

SISTEMÁTICA DAS ACTIVIDADES EXPRESSIVAS DANÇA

Ana Paula Batalha*

Introdução

O nosso estudo pretende arrumar o conhecimento em Dança através da análise das actividades expressivas, centrando-se na definição dos instrumentos necessários e no estabelecimento de uma metodologia de articulação de todos os intervenientes do processo, a fim de determinar e normalizar a melhor utilização.

A necessidade de definir e estruturar na Dança os diferentes factores que nela intervêm, ou seja, as constantes, as variáveis e os meios de manipulação, levou-nos à preparação e construção de quadros integrativos e abrangentes que mais não visam que a operacionalização e o tratamento do saber em Dança.

Neste sentido pretendemos apresentar uma taxonomia destinada especificamente a quem se interessa pela Dança e que possibilite melhorar a **organização do conhecimento, determinar as melhores estratégias da gestão coreográfica, encontrar as melhores soluções didácticas e delimitar linhas de pesquisa**, pela definição dos instrumentos necessários à qualificação e quantificação do gesto expressivo.

A taxonomia e os modelos operacionais que propomos destinam-se a resolver quatro tipos de preocupação:

- A necessidade de construir uma base sólida que proporcione, quer a análise das actividades, quer novas estratégias de intervenção.
- A inevitabilidade de estabelecer um quadro explicativo apoiado por instrumentos de fácil acesso e de fácil manuseamento.
- A ambição de ter uma visão de tal modo abrangente que permita englobar todas as áreas, contextos e paradigmas específicos da Dança.
- A obrigatoriedade de rentabilizar todos os recursos disponíveis através de uma coordenação integrada e referenciada.

Deste modo, ao pensarmos nos instrumentos e ao considerarmos todas estas exigências, preferimos adoptar uma malha larga que possibilite a visão incorporada de todos os factores implicados. Falamos naturalmente na evolução de todo o processo, na compreensão dos paradigmas, na análise das variáveis, na definição de quadros de exemplificação e no previsível contributo em termos futuros. Uma perspectiva imediatista num grau máximo de eficiência possível está presente, mas entendemos que a nossa proposta também prevê e antecipa o aparecimento de um outro paradigma emergente.

* PhD. Dança. Professora Associada da UTL - FMH

Objectivos

A importância da sistematização e avaliação em Dança está na caracterização das unidades da Dança permitindo normalizar ou particularizar a sua melhor utilização, possibilitar a compreensão e hierarquização dos sistemas e factores da Dança e facilitar uma análise eficaz e expedita facultando ao mesmo tempo a instrumentalização e aplicação a diferentes necessidades sociais, contextos e práticas no domínio da Dança.

Em resumo, definimos um quadro de desenvolvimento que procura construir e racionalizar um corpo de conhecimentos que está a começar a institucionalizar-se, responder às necessidades sociais por conduzir a estratégias de aplicação mais rentáveis e estabelecer cenários prospectivos no âmbito da pesquisa em Dança.

A sistematização que elaboramos centra-se, não só sobre o estudo genérico da motricidade humana numa perspectiva integrada, estabelecendo critérios básicos de análise do gesto dançado, como também tem grandes preocupações de enquadrar o contexto específico de cada coreografia, incluindo os aspectos perceptivos e de compreensão por parte do público.

Sempre que pretendemos compreender uma qualquer situação em *performing arts* - Dança, devemos valorizar a análise dos contextos e, consequentemente, integrar o processo evolutivo da Sociedade e das Artes em geral.

É nossa preocupação identificar as invariantes operacionais da Dança, em relação aos códigos não-verbais específicos a cada uma das formas e dimensões da Dança, de modo a permitir o acesso à identificação, clarificação e interpretação do comportamento técnico-expressivo, bem como viabilizar a aplicação de métodos de classificação e eventualmente de notação.

Por outro lado, porque nos situamos também num âmbito com um carácter aplicativo, é necessário seleccionar o conhecimento que hoje influencia as práticas expressivas de modo a podermos actuar de uma forma eficiente.

Assim, é nosso objectivo fornecer não só instrumentos para o enquadramento contextual, o qual poderá ser operacionalizado a partir da estrutura conceptual, mas também definir as situações típicas da Dança, visando um quadro explicativo que possibilite a compreensão global, em qualquer da actividade expressiva.

