

## PERFIS ARTÍSTICOS EM DANÇA: OS CASOS DE LAC E LES *POUPÉES*

*ARTISTIC PROFILES IN DANCE: THE CASES OF LAC AND LES POUPÉES* 

*PERFILES ARTÍSTICOS EN LA DANZA: LOS CASOS DE LAC Y LES POUPÉES* 

 <https://doi.org/10.22456/1982-8918.122081>

 **Marcos Bragato\*** <mabragato@hotmail.com>

 **Thiago Chellappa\*** <thiagochellappa@yahoo.com.br>

 **Michael Stefferson\*** <michael.stefferson.700@ufrn.edu.br>

\*Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal, RN, Brasil.

**Resumo:** Este estudo tem por objeto a descrição de traços presentes em perfis artísticos em dança que reconhecemos por sua estabilidade e persistência. Toma como primeira investidura os casos de *Lac* (Sandro Borelli) e *Les Poupées* (Marta Soares). Com o modelo do *Big Five* – os cinco grandes fatores da personalidade – é possível o recorte de grupos de gestos e movimentos, comportamento não verbal, os que persistem como ação e reação, os quais são receptivos e reativos à própria ação, os insistentes a olho nu. Fazemos uso da observação e, conseqüentemente, interpretação a partir de gravação em DVDs em sistema de *forward and rewind* – avançar e retroceder – e *freeze*, o congelar das imagens de gravações em vídeo. Os perfis em arte são habitualmente estudados em acordo com o grau de aproximação e afastamento de um determinado fator da personalidade do artista e não como motivo independente no produto artístico.

**Palavras-chave:** Modelo do *Big Five*. Perfil artístico. Movimento. Dança cênica.

Recebido em: 05 fev. 2022  
Aprovado em: 21 jul. 2022  
Publicado em: 23 out. 2022



Este é um artigo publicado sob a licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

## 1 INTRODUÇÃO

Como os fatores da personalidade dispostos pelo modelo dos Cinco Grandes Fatores da personalidade nos permitem localizar os traços de um perfil artístico em dança? Como certas escolhas produzem certas assinaturas no domínio da produção brasileira em dança? As correlações entre características/traços da personalidade com traços presentes na produção artística não são amplamente aceitas, entre os autores, dadas as dificuldades advindas de sua complexidade e da resistência em aceitar a noção de uma assinatura artística independente do perfil psicológico de quem as desenvolveu.

Os estudos voltados aos artistas se situam no domínio da psicologia e estão dirigidos a desenhar os tipos de pessoas que são os dançarinos e suas implicações no domínio ocupacional de suas funções (BAKKER, 1991; FINK; WOSCHNJAK, 2011). No entanto, tais estudos acumulam dados e correlações que levam a perguntar se determinados atributos de personalidade de um artista são precursores do produto de uma carreira dos artistas das artes da cena e da performance ou eles se situam em zonas diferenciadas de variáveis impeditivas de diretas associações.

Entretanto, deve-se aceitar que no lugar de um estilo opera um perfil; o perfil de uma possível personalidade artística ou as características materializadas no conjunto de sua produção artística para a cena. E que tais traços do domínio do artístico podem estar embebidos de traços da personalidade da pessoa do artista, ao operar no desenho quando conferem uma assinatura. É possível observar diferenças individuais em operação no conjunto de um determinado domínio, então, provavelmente, a variação se efetiva quando as combinatórias não conflitantes dos fatores das dimensões do *Big Five* estão presentes.

Em muitos dos vieses em dança contemporânea pode não haver fronteiras visíveis entre perfis de personalidade e perfis artísticos. O cenário é possível com o desenvolvimento do conceito de livre expressão individual criativa, como uma atividade prioritária no construto de dança para a cena. Especialmente a partir dos anos 1960 (BANNES, 1987), criadores e *performers* em dança passam a incorporar o entendimento de que a vida pode se aproximar da arte ou a arte pode se aproximar da vida ou, ainda, arte e vida se realizarem como um mesmo domínio em personas cênicas de si mesmas.

A dança e as novas formas de espetáculos que se moldam no século 20 alcançam um interregno nos anos 1960, com o formato de partituras individualizadas, como viáveis à inserção do artista no mundo e à exposição mais contundente do perfil de sua personalidade no produto da cena. Nesse sentido, o “passo de dança” se esvai; gesto e movimento podem, agora, ser esse elo e, eles mesmos, as ferramentas possíveis de arte e vida se realizarem em um mesmo domínio. O que se poderia sugerir como um avanço da generalidade, implica, de fato, o acento das diferenças individuais e dos padrões de perfis artísticos.

