso reunir forças para novos confrontos com uma todo-poderosa Europa e para aprender a democracia. Finalmente foi ainda necessário vencer, em poucos anos, um fosso abissal: transitar de uma sociedade e de uma vida cultural isoladas e arcaicas, para uma sociedade globalizada dominada por uma cultura comunicacional de tipo psicadélico (Lourenço, 1999). Tais desafios exigiram expurgar memórias traumáticas e redimensionar uma identidade colectiva.

Sob as tensões geradas, entre os apelos da contemporaneidade e o peso da tradição, e entre uma condição periférica e as forças da globalização, configurou-se um imaginário nacional em mutação.

Focar esta investigação sobre o movimento da dança independente, apresentou-se como uma possibilidade de explorar estas questões. Este movimento surgiu como um fenómeno espontâneo de afirmação de energias individuais, com contornos claramente geracionais. Por outro lado, correspondia a iniciativas independentes que reflectiam uma atitude crítica face aos constrangimentos das companhias de repertório. Atitude essa que promoveria, em princípio, uma maior liberdade de assimilação criativa e artística das questões de natureza psico-cultural sobre as quais nos pretendíamos debruçar.

Adicionalmente, tendo tido acesso e sido formada nos circuitos internacionais, esta geração de criadores constituía a “versão portuguesa” de uma certa tendência da dança contemporânea - a chamada “nova dança”, de conteúdos e de autor - que, já desde os anos 60/70, se desenvolvia na Europa e EUA.

De acordo com estes pressupostos, pareceu-nos promissora a ideia de desenvolver um estudo de carácter psico-sociológico sobre o universo criativo destes autores, na perspectiva de analisar a presença, nas suas enunciações, da representação de problemáticas de carácter geracional, identitário e nacional num tempo em que a globalização esbate a noção do “peculiar”, e tende a dissolver linguagens nacionais.

Assim, nosso trabalho organizou-se no sentido de procurar explorar as seguintes questões:

- É possível caracterizar os universos individuais destes autores e reconhecer, através deles, um sentido geracional?
- Em que medida, esta portugalidade em tensão, se revê nas representações do corpo na dança?

- Em que medida esta problemática identitária se cruza com outras temáticas contemporâneas?

Aspectos teórico-metodológicos

1. A constituição do *Corpus*

O *corpus* sobre o qual incidiu esta investigação foi delimitado a partir do recenseamento e apreciação de trabalhos de cerca de 20 coreógrafos independentes que, entre os finais dos anos 70 e 90, deram corpo ao movimento da chamada nova dança, ou dança independente portuguesa. Esta primeira apreciação foi realizada com base num visionamento prévio de dezenas de horas de transcrições em vídeo das apresentações públicas das coreografias. Este estudo prévio nos levou-nos a identificar três fluxos geracionais neste movimento e, subsequentemente, a fazer incidir a nossa análise aprofundada sobre as criações daquela que designámos de “2ª

geração” (Assis, 1997, Roubaud, 2001)². O estudo analítico do acervo visual reunido possibilitou-nos uma análise aprofundada - e detalhada ao minuto -, sobre as criações de oito autores que, apesar da heterogeneidade das suas propostas, evidenciavam contornos artísticos e geracionais que considerámos representativos do “segundo fluxo” da dança independente em Portugal. Esses autores foram: **Paulo Ribeiro, Margarida Bettencourt, Clara Andermatt, João Fiadeiro, Vera Mantero, Rui Nunes, Madalena Victorino e Francisco Camacho**. O nosso *corpus* foi constituído por um conjunto de 82 peças destes autores (perfazendo um total de cerca de 50 horas de espectáculo).

O registo das peças autorizou leituras e releituras, e permitiu-nos a confirmação prática de uma ideia há vários anos enunciada pelos investigadores das artes performativas: importância histórica que representa a possibilidade de registo das “artes do efémero” (Moles, 1972). Estabelecendo um paralelo com a transição da oralidade para a linguagem escrita, e mais tarde impressa, esta materialidade possível para as artes performativas, abriu inequivocamente novas vias de análise e reflexão.

Naturalmente todo este processo não se isentou de dificuldades. Para além da inexistência, inacessibilidade ou má qualidade dos registos de algumas peças cujo interesse da sua inclusão neste trabalho seria inegável, não houve como

² Desenvolvemos os fundamentos desta asserção num nosso anterior trabalho (Roubaud, 2001, Cap. 1º e 2º), onde apresentamos ainda a cronologia das criações, bem como a identificação das peças analisadas. Uma das razões que motivou a decisão de nos centrarmos sobre a “segunda geração” foi de ordem prática: apesar de desde os finais de 70 termos tido ocasião de assistir uma parte importante dos trabalhos trazidos a público, era condição incontornável para o estudo aprofundado que pretendíamos levar a cabo o acesso aos registos vídeo. E o hábito de registar as prestações públicas só tornou prática regular a partir dos finais dos anos 80, início de 90. Mesmo não tendo sido materialmente possível debruçarmo-nos sobre todas as criações de todos os autores, defendemos que o nosso procedimento assegura a representatividade da amostra seleccionada, em termos artísticos e geracionais (Roubaud, 2001).

obviar ao facto de os registos videográficos constituírem uma tomada de ponto de vista dos seus realizadores, não sendo, nesse sentido, discursos "isentos". Mas, perante as potencialidades com que este estudo se nos apresentava, considerámos que esse enviesamento comportava um risco que se justificava correr.