A análise estrutural por via da aplicação da grelha taxonómica que propomos, pode assim ser utilizada para estudar:

- = O processo de criação e improvisação
- = O processo de transformação - coreografia
- = A relação da dança com outras expressões artísticas
- = A tipologia da dança face a conteúdos e formas
- = O estudo dos contextos artísticos e sócio-culturais
- = A evolução histórica e os seus paradigmas

Grelha Taxonómica normativa

Definidos os objectivos do trabalho, estabelecemos uma trajectória tendo como ponto de partida o actual estado das actividades expressivas, de modo a estabelecer uma grelha normativa (forma de estruturar o conhecimento existente) que apresente objectividade e que face aos condicionalismos existentes, nos permita efectuar um trabalho suficientemente estruturado e eficaz.

Ao verificarmos que as diversas actividades expressivas se encontram em fases de desenvolvimento diferentes e se situam em contextos variados, estabelecemos um quadro de referência para as estruturar de forma a podermos balizar os pontos de convergência e as fronteiras em que se destacam as características específicas.

A grelha normativa, considerando os resultados que se pretendem alcançar ao nível da Dança, deve relacionar os instrumentos com o contexto, com as especificidades do gesto técnico formal ou não e com o significado da mensagem aberta ou fechada. Para que este instrumento seja eficaz tem de estar ajustado não só à problemática do gesto técnico-expressivo, mas também ao contexto onde se realiza. Este ajustamento é o principal responsável pelas eficácias possíveis na capacidade de explicar ou de intervir.

Gostaríamos de realçar que uma taxonomia, para ser funcional, deve fornecer indicações directas que traduzam posteriormente uma interpretação eficiente da realidade, baseando-se não somente nos aspectos formais, mas na dinâmica e na relação dialéctica entre os factores que analisa.

No caso específico da Dança esta afirmação é de extrema importância, visto os aspectos técnico-formais assumirem na nossa opinião e principalmente nas correntes contemporâneas uma importância menor. Porém, se seguirmos um processo de análise baseado unicamente nas formas, teremos apenas indicações indirectas sobre a realidade da estrutura global observada e correremos sérios riscos de deturpar os conteúdos e de nos prendermos numa infinidade de dados que na cena coreográfica total não nos dão uma correcta leitura da realidade. Além disso, a originalidade da taxonomia que apresentamos, prende-se unicamente como temos vindo a afirmar, com a definição de uma dinâmica de tratamento do conhecimento que seja mais eficiente, pelo facto de procurar respostas abarcando a totalidade do problema expressivo e não alguma das suas unidades estruturais por mais importantes que eles sejam.

Antes de apresentarmos a nossa taxonomia, gostaríamos de salientar algumas classificações, que de modo nenhum nos satisfazem por se afastarem da nossa perspectiva e evidenciarem somente alguns aspectos da Dança, não a dimensionando na sua totalidade.

O reconhecimento de uma motricidade expressiva intencional com um determinado **significado** é um dado preliminar para a análise da dança.

É com Buytendijk e (1957) Le Boulch (1976) que surge a importância do gesto expressivo que decorre da própria qualidade do gesto por fazer apelo ao conhecimento interiorizado, às capacidades criativas, em que o tempo é vivido

integralmente e em que existe comunicação, em oposição ao gesto transitivo com uma finalidade sequencial para atingir um fim e em que o tempo não é vivido, nem o objectivo é comunicar.

A Dança utiliza de facto movimentos **expressivos** com uma determinada intenção, mas de significado variado, **aberto**, englobando acontecimentos imprevisíveis, ou pelo contrário **fechado**.

Contrariamente à Dança literal temática com enredo, a **Dança não literal** é, segundo Nicole Walsh (1992), não descritiva e refere-se à arte do movimento sem narrativas, ideias ou pensamentos. A Dança não literal baseia-se essencialmente nas sensações, atitudes, imagens, relações, formas e a tudo o que comunica directamente com os sentidos.