As correlações entre os tipos de traços presentes na produção artística em dança com as características da personalidade delineadas no *Big Five* – Modelo dos Cinco Fatores de Personalidade (MCCRAE; COSTA, 1992, 1987) – não são amplamente relevadas e estudadas. Nesse sentido, o produto artístico de uma

ação cênica parece se configurar num plano inacessível à análise. O entendimento impede avanços na análise e proposição de novos termos dos produtos artísticos de determinados vieses artísticos.

Este estudo tem por objeto descrever os traços configuradores de perfis artísticos em dança com as quais reconhecemos por sua estabilidade e persistência ao longo da produção cênica de uma determinada assinatura. Toma como primeira investidura os casos de *Lac* (1990) e *Les Poupées* (1997), ícones na produção brasileira dos anos 1990 no estertor de novo cenário histórico na dança paulista, e fundantes na trajetória artística de Sandro Borelli<sup>1</sup> (KATZ, 2003) e Marta Soares<sup>1</sup> (KATZ, 2000), respectivamente.

O que se poderia sugerir como um avanço da generalidade, implica, de fato, o acento das diferenças individuais e dos padrões de perfis artísticos. Desde já, não se quer considerar os prováveis correlatos com a *persona* do artista.

A tarefa é outra: observar determinados produtos artísticos em dança como entidades portadoras de atitudes proposicionais e analisar prováveis correlações entre traços observáveis nesses produtos com as dimensões do Modelo dos Cinco Fatores de Personalidade, também cunhado como *Big Five* no domínio da psicologia, e sua modelagem por graus de reatividade e receptividade emocionais.

Não é habitual tal investidura, na literatura voltada para os produtos cênicos (NETTLE, 2006a; KOGAN, 2002), apontar prováveis correlatos de traços em produtos artísticos com determinados fatores das dimensões do Modelo do *Big Five*. O modelo do *Big Five* (MCCRAE; COSTA JR, 2010, 2004, 1987; MCCRAE; JOHN, 1992; COSTA JR; MCCRAE, 1992) sustenta que a personalidade humana é composta por fatores específicos. Correntemente, a estrutura de cinco fatores da personalidade compreende Extroversão, Neuroticismo, Abertura à experiência, Conscienciosidade e Agradabilidade.

*Grosso modo*, tais fatores devem conter componentes discerníveis como as condições necessárias para a facticidade da interpretação de um determinado comportamento ao engendram estilos emocionais e suas expressões fáciocorporais, atitudes motivacionais e corporais. Assim, intentamos apresentar os correlatos prováveis em *Lac* e *Les Poupées*.

Fazemos uso da observação e, conseqüente, interpretação a partir de gravação em DVDs em sistema de *forward and rewind* – avançar e retroceder – e *freeze*, o congelar das imagens de gravações em vídeo.

Apresenta-se o *Big Five* – os cinco fatores – da personalidade, descreve-se e analisam-se as cenas balizadoras dos trabalhos artísticos e se discute o cenário apresentado como material para a confecção de materialidade histórico-conceitual para se avançar na radiografia de um pedaço da vida produtiva em dança da cena paulista.

<sup>1</sup> Sandro Borelli e Marta Soares são considerados destaques na dança desenvolvida em São Paulo não somente pelas estratégias cênicas de tornar verossímil a ficção via ação corpórea, mas também a iniciativa e manutenção de conferir a assinatura de trajetórias singulares no novo quadro histórico da cena de dança paulista. *Lac* e *Les Poupées* injetam parâmetros ainda não vislumbrados ou não experimentados pelos artistas do período. Marta Soares: "... uma densa investigadora das emoções" (KATZ, 1998); Sandro Borelli: "Ave Sandro, Habemus um coreógrafo" (KATZ, 1996).

Deve-se ressaltar que este empreendimento é de caráter exploratório, uma primeira investida com os parâmetros comumente não arguidos pelos estudos analíticos em dança. Como propõe Karl Popper (2010), quanto ao conhecimento crítico, há uma certa provisoriedade, mas se considera que ela mantém a analítica em foco e que pode incitar outra observação o que se considerava taxativo. “A crítica, é claro, consiste em buscar contradições e eliminá-las; a exigência da eliminação delas cria uma dificuldade que constitui o novo problema (P2)” (POPPER, 2010, p. 75).