A heterogeneidade do *corpus* verificava-se ao nível da duração das obras (de escassos minutos a duas horas), da composição do elenco (existiam peças a *solo* e peças interpretadas por grupos de cerca de vinte pessoas - bailarinos, intérpretes não profissionais, actores ou músicos, que não desempenhavam necessariamente e apenas o seu papel convencional -, ou mesmo a presença de animais em cena), da presença de representações humanas trucadas, dos pressupostos artísticos, dos processos de construção, ou dos lugares de apresentação (convencionais palcos à italiana, um cacilheiro, museus, parques de estacionamento, quintas, casas abandonadas, anfiteatros, descampados, ruas ou fábricas...); ao nível do movimento, que se apresentava marcadamente técnico e virtuoso - sublinhe-se que utilizamos aqui uma concepção abrangente acerca do que se entende por "técnica" -, ou ser quase inexistente; este poderia ainda ser muito teatralizado, evocar gêsticas do quotidiano ou ser tendencialmente formal.

À diversidade do *corpus* adicionava-se a heterogeneidade dos próprios registos videográficos. Certas peças foram criadas exclusivamente para versões *vídeo* e por vezes tivemos de trabalhar sobre versões sinópticas de carácter promocional; outras versões resultavam de apresentações especialmente executadas para serem filmadas. As cores e imagens poderiam ainda ter sido manipuladas, ou possuíam uma qualidade de registo muito duvidosa³; alguns desses registos produto de uma montagem, pelo que constituem pontos de vista assumidamente reduzidos, reconstruídos ou parciais, ou eram produzidos por uma câmara fixa, distante da cena, que oferecia um plano geral, mas não permitia a leitura de detalhes tão elementares como, por exemplo, distinguir se um intérprete era do sexo masculino ou feminino. Em contrapartida, casos houve em que nos foi possibilitado o visionamento de diferentes versões da mesma peça, o que aumentou significativamente o nível de detalhe da análise.

Estes são apenas alguns dos exemplos mais óbvios que ilustram a heterogeneidade não apenas das peças, como também dos seus registos, traduzindo as contingências daquele que se constituiu como o "*corpus* possível", a partir do qual esta investigação se teve de desenvolver.

2. Procedimentos: fundamentação

A principal consequência da diversidade das peças e da heterogeneidade dos seus registos foi a dificuldade prática da construção de uma grelha fixa de observação e análise com alguma operacionalidade. De facto, o nosso *corpus*

³ Confrontámo-nos com o mau estado de conservação das cópias, a sua fraca legibilidade em termos cromáticos, dos detalhes de movimento, da cenografia ou dos adereços de cena, ou e em termos sonoros, que por vezes impedia um entendimento claro de textos, verbalizações ou vocalizações.

não se apresentava como um objecto homogéneo, e de contornos precisos, como conviria aos procedimentos da demonstração pura da velha tradição positivista - mas também não é nessa linha que se inscreve a nossa investigação. Pelo contrário, o nosso projecto constitui um caso para as "ciências do impreciso" (Moles, 1995).

Os pressupostos e objectivos da nossa investigação conduziam-nos a confrontar um objecto que se nos apresentava como fenomenologicamente irreduzível. Essa irreduzibilidade derivava fundamentalmente de não ser possível decompor ou manipular os trabalhos coreográficos com um propósito analítico, sem que dessa intervenção não decorresse o risco da adulteração daquilo que, do ponto de vista da comunicabilidade e de acordo com os objectivos do nosso trabalho, eles continham de essencial.

Ao longo das extensas horas de observação das nossas peças, se foi sendo óbvia a emergência de elementos que apontavam para a configuração de um imaginário do corpo, foi-se também tornando evidente o facto de que o universo percepcionado seria muito dificilmente traduzível noutra universo de representações, nomeadamente, através dos códigos da linguagem verbal. Eventualmente verificámos, de acordo com (Ribeiro, 1997), que à tradução dessa comunicabilidade ajustar-se-iam melhor representações linguísticas de natureza igualmente metafórica: "resta-lhe (ao discurso crítico),...elaborar uma réplica do representado e restaurar o que aparece e persiste quer como significante flutuante, quer como insignificante" (1997:147).

Pareceu-nos pois que a possibilidade de um confronto analítico mais sistemático com essa realidade irreduzível, só poderia ter como ponto de partida um estudo desenvolvido a partir de aproximações sucessivas às peças coreográficas, a partir dos seus próprios códigos comunicativos (imagéticos e não verbais), e respeitando a sua integridade. Por outro lado, esse tipo de aproximação só se poderia efectuar recorrendo ao registo videográfico das peças - a sua materialização possível -, aceitando como incontornável o facto de estes constituírem pontos de vista, reconstruções ou metadiscursos sobre a realidade visada.

O primeiro embate analítico com o *corpus* afigurava-se, portanto, complexo, e alertava-nos para a existência de riscos de método que considerámos no entanto ser fecundo enfrentar.

A flexibilidade - ou disponibilidade - do olhar analítico pareceu-nos constituir uma premissa imposta pela própria natureza das obras que se nos apresentavam e pelos objectivos da investigação a que nos propúnhamos.

Quando colocámos a hipótese de conceber previamente, ainda que tomando em consideração o carácter heterogéneo do *corpus*, uma grelha de observação e análise idêntica para todas as peças, concluímos que ela só muito dificilmente resistiria à variedade das peças e dos seus registos; ficaria comprometida a detecção das características únicas, dos traços próprios dos universos individuais, dos factos inesperados, da riqueza dos efeitos de gradação e subtileza inerentes aos procedimentos estéticos e comunicacionais da *performance*. Para além dos riscos do enviesamento, o recurso a uma grelha de análise única implicaria,

certamente, que esta se definisse de acordo com um nível de generalidade que a tornaria inútil, ou, inversamente, de acordo com níveis de complexidade que a adequassem a todos os objectos observados. Esta última possibilidade obriga-lá a um detalhe equivalente ao da variedade das peças, e tal afigurou-se-nos um trabalho tão moroso quanto redundante.