Na Europa, Rudolph Laban (1966), decompõe o gesto nos seus principais factores constitutivos: **o corpo, o peso, o tempo, o espaço e a fluidez**. O significado verifica-se através das relações entre eles que determinam resultados por si só significativos.

Guillot e Prudhommeau (1976), por sua vez dividiram a Dança Clássica em **Ballet sem tema nem tese, com tema ou com tese**.

Nos Estados Unidos, Nikolais desenvolve a teoria que o objectivo da composição cénica é o visual e deve solicitar as percepções dos espectadores segundo esquemas insólitos. Neste sentido, o significado do gesto é virtual, **aberto**, apesar de traduzir com rigor uma intenção, um significado.

Resta-nos referir Jean Claude Serre (1984), cuja taxonomia funcional é composta por três categorias com significados diversos: **Teleocineses** - movimentos com uma finalidade objectiva, **Semiocineses** - movimentos de comunicação literal, e as **Morfocineses** - movimentos centrados na produção de formas.

Intencionalmente, dividimos a Dança nos seus quatro aspectos-chave, e de acordo com os **intervenientes no processo coreográfico**, naturalmente identificados por alguns autores e reconhecidos pelas instâncias sociais:

- 1- A Dança
- 2- O Bailarino
- 3- O Coreógrafo
- 4- O Espectador

Com base no pressuposto dos **intervenientes do processo** e no critério de hierarquizar as categorias num continuum, a Dança surge referida no nosso modelo taxonómico segundo uma operacionalidade imediatista se tomarmos em consideração que é sempre possível avaliar um dos aspectos da Dança isolando cada uma das grandes categorias ou sub-categorias conforme o objectivo da análise e a metodologia científica que se pretende adoptar. No entanto, lembramos que a originalidade desta taxonomia é a possibilidade de análise de todo o conjunto de categorias, segundo uma operacionalidade dialéctica e integradora.

TAXONOMIA DANÇA	
DANÇA ESTILO CONTEXTO SIGNIFICADO FORMAS DE COMPOSIÇÃO QUALIDADES DO MOVIMENTO VOCABULÁRIO DO MOVIMENTO ESPAÇO CÊNICO PERFORMERS MÚSICA	BAILARINO ESTILO QUALIDADES FUNDAMENTAIS DE BASE APTIDÕES PERCEPTIVAS QUALIDADES FÍSICAS QUALIDADES EXPRESSIVAS QUALIDADES TÉCNICAS ESPECÍFICAS
COREÓGRAFO ESTILO MODELO ESTÉTICO TRATAMENTO DO TEMA	ESPECTADOR INTERACÇÃO SIMBÓLICA SIGNIFICADO INTERESSE

Âmbitos de Aplicação

Em ciência, o conhecimento é tratado tendo em vista a criação de um quadro explicativo que permita enfrentar as particularidades. No caso da área de conhecimento da Dança, ainda carenciada de meios de actuação, propomos uma solução que, ainda que necessitando de um grande investimento, constitui uma aproximação explicativa tendo em consideração os estados evolutivos e conteudísticos diferenciados da Dança e naturalmente condicionada a ritmos e estratégias de operacionalização específicos tendo em vista a criação de novos conhecimentos particulares.

Antes de propormos os nossos modelos dirigidos para cada uma das temáticas, evidenciamos sempre, com base em vários autores, alguns aspectos subordinados aos temas.

1 - A Dança

Começamos por uma abordagem sociológica de acordo com as **funções** da Dança em Educativa, Cultural e Recreativa, segundo Prudhommeau (1986), ou segundo Doris Humphrey (1959) em Sociais, Funcionais, Rituais e Emotivas.

Assim e de acordo com o tempo social que a Dança ocupa na vida das pessoas, Tribalat (1987) também caracterizou as práticas segundo a sua funcionalidade em:

Terapêuticas com um suporte psicanalítico ou metafísico
Místicas de fundamentação mágica e religiosa
Lúdicas cuja finalidade é a recreação