O novo problema é o entendimento, sob o viés do *Big Five*, que os produtos artísticos em dança de *Lac* e *Les Poupées* encetam fatores vislumbrados no neuroticismo, neste último, e no caso do primeiro a expressão do que se pode visibilizar como a tentativa de dissolver esse fator. Quer com esta exploração teórica, com esse resultado, um exame “consciencioso e crítico de uma situação problemática e das posições subjacentes a ela...” (POPPER, p. 216), igualmente como uma maneira de resolvê-la em comportamentos de corpos que dançam. Trata-se do entendimento de se olhar para a ficção como ingrediente que partilha fatores que nos guiam no cotidiano.

## 2 O MODELO DO *BIG FIVE*: OS CINCO FATORES DA PERSONALIDADE

Correntemente, personalidade é o padrão de pensamentos, sentimentos e comportamentos característicos que distinguem uma pessoa da outra e persiste ao longo do tempo e das situações (PERVIN; JOHN, 2003; MCCRAE; COSTA, 2010). O padrão envolve alguma mudança nos pensamentos, sentimentos e, em nosso caso, ações de um indivíduo frente a motivações e desafios o seu repertório comportamental (MCCRAE, 1990).

Tais características informam o grau de estabilidade individual na reatividade dos mecanismos mentais e o modo de ser de um determinado indivíduo com consequências para os resultados de sua vida (NETTLE, 2007, 2006a). Quando confrontadas com a panóplia de eventos, elas se manifestam nas escolhas, motivações e, especialmente, na recepção e reação às restrições às crenças e vontades como padrões recorrentes, como um tipo de recorrência temática resistente ao longo do tempo e nas diferentes situações.

Podemos entender tais características como “disposições comportamentais que persistem no decorrer do tempo e em diferentes situações” (GAZZANIGA; HEATHERTON, 2005, p. 475). Deve-se notar que, de acordo com os autores (GAZZANIGA; HEATHERTON, 2005), a maior parte das pessoas carrega a tendência de se situarem na região mediana, e poucas se situam nas extremidades. No entanto, as “situações fortes” não são modeladas apenas por situações pontuadas por alta extremidade, mas podem ser moldadas por uma série de situações aturdidadas cuja pontuação é fraca no indivíduo (NETTLE, 2007, 2006a, 2006b).

As facetas compõem esses traços. Cada uma delas contém a oposição que descreve um aspecto do traço. Por isso, o contínuo entre um e outro traço: o modelo do *Big Five* pode ser antevisto de uma extremidade a outra; alto na extroversão para alto na introversão para exemplificar (JENSEN, 2016). No entanto, há traços

predominantes quando visualizados na inteireza do processo entre os extremos e quando se “congela” em um determinado comportamento na dominância de determinada personalidade.

As “situações” podem ser observadas como diferenças interindividuais e que essas diferenças estão sintetizadas em sua amplitude pelos cinco fatores (MACDONALD, 1995). Por isso, característica é tratada como um *continuum* ao longo do qual pode ocorrer variação.

Os psicólogos estadunidenses Robert McCrae e Paul Costa (COSTA; MCCRAE 1992, 1995) começaram sua pesquisa ao classificar as pessoas em cinco traços de personalidade estáveis. Por fim, essa pesquisa sobre a taxonomia – *Big Five* – leva a mais do que uma mera classificação. Ela se transforma em uma teoria, capaz de sugerir hipóteses e oferecer explicações para os resultados de pesquisas.

O modelo de personalidade dos cinco fatores é um modelo amplamente utilizado e validado em diversos estudos, e observado em todas as culturas em adultos e crianças. Proporciona robustez às diferenças individuais nas adaptações universais subjacentes à personalidade, o que confere à variação uma distribuição contínua entre eles e suas facetas (MACDONALD, 1995), e, por sua vez, desenhar a variação individual. Nesse aspecto, o sistema funciona entre a excitação/reatividade e a inibição de tais fatores.

*Grosso modo*, tais fatores devem conter componentes discerníveis (MCCRAE; JOHN, 1992) como abertura à experiência – inventivo/curioso *versus* consistente/cuidadoso –, conscienciosidade – eficiente/organizado *versus* despreocupado/descuidado –, agradabilidade/cordialidade – amigável/compassivo *versus* frio/indelicado –, extroversão – extrovertido / enérgico *versus* solitário / reservado –, e neuroticismo – sensível / nervoso *versus* seguro / confiante. Cada um dos fatores, novamente, como elementos discerníveis da individualidade.