Moles (1995), reclamava a importância heurística de estudar fenómenos ainda que sejam estes flutuantes e difíceis de delimitar; nessa perspectiva, “as ciências humanas encontram-se no plano do conhecimento, “melhor apetrechadas para defrontar os *fenómenos complexos*, e por isso variáveis, aleatórios, imprecisos nos seus contornos, que constituem a *trama* do universo quotidiano com o qual o ser humano tem de lidar”, afirmava (1995:221).

Em síntese, as seguintes premissas determinaram as opções metodológicas adoptadas: pela sua heterogeneidade e natureza, o nosso *corpus* é um objecto complexo e de contornos imprecisos; as ciências humanas encontram-se particularmente bem apetrechadas para abranger fenómenos com estas características e que, dada a sua especificidade, decompõem-las para fins analíticos, e à luz do “álibi” de uma concepção estrita sobre metodologia científica, comportaria o risco de adulterar a sua totalidade fenomenológica; que a presença do observador perturba incontornavelmente o fenómeno estudado, uma vez que ele se identifica como um dos elementos de um sistema vivo e dinâmico (Silva, 1999); no presente estudo, essa “perturbação” é dupla, uma vez que ele se debruça sobre registos, dos acontecimentos, e não directamente sobre eles; finalmente, que este efeito é potenciado em toda a experiência estética uma vez que ela, por definição, decorre inexoravelmente de uma interacção entre o observador e o observado

O progresso do conhecimento exige assumir as contingências de uma aproximação desinibida aos acontecimentos e fenómenos que constituem a vida, reconhecendo, como o fez Heisenberg quando, no âmbito da microfísica, formulou ou “princípio da incerteza”, que não é possível observar sem “perturbar”. Nessa perspectiva, a incerteza, em vez de um mal a esconjurar, transforma-se em companheira inevitável de toda pesquisa (Silva, 1999). Por outras palavras, o conhecimento corresponde a uma aproximação possível aos factos, e não ao seu domínio: estamos em face de uma nova racionalidade, na qual probabilidade não quer dizer ignorância e ciência não se confunde com certeza (Prigogine, 1994).

3. As três etapas da análise

A primeira etapa do nosso estudo analítico consistiu num período observação e anotação exaustiva dos registos videográficos, por autor, seguindo a cronologia das peças. Procedemos a um registo escrito, genérico e comentado, ao minuto, da totalidade das peças. A esta etapa não assistiu qualquer propósito de constituir uma narrativa ou reconstrução verbal das peças mas antes, através da procura de representações linguísticas que evocassem as situações e os sistemas de signos (imagéticos e não-verbais) próprios da linguagem performativa, uma tentativa criar uma réplica verbal dos acontecimentos

performativos. Esta atitude de observação bem como a forma de registo que adoptámos aproximou-se do processo que Sklar (2001) apelidou de “*emphatic kinesthetic perception*”. Esta fase correspondeu a um levantamento bruto dos aspectos que poderiam vir a ser importantes para uma segunda leitura, a etapa seguinte da análise.

De algum modo, assistiu a esta etapa, um princípio *gestaltista* de observação, a saber, o da *pregnância* das formas. Considerando que existe uma oposição dialéctica entre forma e fundo, a resistência das primeiras durante o processo perceptivo confere uma possibilidade de reconhecimento de possíveis hierarquias entre formas essenciais e acessórias. Mas este princípio *gestaltista* articula-se a uma perspectiva fenomenológica: uma vez que toda a consciência é intencional, e a experiência perceptiva é o lugar onde nascem todas as nossas significações. A consciência não é “pura”, está sujeita e é determinada pelo esquema corporal (a primeira organização do mundo), que funda a unidade do sujeito; em toda a reflexão existe um retorno a uma primeira experiência, que decorre de um primeiro contacto perceptivo (corporal), com o real (Merleau-Ponty, 1945).

Segundo a psicologia *gestaltista* de Arnheim (1980, 1986, 1988a, 1988b), a análise das formas debruça-se sobre a identificação dos processos de construção e transmissão dos efeitos perceptivo-interpretativos e da dinâmica estrutural dos próprios perceptos, independentemente de se realizarem imediatamente inferências acerca dos seus aspectos expressivos, simbólicos ou metafóricos. Neste sentido, podemos afirmar que esta etapa da observação permitiu recolher informação sobre as tensões dinâmicas dos perceptos, que convocavam a sua *pregnância*.

O conceito de “estrutura dinâmica” e a “teoria da expressão”⁴ (Arnheim, 1980) permitem o reconhecimento de configurações *pregnantes*, que se estruturam a partir dos vários níveis ou tipos de organização das informações sensoriais (táctil, olfactiva, visual, gustativa, auditiva....). Estes organizam-se, neurológica e psicologicamente, em percepções, radicadas num processamento complexo desses dados sensoriais. Destes aspectos resulta a oportunidade do recurso àqueles conceitos, quando se trata da observação do movimento, e o interesse da sua utilização na análise das representações do movimento humano nos planos coreográfico ou performativo. Mas, pelos mesmos motivos, a abordagem *gestaltista* torna-se ainda útil para uma análise perceptiva de outros elementos de cena⁵.

Será lícito argumentar que as percepções não são isentas, uma vez que comportam projecções e pressupostos do próprio observador. E, quando passa-

⁴ Rudolph Arnheim, que se debruçou extensamente sobre a investigação em arte e percepção visual, defende a ideia de que a **expressão** resulta da capacidade de, visualmente, ser representada a dinâmica de diferentes estados psicológicos mediante os atributos de forma, cor e movimento. Será da verificação desse fenómeno que resulta a possibilidade das obras de arte (e os perceptos em geral) actuarem como enunciados ou proposições. Para isso, concorre o facto de os perceptos visuais não se constituírem em meros esquemas formais estáticos, e de, pelo contrário, em todos eles existir uma **estrutura** (oculta), possuidora de uma configuração activa de forças, que induz o processo perceptivo-interpretativo a que chamamos “expressão”.