Cénicas em que sobressai a espectacularidade e o artístico.
 Virginia Carver (1985), da Universidade de Georgia, sistematizou segundo conceitos estéticos aquilo a que ela chamou os **paradigmas da Dança**:
 Conteúdo (literal, não literal, tema, tese)
 Materiais da Dança (espaço, tempo, força)
 Vocabulário motor (formal, informal, denso, sequencial)
 Processo coreográfico (relação bailarino/coreógrafo)
 Forma (rondo, ABA, sonata)
 Performer (estilo, físico, interpretação, técnica)
 Acessórios (música, luzes, cores)
 Expressão (comunicação da mensagem)
 Janet Adshead (1987) da Universidade de Surrey por sua vez agrupou as **componentes da Dança** em quatro categorias:
 Movimento (skills, espaço, dinâmica, estruturas rítmicas, frases)
 Bailarinos (idade, sexo, número)
 Aspectos visuais (luzes, cenários, guarda-roupa)
 Elementos acessórios (música, canto, instrumentos musicais).
 Para terminar, Pauline Hodgens (1988), estabeleceu os conceitos que podem facilitar a **interpretação da Dança**:
 Âmbito sócio-cultural
 Contexto
 Género/Estilo (dimensões da dança e aspectos individualizados)
 Características do estilo (relativas às componentes da Dança)
 Qualidades estéticas (efeitos dinamogénicos)
 Significado

DANÇA	
ESTILOS	Clássico, Moderno, Novas Tendências, Jazz, Romântico, Lírico, Cómico, Dramático, Abstracto
CONTEXTO	Social, Artístico-Cultural, Religioso, Terapêutico, Lúdico
SIGNIFICADO	Aberto, Fechado, Narrativo, Não literal, Com Tese, Sem Tese, Metafórico
FORMAS DE COMPOSIÇÃO	Clássicas, Pré-clássicas, Contemporâneas (rondo, suíte, AB)

QUALIDADES DO MOVIMENTO	Contínua/Descontínua Pendular Suspensa Percussiva Vibratória Balística Colapso Contract/Release
VOCABULÁRIO DO MOVIMENTO	Foco (direcção da fixação visual) Gestos: -Músculos (contração, alongamento, relaxação) -Articulações (extensão, flexão, rotação, translação) -Segmentos(simétrico, assimétrico, isolamentos) Origem Movimento (central, periférico) Direcção Movimento (centrífugo, centrípeto) Poses (apoios, alinhamento) Equilíbrios (adaptação, apoios) Deslocamentos (passos, saltos, quedas, voltas, manipulação)
ESPAÇO CÉNICO	Visual (Luzes, decor, guarda roupa) Auditivo (som)
PERFORMERS	Número, Sexo, idade, grupo, par, solista
MÚSICA	Autor ou autores e instrumentos Compasso, pulsação, frases

2 - O Bailarino

A originalidade da arte do movimento reside na escolha do seu objecto artístico, do seu suporte principal, do seu veículo existencial - **O Corpo Humano** - trabalhado pela técnica, marcado culturalmente e socialmente e colocado em cena pelo acto coreográfico.

Por sua vez, esta prática artística solicita quatro **tipos de conhecimento** segundo Mireille Arguel (1992), ultrapassando a tríade clássica do afectivo, motor e cognitivo, ou seja :

O Sensível - sentimentos, sensações e emoções.

O Intelectual - operações racionais, especulativas e analógicas.

O Imaginário - operações de lógica não racional, metafóricas e criadoras.

O Motor - acções e movimento.

No que se refere às **tarefas de Dança** e segundo Mireille Arguel (1992) elas podem ser do seguinte tipo:

Reprodução de um modelo

Reprodução do modelo reestruturado

Improvisação espontânea, imediata

Composição (produção racional das acções)

A estas tarefas de Dança correspondem as seguintes categorias: fechadas quando se referem à reprodução, semi-definidas quando se trata de reestruturação do modelo ou composição e abertas se existe improvisação total.