O desenho motivacional e reativo é o mesmo entre as pessoas (NETTLE, 2007, 2006b). A diferença se encontra no nível de aproximação e afastamento de determinados fatores. Tal diferença pode ser aferida pela dimensão em como um fator predomina sobre outro, entre as que são conferidas pela negatividade ou pela positividade, e em como prevalece determinada contagem ao longo de um período; talvez, o suficiente para demarcar os níveis agregados a uma determinada personalidade e, em nosso caso, ao perfil artístico que se formata nos produtos por nós observados.

Cada um dos cinco fatores é denominado traço de ordem superior constituído, por sua vez, por traços de ordem mais baixa relacionados entre si que se dão a ver por diversos aspectos: afetam gestos, expressões faciais e posturas corporais. Os exemplos podem informar como se organizam a miríade no corpo e como se comunicam: indivíduos com pontuação alta em extroversão têm um sorriso extensivo e gesticulam (BORKENAU; LIEBLER, 1992) com mais acenos de cabeça e velocidade geral mais rápida de movimento (BORKENAU; LIEBLER, 1992); ao contrário, pessoas com alta pontuação no neuroticismo estão associadas ao toque de si mesmo e entre os extremos da gestualidade corporal (CAMPBELL; RUSHTON, 1978).

Os autores chamam atenção em como a velocidade do movimento corporal ou a fixação ou não do olhar direto afetam o modo como as pessoas percebem a personalidade de uma pessoa (CAMPBELL; RUSHTON, 1978; BORKENAU; LIEBLER, 1992), e afirmar como é possível interpretar limitado ao produto artístico cênico sem correlacionar ao comportamento do indivíduo, do criador e desenhador da urdidura coreográfica. Existe evidência da estabilidade para as características que compõem todos os cinco grandes fatores (MCCRAE; COSTA JR, 2010, 2004, 1987; MCCRAE; JOHN, 1992; COSTA JR; MCCRAE, 1992).

Os estudos longitudinais evidenciam a estabilidade dos traços afetos a todos os cinco grandes fatores. Nos casos em tela – *Lac e Les Poupées* –, ganha proeminência o neuroticismo pelo qual se descreve o nível de instabilidade emocional e a tendência às experiências negativas, tais como estresse e depressão, e correlacionadas com sinais de tensão, expressa insegurança ou sensibilidade, hostilidade, autopiedade e culpa (COSTA; MCCRAE, 1980); ou as Facetas do neuroticismo: (1) ansiedade, (2) hostilidade raivosa, (3) depressão, (4) autoconsciência, (5) impulsividade e (6) vulnerabilidade. Portanto, ao conhecer as facetas é possível angariar expectativa das correlações entre algum aspecto da comunicação não verbal e cada um dos fatores associados aos estados emocionais e estados de ânimo. As facetas expandem a noção de passividade e indecisão (MCCRAE; COSTA, 1986; 2006).

Na cena, a tradução dos fatores do *Big Five* na forma de um conjunto de movimentos e atitudes corporais não necessariamente tem vínculo com a personalidade do artista. A lexicografia do movimento e do gesto, os acentos e ênfases em determinadas passagens, escolhas e molduras temáticas podem ser utilizados eles mesmos como descritivos dos fatores das dimensões do *Big Five* por meio da observação do comportamento gestual, postura corporal, expressões faciais e deslocamentos do comportamento do olhar.

Os mecanismos de enfrentamento e reações emocionais a imagens e personagens virtuais ou imaginados parecem ser importantes ao observador porque o que se observa se observa como um efeito da positividade ou negatividade do se deslocar ou se mover pela cena ali urdida. Mas a psicologia da personalidade tem muitos conceitos que não podem ser diretamente observados. Chamados de construtos hipotéticos em uma classe de descrição teórica que podem ser inferidas indiretamente.

Estamos interessados em aspectos centrais persistentes e como isso permite entender por que um grupo gestual persiste na ação e reação, no modo que aciona e reage à própria ação. As correlações entre os tipos de traços presentes na produção artística com os fatores da personalidade delineadas no modelo do *Big Five* podem ajudar no entendimento da conformação de certos elementos não observados em análises estritamente “técnicas” porque personalidades artísticas são os produtos das escolhas das ferramentas e estratégias mentais para viabilizarem um problema de natureza estética à cena.