⁵ Embora não seja este um objectivo directo desta investigação, note-se que as próprias estratégias de filmagem se poderiam submeter a uma análise desta natureza.

mos ao plano das interpretações, esses factos são exponenciados. Mas ideia de que não existe a possibilidade de uma observação neutra constitui, como temos vindo a assinalar, um posicionamento epistemológico por nós assumido⁶.

Mas, sublinhe-se, perante qualquer confronto com a realidade, os processos da percepção e da interpretação são, de facto, do ponto de vista neurológico e fenomenológico, indistritináveis.

Em todo o caso, pretendemos que esta nossa primeira auscultação alicerçasse num olhar que, sendo inexoravelmente um olhar informado, utilizasse este factor como um amplificador da acuidade perceptiva e que conseguisse, simultaneamente, estar suficientemente desarmado e disponível para ser surpreendido pela força das impressões que se fossem configurando.

Considerámos que esta constituiu uma etapa com um valor heurístico fundamental para a investigação. As anotações exaustivas sobre as peças – considerando que as incontornáveis ou eventuais arbitrariedades são compensadas pela ideia de que não há pormenores insignificantes em investigação – possibilitaram a emergência de critérios de avaliação e reflexão endógenos ao universo de cada obra, e de cada criador. Com este método procurámos minimizar a presença de critérios ou expectativas preconcebidos. Ou seja, tratou-se de desenvolver uma atitude de escuta atenta à manifestação de infra-lógicas locais, decorrentes de configurações e de formas perceptivamente pregnantes.

A comunicação artística é paradigmática dos fenómenos imprecisos: a sua existência radica precisa e unicamente na interacção, de natureza imprevisível, entre observador e observado. Esta interacção replica o sistema caótico em que mergulha o próprio universo, pelo que está mais próxima de uma lógica do provável do que de uma lógica do certo.

Na 2º etapa, levámos a cabo uma análise longitudinal das peças de cada autor, por ordem cronológica, com o objectivo de caracterizar os universos individuais. Desenvolvemos, com base na primeira etapa, uma leitura de carácter mais metódico sobre o *corpus*, com o objectivo de detectar regularidades ou particularidades ao nível das enunciações individuais. Este procedimento, que consistiu numa análise sobreposta das obras de cada autor (cerca de 9 a 12 peças de cada autor, produzidas ao longo de períodos de 8 a 11 anos), inspirou-se na psicocrítica de Mauron (1963). Este método, criado pelo autor no âmbito dos estudos literários, tinha como propósito analisar obras completas de escritores, através de um estudo sobreposto das suas criações. Como num processo de decantação, objectivo era o de determinar resíduos temático-estilísticos recorrentes, que designava de “metáforas” e de “mitologias pessoais”.

As premissas da metodologia de Mauron aproximavam-se das nossas, uma vez que defendia que a atitude analítica se deveria submeter à organicidade das

⁶ A suposta objectividade procurada no recurso a grelhas de observação “pré-fabricadas”, ainda que aferidas ou profusamente fundamentadas, sujeitas a complexos crivos estatísticos, não deixam de ser sistemas de medida ou de avaliação que, além de necessariamente parciais, também não se isentam de pressupostos ideológicos. Cabe portanto ao investigador a definição e a defesa do seu posicionamento epistemológico, que se reflectirá na opção por uma metodologia que se adeque à natureza e objectivos do estudo que pretende levar a cabo.

obras, pelas quais o investigador se deveria “deixar moldar”. A plasticidade do método convidava-nos a ensaiar um transplante de território, do literário para o performativo: considerámos que, apesar das diferenças entre os respectivos códigos de comunicação, existiam homologias que era possível estabelecer entre a construção poético-literária e a composição performativa.

No nosso estudo, a caracterização das representações metafóricas do corpo, de redes de associações, e de relações dramáticas e estilísticas recorrentes, contribuíram para a identificação de traços identificas das linguagens de autor. Estes subtextos, reveladores dos universos míticos individuais, permitiram fazer emergir conteúdos latentes, ou seja, aspectos menos óbvios das peças sobre cujas relações de significado pretendíamos reflectir.

O método das sobreposições mostrou-se francamente fecundo tendo, inclusivamente, superado as nossas expectativas. A possibilidade de ver e de rever as peças, o acesso à globalidade e ao detalhe, propiciado pelo registo *vídeo*, permitiu e emergência de determinadas incidências perceptivas que, de outro modo, permaneceriam invisíveis ou inarticuláveis. Incidências essas que configuravam conjuntos temáticos, decorrentes de opções performativas e de formas de representar o corpo, e que relevavam com toda uma nova clareza elementos que concorriam para caracterizar as linguagens dos autores, identificar as suas estratégias criativas, mitologias e universos pessoais.

O quadro seguinte exemplifica uma síntese dos resultados da análise longitudinal efectuada sobre 11 peças da coreógrafa Margarida Bettencourt, trazidas a público entre 1986 e 1997:

Procedimentos idênticos foram efectuados sobre os outros 7 autores, conduzindo à caracterização dos seus respectivos universos temático-estilísticos.