Mireille Arguel organizou também as categorias relativamente às solicitações das tarefas em várias técnicas, a saber:

Novas Tendências (Fechadas e semi-definidas)

Jazz (Fechadas, semi-definidas)

Limon (Fechadas, semi-definidas e abertas)

Graham (Fechadas e só num nível avançado semi-definidas)

Clássico (Fechadas)

Por sua vez, Robert Cohan(1985), identificou os **elementos da Dança**:

Centro, Peso, Equilíbrio, Postura, Gesto, Ritmo, Deslocamento no Espaço, Respiração

Do Canadá chega-nos outra sistematização, a de Patrice Beatty (1989) que define as componentes do movimento de dança em:

Formas, Intensidade, Espaço, Dinâmica, Velocidades, Ritmo, Emoções

Antes de terminar esta parte dedicada ao bailarino, gostaríamos de salientar algumas taxonomias referentes ao **movimento** que ele realiza e que por sua vez se podem dividir ao nível das **capacidades** de execução do movimento e das quais realçamos a de Fleishman (1982) por ser das mais exaustivas e mais abrangente:

Capacidades psicomotoras (com 11 categorias)

Capacidades físicas (com 9 categorias)

ou ao nível das **acções** e então encontramos inúmeras classificações com incidência no tipo de movimento, partes do corpo solicitadas e acções observáveis.

Consideramos a grelha de Gallahue (1985) pelo tipo de movimentos de complexidade crescente, que se processam gradualmente dos movimentos reflexos, aos rudimentares, passando pelos fundamentais até aos especializados aquela que mais se aproxima das nossas preocupações.

Mas também em relação às chamadas acções, Valerie Preston Dunlop (1963), com base nas acções e nos factores constitutivos sobejamente conhecidas de Laban, ordenou os movimentos a saber:

Gestos

Passos (transferências de peso)

Locomoção (quando há transporte do corpo)

Saltos (quando deixa de haver apoio)

Volts (quando existem sucessivas mudanças de direcção)

Para o coreógrafo é extremamente importante conhecer o estilo do bailarino para melhor o poder seleccionar, dando garantias de melhor poder interpretar as coreografias.

Não é nossa intenção proceder a uma análise do estilo dos bailarinos, mas admitimos que a análise feita por Susan Foster (1986) acerca de Nureyev e Baryshnikov na técnica de dança clássica e à luz das categorias de Laban (espaço, tempo, peso, e fluidez) possa ajudar a compreender a necessidade de organizar toda esta diversidade conceptual.

	Nureyev	Barishnikov
<i>espaço</i>	directo	directo
<i>tempo</i>	suspenso	rápido
<i>peso</i>	forte	leve
<i>fluidez</i>	centrífuga	interiorizada

BAILARINO	
ESTILO Espaço, tempo, dinâmica e fluidez	QUALIDADES FUNDAMENTAIS DE BASE Postura (posição fundamental e de exercício) Controle Tónico (tonicidade eficaz em repouso, atitude e acção) Respiração
APTIDÕES PERCEPTIVAS Discriminação quinestésica Corpo (eixo vertebral, cinturas, segmentos apoios) Espaço (planos, níveis, direcções, trajectórias, volume, design, dimensões, formas) Tempo (duração, frases e figuras musicais, pausa, velocidades, acelerações) Dinâmica (acentuação das contracções) Relações (par, grupo, objectos) Discriminação visual (memória visual, movimentos oculares coordenados, visão periférica) Discriminação auditiva (memória auditiva, acuidade auditiva) Capacidades coordenativas (capacidade rítmica motora geral CRMG, tempo de reacção RT, antecipação, ataque, fluidez, equilíbrio, agilidade, ressaltos)	QUALIDADES FÍSICAS Resistência (muscular, cárdio-respiratória) Força (estática, dinâmica, explosiva, tronco, segmentos) Flexibilidade (estática, dinâmica) Velocidade (uniforme, rápida, lenta)
QUALIDADES EXPRESSIVAS Foco (fixo, móvel) Expressão facial (olhar, sorrir, movimentos faciais) Projectão (port de tête, port de bras, centro corporal) Interpretação (demonstra as ideias do coreógrafo e os motivos)	QUALIDADES TÉCNICAS ESPECÍFICAS Movimentos de destreza "Skills" Movimentos adaptativos simples (locomotores e não locomotores) Movimentos adaptativos compostos (combinados básicos) Movimentos adaptativos complexos (skills dança e famílias de skills)

3 - O Coreógrafo

Uma vez referenciado o quadro geral da Dança e do bailarino, passemos pois à análise de alguns aspectos relativos ao conceito do acto coreográfico em que principiamos por referir Jacqueline Robinson (1981) no livro *Éléments du Langage Chorégraphique*, que preferiu seguir a análise do **como se relacionam** as componentes da dança:

- O Instrumento/Corpo com as suas potencialidades motoras
- Os Materiais espaço, tempo e energia
- A Obra como processo de composição

No que respeita a Susan Foster (1986), da Universidade da Califórnia, a obra coreográfica depende do estilo individual do bailarino e coreógrafo e do estilo da dança resultado da relação das três componentes coreográficas:

- Qualidade do movimento com base nas transições da energia
- Características do uso das partes do corpo
- Orientação dos bailarinos no espaço cénico

Recolhemos os traços que mais evidenciam uma análise ao nível do estilo dos coreógrafos também efectuada por Susan Foster

- | | |
|----------------|---|
| Isadora Duncan | - estilo arte grega |
| Alvin Ailey | - estilo africano e afro-americano |
| Twyla Tharp | - estilo jazz, tap, clássico e moderno. |

Outras considerações podem ser aduzidas e transmitem outras noções como as que Sandra Minton (1986) da Universidade do Colorado estabeleceu: Jazz, Lírico, Cómico, e Geométrico.

Enquanto pouco adiantou acerca dos estilos da dança, no que se refere à caracterização das **virtualidades** de uma boa dança, apontou alguns factores que se manifestam de extrema importância para os coreógrafos e que assinalamos, deixando no entanto perceber que a dança está sujeita a mudanças: Unidade, Continuidade, Transições, Variedade e Repetições.

Finalmente, Doris Humphrey, elaborou uma classificação de **comportamentos - tipo** do coreógrafo, sem dúvida muito esclarecedores e que resultam da combinação de vários critérios:

- Usar a assimetria, as três dimensões, os contrastes
- Não ser arrogante, não intelectualizar, não mutilar a música, não deixar para o fim o final da dança
- Utilizar danças curtas com um final emocionante

Com base na afinidade de alguns conceitos do senso comum e na catalogação de Anca Giurchescu (sd), passamos a apresentar algumas condicionantes da composição coreográfica:

- Coerência e sentido lógico
- Motivos e sub-motivos ajustados e consequentes

Original e inovadora

A forma de composição deve ser seleccionada para reforçar a mensagem ou a intenção

Princípio e fim da dança têm de ser espectaculares e absorventes

Todas as partes da dança são vitais

Pertinência das Transições, Assimetrias, Contrastes, Repetições e Variações

COREÓGRAFO	
ESTILO	Seleccção dos elementos Quantidade de ocorrências Relação entre os materiais coreográficos
MODELO ESTÉTICO	Seleccção da linguagem (códigos adequados à mensagem) Ajustamento dramático (habilidade na comunicação, precisão da linguagem e objectividade) Estímulos (repetições, auxiliares) Técnicas de cena (guarda roupa, luzes, cenários)
TRATAMENTO DO TEMA-MENSAGEM-MOTION	Originalidade na solução do problema Força do argumento (motivo, sub-motivos) Unidade da estrutura (continuidade, transições, contrastes, reforço) Fluência da comunicação (ritmo)

4 - O Espectador

O processo de compreensão ou não do acto coreográfico tem uma importância relevante na totalidade deste conjunto.

A eficaz recepção das mensagens via comportamentos não-verbais significativos e a boa percepção das formas simbólicas devem preocupar o coreógrafo.

A comunicação para um público deve ter em consideração a caracterização dos interlocutores, a adequação da mensagem ao público, antecipar os efeitos da comunicação, considerar a força do argumento, actuar com mudanças de estímulos e ponderar as características estilísticas.

O nível cultural do espectador de dança, bem como a sensibilidade estética do observador em relação à dança devem ser enquadrados quando da análise da interacção dança-espectador.