O 3º nível de análise foi em tudo semelhante ao anteriormente descrito, mas agora orientado transversalmente. O objectivo era o de detectar incidências discursivas comuns aos 8 autores, e reflectir sobre elas, recolocando-as numa perspectiva psico-colectivo. Ou seja, para além da identificação de temáticas geracionais, pretendíamos estudar a possível articulação deste denominador comum com factores de natureza contextual, tais como questões do âmbito psico-colectivo nacional, e o seu cruzamento com o imaginário do corpo e o imaginário pós-moderno.

De facto muitos dos aspectos detectados transbordavam de um plano individual e conjugavam-se no colectivo. É este sentido de confluência que confere a estes autores, apesar da heterogeneidade das propostas, contornos geracionais. Neste plano, se se confirmaram expectativas, também nos confrontámos com surpresas: tratando-se de uma geração relativamente jovem, cosmopolita, e formada numa cultura urbana bastante laicizada, surpreendeu-nos a presença inesperadamente persistente do **imaginário religioso**; evidenciaram-se ainda as questões da **portugalidade**. A figuração das questões identitárias revia principalmente nas representações recontextualizadas de imagologias do passado, da nossa história próxima ou distante (referências a um imaginário colonial e pós-colonial, à monarquia, ou ao Estado Novo), das tradições, da cultura popular, de uma

Margarida Bettencourt: esculturas móveis (*síntese*)

fontes temáticas principais:	Representações metafóricas:
exposição pictórica do corpo	<ul style="list-style-type: none"> * exposição do corpo nu como expressão de uma dimensão de interioridade * a exposição do corpo aposta em estratégias de manifestação de uma dinâmica interior, que figura, simultaneamente, a sua potência e a sua vulnerabilidade * movimentos lentos ou imobilidade aparente evidenciam a concentração da intensidade energética contida em cada detalhe do corpo e do movimento * ênfase na força imagética e escultórica do corpo, através do guarda-roupa e dos efeitos de luz * reinterpretção estética do corpo desportivo * exploração estética do corpo sexualmente ambíguo
releitura da dança clássica	<ul style="list-style-type: none"> * um formalismo clássico reencontrado a partir de dentro, inocula um sentido de individualidade e idiosincrasia ao que poderia ser visto como pura abstracção formal do movimento
dança como uma construção (legibilidade do corpo e da estrutura do movimento coreográfico; sentido narrativo)	<ul style="list-style-type: none"> * o corpo como fonte e procura de uma autoconsciência profunda * a legibilidade das formas, a sua energia e imagética, serve a convocação de conteúdos e narrativas * coreografias com estrutura de construção circular * exploração do efeito de surpresa, através do efeito conjugado da música, iluminação e de outros elementos de cena
a relação masculino-feminino (o amor, o erotismo, e os seus mitos incontornáveis: o impossível e o absoluto)	<ul style="list-style-type: none"> * coreografias de par * representações sexualizadas ou eróticas do feminino e do masculino * a sexualidade veiculada pelo corpo andrógino conota, recoloca ou dissolve o sentido tradicional heterossexualidade * um sentido da impossibilidade e do absoluto da relação amorosa decorre da ambivalência, conflitualidade ou da expressão contraditória dos contactos físicos, e da sua associação recorrente à ideia de morte e de contaminação
o sagrado, o transcendente, e o imaginário cristão	<ul style="list-style-type: none"> * figurações da morte * representações de gestos, posturas, atmosferas e lugares associados às práticas religiosas ou ao seu imaginário
Subversão	<ul style="list-style-type: none"> * representação de atmosferas e lugares, nocturnos e urbanos * amor como veículo para a morte ou/e a contaminação * a exposição ostensiva do corpo nu e da androginia * a quietude e a interioridade do movimento subvertem a realidade contemporânea e a sua lógica de velocidade
Infância	<ul style="list-style-type: none"> * figuração de actividades lúdica e de gestualidades que convocam o universo infantil * androginia do corpo figura uma espécie de pré-sexualidade

ruralidade em extinção, ou das práticas e dos comportamentos sociais reconfigurados em simbologias do quotidiano.

Mas nas linguagens mestiçadas e nas problemáticas humanas representadas, que atravessam – esbatendo-as – as questões identitárias (de índole nacional ou individual), coexistem energias providas de diferentes espaços e tempos. É nesse jogo tensional, que se desenvolve um registo de contemporaneidade.

A **afirmação da individualidade** foi um dos valores psico-culturais que revimos na necessidade de construir narrativas pessoais e livres sobre a intimidade e sobre mundo. Nesse sentido, a recusa do puro formalismo, a receptividade para com os novos expressionismos ou as fórmulas do teatro-dança, a busca de uma mestiçagem de diferentes técnicas corporais e de outros contributos disciplinares e tecnológicos, pareciam corresponder à procura de discursos que melhor servissem a expressão de conteúdos, e o exercício da autoria. Mas paradoxalmente, ao tornar-se tendência, esta orientação aproximou linguagens, atenuou diferenças, e onde se procurava a individualidade encontrou-se a semelhança.

Por outro lado, observámos com frequência uma exaltação poética do quotidiano e a ocupação de espaços públicos, a produzir um efeito de redução da distância entre a vida e a arte. Estes procedimentos sugerem a evocação de realidades e do imaginário contemporâneo. Um pouco no mesmo sentido, a ideia de uma **democracia o corpo** revê-se na desinstitucionalização do espaço cénico, na desconstrução da ideia do espectáculo ou de “técnica de dança”, no recurso a materiais pobres, e nos corpos heterogêneos e humanamente vulneráveis, reproduzindo as gestualidades das ruas e as tragicomédias do dia a dia. No seu conjunto, estas imagens figuram uma representação da ideia democrática de “acesibilidade”, e do seu reverso, o efeito da massificação.