ESPECTADOR	
INTERACÇÃO SIMBÓLICA	Com o coreógrafo (adequação dos códigos à mensagem) Com o bailarino (enquadramento com a técnica e o estilo do performer) Media (expressão plena, disfuncionalidade)
SIGNIFICADO	Conceptual (sensibilidade ao argumento) Motor (sensibilidade à linguagem utilizada)
INTERESSE	Estético, argumento, encenação, virtualidade do performer

Conclusões

O conjunto de trabalhos e reflexões apresentadas demonstram bem a necessidade do estudo da Dança segundo um projecto objectivado e assente numa pesquisa cujas estratégias têm de ser sofisticadas visto o objecto de estudo ter de ser encarado numa óptica interdisciplinar ou transdisciplinar, em que conhecimentos técnicos, científicos, filosóficos e artísticos têm de se cruzar para responder às solicitações da **criação coreográfica, do acto de dançar, do acto de comunicar e do acto de observar**.

Pensamos ter ajudado a coordenar este conjunto de pontos de vista, dando-lhes operacionalidade e independência pela pertinência de um modelo taxonómico hierarquizado.

Estamos em crer que a grelha normativa apresentada permite responder de uma forma justa, isenta, objectivada e rigorosa à classificação das principais unidades estruturais da Dança de modo a rentabilizar os níveis de análise e explicação nomeadamente:

Maior consciencialização das tarefas

Acções mais precisas, mais diferenciadas, mais controladas

Maior objectividade no estudo das invariantes operacionais

Análise mais eficaz

Procurámos de uma forma sucinta sensibilizar e de certo modo habilitar os estudiosos da Dança para uma visão e uma atitude de análise e de domínio das diferentes unidades estruturais da Dança, que embora possam parecer insignificantes, têm uma importância extraordinária quando da compreensão, apreciação e reutilização dos factores coreográficos.

No quadro do conhecimento da Dança formalizamos um conjunto de instrumentos operativos expressos em modelos que facilitam o tratamento deste mesmo conhecimento.

Os modelos que apresentamos traduzem uma estratégia que atende a um conjunto de problemas típicos da Dança e deverão estar centrados no homem cultural que a pratica e não nas formas que apresenta.

Assim pensamos que um quadro conceptual de compreensão das práticas, que a análise da motricidade do bailarino, que uma visão das técnicas corporais de expressão estética, bem como a interpretação de teorias, correntes e técnicas coreográficas são importantes para a descodificação da **Dança que utiliza o Corpo e as suas manifestações, na interacção dos mecanismos biológicos com os valores sócio-culturais.**

Precisamos portanto de compreender o todo e não o mero somatório das partes, pois só uma visão do conjunto numa relação dialéctica das suas partes nos dá a verdadeira dinâmica do conjunto coreográfico.

Bibliografia

- Adshead, J e outros (1988) - *Dance Analysis. Theory and Practice*. London, Dance Books: Cecil Court
- Arguel, M (1992) - *Danse Le Corps Enjeu*. Paris: PUF
- Cadopi, M.; Bonney, A. (1990) - *Apprentissage de la Danse*. France: Ed. Actio: Joinville-le-Pont
- Carver, V. (1985) - Aesthetic Concepts. A Paradigm for Dance: *Quest* 37, pp. 186-192
- Cohan, R. (1985) - *The Dance Workshop*. London: Unwin Paperbacks
- Foster, S. (1986) - *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. London: University of California
- Fleishman, E. A. (1972) - Structure and Measurement of Psychomotor Abilities. In: R. N. Singer (Ed.) *The Psychomotor Domain: Movement Behavior*, pp 78-105. Philadelphia: Lea & Febiger
- Guillot, G.; Prudhommeau, G. (1976) - *The Book of Ballet*. New Jersey: Prentice Hall
- Giurchescu, A. (sd) - *Dance a Multicultural Perspective Study of Dance Conference Report*
- Humphrey, D. (1959) - *The Art of Making Dances*. New York: Grove Press Inc.
- Laban, R. (1966) - *Choreutics*. London: McDonald & Evans
- Minton, S. C. (1986) - *Choreography-A Basic Approach Using Improvisation. Human Kinetics Publishers Inc.: Champaign, IL*
- Poulton, E. C. (1957) - On Prediction in *Skilled Movements Psychological Bulletin* 54, 6 pp. 467-468
- Prudhommeau, G. (1986) - *Histoire de la Danse des Origines à la Fin du Moyen Age*. Paris. Amphora
- Robinson, J. (1981) - *Éléments du Langage Choréographique*. Paris: Ed. Vigot