Um pouco no mesmo sentido, imagens e sonoridades invocam uma **cultura popular ou global**, conotando as atmosferas de cena; através dessas alusões produzem-se referências artísticas, sócio-culturais ou geracionais

Identificámos ainda uma contaminação natural entre a **dança e as linguagens do cinema** (Sasportes, 1979). Para além das recorrentes alusões aos universos do cinema (por ex. nas bandas sonoras), essa contaminação verifica-se no recurso às tecnologias da imagem, no conceito dos “videodança”, ou das *performances* em videoinstalações. Reconhece-se ainda uma ideia de montagem, subjacente à construção de muitas peças, ao nível do encadeamento das cenas ou nos seus enquadramentos.

Surgiram também evidências de um **imaginário de género em mutação**: na exibição frequente de corpos andróginos, nas figuras travestidas, na exposição da nudez, e nas heterodoxias face aos comportamentos de género convencionais, configura-se uma indeterminação dos *papéis* de género (Giddens, 1995). Revê-se ainda em imagens de constante conflitualidade, na fugacidade ou no desacerto comunicativo dos encontros. Porventura os sinais de transformação evidenciados referem-se de forma mais significativa ao género masculino.

Por fim, os sinais de uma **crise do corpo**, que referimos no início deste artigo, parecem encontrar a sua expressão nas obras destes criadores, onde, em muitos casos se parece prefigurar uma **crise da dança**. Estes corpos vulneráveis e de baixa tecnologia, entre uma imobilidade aflita e a eminência da explosão, questionam o sentido da dança, em constantes imagens que traduzem o esforço, o constrangimento, a circunscrição e o impedimento. Vozes e movimentos sufocados, os esgares de pânico, figuram um sentimento de impossibilidade da dança que se cruza com ecos das dores mundo. Os palcos estão repletos de seres erráticos em lugares caóticos, imersos em contextos de sentido ausente. Parecem evocar representações do isolamento humano das sociedades contemporâneas, e a orfandade perplexa do homem pós-moderno.

No entanto, há momentos de alegria fugazes. Quando se desprende poesia dos movimentos lentos, desenvolve-se a força de uma contra-corrente. A humanidade desesperada destes corpos convulsivos, a sua capacidade de encontrar o humor no âmago da tragédia ou no fundo da tristeza, a sua compulsão para questionar ordens estabelecidas e escancarar as suas dores e as do mundo, transforma estes

corpos, vulneráveis, impuros e pouco canónicos, em imagens de resistência e de insubmissão.

Entre a tensão de uma expectativa, o peso paralisante da responsabilidade, o conflito da incerteza, e o sufoco das interrogações, não será que se prolonga nestes corpos, para além das contingências da contemporaneidade, a circunstância de uma certa portugalidade?

Atravessados por correntes energéticas de sentidos contrários, entre a contenção e a explosão, parece assistir-se a um impasse: uma crise da dança, uma crise do corpo, ou uma crise da cultura?

Conclusão

Podemos concluir que a metodologia de investigação adoptada, respondeu cabalmente aos propósitos desta investigação, excedendo, nalguns casos, a nossa própria expectativa. A combinação entre o recurso aos registos vídeo, as anotações exaustivas e os procedimentos de inspiração psicocrítica aplicados longitudinal e transversalmente, permitiram-nos explorar e aprofundar as questões colocadas no início desta investigação.

Defendemos ainda que a evidência dos resultados deste estudo sobre “dança”, “corpo” e “imaginário” se deveu ao facto de esta investigação se ter debruçado **primária e fundamentalmente, na matéria da própria dança**, e só secundariamente noutras fontes de informação.

A metodologia adoptada, por ter pretendido confrontar as obras respeitando a sua integridade permitiu, entre outros, escapar aos riscos decorrentes da dissociação entre “forma” e “conteúdo”⁷, e a mesmo tempo *concluir*, na linha de pensamento de Moles (1995), que uma perspectiva fenomenológica não mantém necessariamente uma antinomia face a concepções de carácter estrutural. Um posicionamento fenomenológico perante factos ou acontecimentos pode dar lugar à emergência de categorias e critérios que se querem intuitivamente “compreensíveis”. Mas, antes de procurar explicar ou interpretar a sua natureza, é necessário desejar entender a coisa percebida. Nesse sentido, antes de pretender identificar estruturas, é necessário mergulhar na “coisa”, e sustentar a todo o custo a sua redução e a irrupção prematura das significações do senso comum. É, nessa perspectiva, um trabalho poético, e a atitude de “escuta” do investigador encontra também semelhanças o procedimento psicanalítico. Antes de tudo o mais, o investigador deixa-se intuitivamente guiar pelo próprio objecto observado. O conhecimento que daí decorre, não é um conhecimento triunfante, totalitário. É um conhecimento que se declara sob na linha de fogo de um questionamento incessante, e que detém como seu valor principal o culto do espírito crítico.

⁷ De acordo com os fundamentos da *Gestalt*, tanto a forma de transmitir um conteúdo como a “forma pura”, são conteúdos. A forma pode ser ela própria um tema e, nesse sentido, um conteúdo. Ou seja, o “tema” e a “forma como o tema é apresentado” são organicamente indissociáveis, já que os processos de percepção-interpretação decorrem do confronto fenomenológico com essa totalidade.

Um segundo dado conclusivo relevante foi o da pertinência da análise da dança, enquanto veículo privilegiado para um entendimento de fenómenos psico-colectivos e meio de aproximação às representações contemporâneas do corpo e ao imaginário do corpo. Também neste plano este itinerário é de certa forma comparável ao da análise freudiana dos sonhos, enquanto via para alcançar o inconsciente.

Se a dança moderna e contemporânea reflectiam a valorização do estatuto do corpo ao longo do século, a presença na dança de códigos comunicativos não verbais e imagéticos, fazem dela uma linguagem onde os processos de **apreensão** tendem a predominar sobre os da **compreensão**. Este facto que confere-lhe as virtualidades de uma linguagem global. Nesse sentido, a dança condiz com uma época alicerçada em valores como a velocidade e a visibilidade e onde, como tão oportunamente profetizava Marshal McLuhan, “o meio se tornou a mensagem”.

Apesar do carácter efémero, imagético, não verbal e alusivo dos códigos da dança, que a colocam em sintonia profunda com o tempo contemporâneo, a nova durabilidade que lhe é conferida pela possibilidade do registo e a outra da relação com o tempo e com o espaço que convoca, induzem perspectivas do real que estão para além do imediato e do óbvio. Essa dimensão poética apresenta-se como a força de uma resistência íntima, realizada por dentro e utilizando as mesmas armas, como um contra-poder, perante os excessos da cultura do audiovisual, e a volatilidade e precariedade dos seus circuitos; esta desaceleração permitiu ainda à dança a assimilação de outros códigos linguístico-comunicacionais, alargando desse modo o poder de convocar novos universos poéticos e existenciais, outros imaginários.

Por outro lado a relativa independência da dança face à necessidade da existência prévia de um texto ou dramaturgia, permite-lhe assimilar ou ecoar com grande rapidez, as pulsões criativas mobilizados pelos grandes temas e debates do tempo contemporâneo e pelas transformações das realidades e dos imaginários. Mas esta propensão para a contemporaneidade e para uma comunicabilidade global é ainda, no caso da dança, enriquecida do potencial simbólico e metafórico da corporeidade – onde se inscrevem alegorias do mundo e dos sistemas ideológicos –, da qual é indissociável. Em cada corpo individual reside a metáfora de um corpo colectivo (Douglas, 1971). Se de facto todo o enraizamento humano no mundo é feito através do corpo (Merleau-Ponty, 1945), nele estão ainda implantadas as marcas da ontogénese e da filogénese. O corpo convoca toda uma condição humana ancestral, nas suas formas mais radicais e imediatas. Este conjunto de factores concedem à dança virtualidades comunicativas, simbólicas e poéticas de alta voltagem.

No entanto, se o recurso ao registo de imagens permitiu fruir e comentar imagens, de forma idêntica à de quem aprecia um texto literário – “ler e reler”, colocando a imagem num plano idêntico ao de uma citação literária – a diferença entre os códigos da comunicação literária e corporal obrigam construir de modo distinto as trajetórias analíticas. Se nos estudos literários, a citação e o comentá-

rio são realizados dentro do mesmo código linguístico, no caso da nossa investigação, foi necessário proceder a uma tradução, ou seja, a recorrer a códigos verbais para a criação de uma inteligibilidade para processos de comunicação que se organizam perceptivamente segundo outras regras: para o observador da *performance*, a comunicabilidade configura-se a partir de percepções pregnantes, predominantemente alicerçadas em transacções comunicativas específicas da corporeidade. Nesse sentido, esse movimento de apreensão-interpretação procede, primariamente, de uma relação corpo a corpo⁸.

Articular estas percepções dentro da ordem e do raciocínio verbais apresentou-se, com muita frequência, como uma tarefa tão difícil como a de recorrer a palavras para explicar um odor. Perante estas considerações, esta investigação comprovou-nos a indissociabilidade deste tipo de estudo de uma forte documentação em termos de material visual, evidenciando ainda os problemas que se colocam à sua apresentação no presente formato. Se ao registo vídeo corresponde a chegada de um novo Gutenberg às artes performativas, esta situação colocou a dança num processo algo paralelo ao da transição da oralidade para a linguagem escrita (e que teria o seu equivalente nos primeiros sistemas de notação) e, finalmente, da linguagem escrita para o texto impresso (comparável ao sistema de registo videográfico). Mais recentemente, o registo digitalizado passou a acolher, por fim, ambas as linguagens num suporte material idêntico. Este novo dado possibilitará seguramente novos e fecundos desenvolvimentos, alguns dos quais se torna possível vislumbrar, nomeadamente, a partir de trabalhos da natureza do que agora finalizamos

Todos estes aspectos remetem-nos ainda para a questão da “objectividade” terminológica, descritiva ou analítica com que é ou não possível produzir referências aos acontecimentos. Ao longo deste artigo discutimos e procurámos fundamentar epistemologicamente as nossas opções sublinhando o carácter complexo e impreciso do nosso *corpus*, a impossibilidade de subtrair a subjectividade quando se trata de observar fenómenos que decorrem de um confronto que é eminentemente inter-subjectivo, assim como o facto de o acontecimento e o seu registo não serem a mesma coisa. Para explorar conceitos “inexactos”, como o de imaginário do corpo, perseguir a exactidão metodológica em detrimento da riqueza fenomenológica de que as imagens que tínhamos diante de nós nos pareciam prenhes, surgia-nos como uma empresa infecunda e empobrecedora. Assim, para responder à necessidade de organizar um discurso analítico, e de desenvolver uma posterior interpretação de acordo com os cenários contextuais delineados, foi preciso, antes do mais, prevenir o nosso ponto de vista de demasiados pressupostos, de forma a possibilitar uma observação disponível que per-

⁸ Este processo de organização da comunicabilidade, enraíza em encadeamentos mentais complexos que se associam à pulsão vital do movimento biológico, e relacionam com as estruturas mais arcaicas do cérebro (rinocéfalo, hipotálamo, etc.), onde se inscrevem dados da ontogénese e da filogénese (Lapierre e col., 1975). A processos comunicativos desta natureza, subjazem importantes mecanismos infracionais, sistemas esses em articulação com as quais se erigem ainda factores de ordem social e cultural, e as decorrentes construções de carácter simbólico.

mitisse mergulhar na singularidade de cada universo individual. Nesse sentido, e para tornar inteligíveis percepções e ideias impressivas, foi-nos necessário recorrer a formas linguísticas que se posicionassem num registo capaz de evocar o seu objecto: e esse registo submetia-se eminentemente às ordens do metafórico e do poético.

De algum modo, toda a concepção desta nossa investigação, aproxima-a da ideia de uma “ciência em construção”. Ao invés das “ciências acabadas” (Moles, 1995) – que eliminam do seu edifício tudo o que seja vago e impreciso, erradicando o que se pareça com incongruência lógica, e eliminando o erro das proposições, através da própria forma dessas proposições –, a ciência em construção “trabalha no campo do impreciso, nas definições abertas reforçadas por séries de exemplos, na analogia e na metáfora” (1995: 28), esforçando-se por transformar em indução a *infralógica* a partir da qual se estabelecem ligações sequenciais que associam uma paisagem mental a outra paisagem.

Referências bibliográficas

- Aragão, R. (1995) *Portugal, o Desafio Nacionalista – Psicologia e Identidade Nacionais*, Lisboa, Teorema
- Anheim, R. (1980) *Arte e Percepção Visual - Uma Psicologia da Visão Criadora* Ed. da Universidade de S.Paulo
- (1986) *New Essays on the Psychology of Art*, Berkeley University of California Press
- (1988a) *El Poder der Centro - Estudio sobre la Composicion en las Artes Visuales*, Madrid, Alianza Ed.
- (1988b) *Hacia una Psicologia del Arte - Arte y entropia*, Madrid, Alianza Ed.
- Assis, M^a (1997) “À espera da próxima geração”, in *Movimentos Presentes*, Fazenda, M.J.(ed), Lisboa, Cotovia/Danças na Cidade
- Bernard, M. (1972) *Le Corps*, Paris, Ed. Universitaires
- Bourcier (1978) *Histoire de la Danse en Occident*, Paris, Points
- Breton, (1990) *Anthropologie du Corps et Modernité*, Paris, Puf,
- Douglas (1971) *De la Souillure - Essai sur la Notion de Pollution de Tabou*, Paris, Maspero
- Durand (1969) *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Bordas
- Garaudy, R. (1973) *Danser sa Vie*, Paris, Seuil
- Giddens, A. (1995) *Transformações da Intimidade: Sexualidade, Amor, e Erotismo nas Sociedades Modernas*, Oeiras, Celta Editora
- Hanna, J. (1988) *Dance Sex and Gender - Signs of Identity, Dominance, Defiance And Desire*, Univ. of Chicago Press
- Jowitt, D. (1992) O Corpo Impulsivo-das redefinições formais dos anos 60 ao novo emocionalismo dos anos 90. In *Adágio*, anoll, s.1, n^o9, 29-35
- Kealiinohomoko, J. (2001) Na Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance. In A.Dils (ed) *Moving Histories/Dancing Cultures*, Wesleyan Univ.Press
- Lapierre, A. e col. (1975) *La Symbolique du Mouvement*, Paris, EPI
- Lourenço, E. (1988) *O Labirinto da Saudade - Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, D.Quixote
- (1999) *Portugal como Destino, seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa, Gradiva
- Mattoso (1998) *A Identidade Nacional*, Lisboa, Gradiva/Fundação Mário Soares
- Mauron, C (1963) *Des Méthaphores Obsedantes au Mythe Personnel Introduction à la Psychocritique*, Paris, José Corti
- Merleau-Ponty, M. (1945) *Phenomenologie de da Perception*, Paris, Gallimard,
- Midol, N. (1990) Imaginaire Social et Danse Contemporaine. In J.Y..Pidoux (ed.), *La Danse; Art du XX^{ème} Seeclé?*, Lausanne, Payot, 264-271
- Moles, A. (1995) *As Ciências do Impreciso*, Lisboa, Afrontamento

- Prigogine, I. (1994), *Les Lois du Chaos*, Paris, Flammarion
- Ribeiro, A. (1997) *Corpo a Corpo - Possibilidades e Limites da Crítica*, Lisboa, Cosmos
- Roubaud, M. (2001) *Corpo e Imaginário : Representações do Corpo na Dança Independente em Portugal*, (tese de Doutoramento), FMH
- Rubidge, S. (1989) "Decoding Dance - Dance Hidden Political Agenda" in *Dance Theater Journal*, vol. 7, nº 2, Londres, Laban Center Sasportes, Saportes, J.(1979) *Trajectória da Dança Teatral em Portugal*, Lisboa, ICALP/Bibl. Breve
- Silva, P (1999) *O Lugar do Corpo: Elementos para uma Cartografia Fractal*, Lisboa, Instituto Piaget
- Sklar, D. (2001) Five Premises for a Culturally Sensitive Approach to Dance. In A.Dils (ed) *Moving Histories/ Dancing Cultures*, Weasleyan Univ.Press
- Vellet, (1993) "Les représentations Sociales de la Danse", in *La Danse, Le Corps Enjeu*, M.Arguel dir., Paris, Puf, (pg. 89-99)
- Vieira, A. (1998) "Psicanálise dos Portugueses", comunicação realizada no âmbito do 2º Ciclo de Estudos Oeirenses - Portugal, *Homens, Mitos e Utopias*, Camara Municipal de Oeiras, (6 Nov.97-16 Abr.98)
- Zelinger, J.(1979) "Semiotics and theatre Dance" in *New Directions in Dance*, (colectânea de artigos da 7ª conferência sobre a Dança no Canadá, Univ.de Waterloo, Junho de 1979), Pergamon Press