No entanto, ele está, por sua vez, embebido pelas características diferenciadas de personalidade, produto das possíveis combinações das combinações de tais fatores em seu rol de características, em seu contínuo e aproximados eixos ortogonais

(NETTLE; PENKE, 2010) da positividade e negatividade, em como recepciona e em como reage a um determinado sistema de metas, metas aqui de natureza especialmente semântica.

Reitera-se: algumas das facetas podem ser visibilizadas de modo inconteste, como ansiedade, raiva, hostilidade, impulsividade – neuroticismo –, e no âmbito das emoções positivas, como a extroversão, a capacidade de fantasiar e propensão às novas ideias – abertura –, conformidade – cordialidade –, e reflexão – conscienciosidade. O neuroticismo se relaciona a movimentos bruscos e acelerados, enquanto a abertura à experiência e a amabilidade se relacionam a movimentos mais suaves (LUCK; SAARIKALLIO; THOMPSON; BURGER; TOIVAINEN, 2010).

Os componentes podem enquadrar os tipos nos modos de predominância dos tipos reais nos construtos artísticos, também, e engendrarem estilos emocionais e suas expressões fâciocorporais, atitudes motivacionais e corporais do ser humano. A partir desse cenário, pode-se estabelecer regras de correspondência do campo observacional não controlado – o ambiente de criações artísticas – e a teoria central do modelo dos fatores do *Big Five*. E o ambiente está povoado por grupos de movimentos informados semanticamente, e não a mera mudança ou alteração na direção e tempo, na velocidade e aceleração, mas a panóplia deles acompanhada por pausas e paradas estratégicas as quais proporcionam direta associação entre a expressividade – graus, acentos fortes ou fracos – entre o que se observa e o que processa como ação corporal.

Justamente, aqui estão as questões sobre o que expressa determinado corpo e quais fatores são factíveis de se inferir em um conjunto de movimentos. Tem se dado debate considerável sobre a confiabilidade da expressão da postura e movimento no que é observado e o que pode ser relevante, mas, novamente, o objetivo deste estudo é lançar indagações na formação de pensamento crítico de artefatos em dança produzidos para a cena.

Observa-se a quantidade e dinâmica de determinado fraseamento coreográfico ou conjunto de partes corporais juntadas para conferir uma determinada semântica ou, em outras palavras, pode-se inferir qual vocabulário ali está, como ele se organiza e se desdobra em significados em parte e do todo perceptível quem o observa.

### 3 INTERREGNO

Os coreógrafos de dança sabem há muito tempo que a postura corporal pode sinalizar um significado relacionado a determinado fator e suas dimensões. Por exemplo, bailarinos de balé instados a usar uma postura angular para sugerir um caráter ameaçador e uma postura redonda para representar um personagem reativo (ARONOFF; WOIKE; HYMAN, 1992) reagiram a como se projetava o conjunto de movimentos embebidos pelas características que levam a momentos receptivos e outros reativos.

Os primeiros estudos realizados pelo psicólogo estadunidense Paul Ekman (1977) sugerem que, embora a face seja o canal mais eficaz para expressar emoções específicas, o que se denomina como o “teatro das operações”, a postura corporal

fornece mais informações gerais sobre o *gross affect* (efeito bruto), informações gerais sobre o grau de excitação ou tensão. No entanto, isso não permite determinar com exatidão o específico estado corpóreo (EKMAN; FRIESEN, 1974a).

Pesquisas nos últimos 20 anos têm adensado achados de fortes correlações entre movimentos e postura corporal da quantidade ou da qualidade da expressão das emoções e a possibilidade de inferir a diferenciação de sua manifestação (WALLBOTT, 1998, MEHRABIAN, 1996a, 1996b). Expressões faciais, gestos e posturas corporais podem retratar emoções em modo não verbal (TAN; NAREYEK, 2009), o que possibilita associações com os fatores da personalidade e ter alguma expectativa com essas associações (JENSEN, 2016).

Os resultados (WALLBOTT, 1998) indicam que a postura corporal de qualquer tipo e movimento, quando se mobiliza em múltiplas direções e níveis, aproxima o entendimento do que ali ocorre pela quantidade/intensidade de diferentes emoções por meio da escala qualitativa, e permite a distinção entre a ambiência moldada por emoções ativas e passivas.

Alguns estudos confirmam que o “efeito bruto” pode também ser derivado da postura estática; a aparente inatividade não significa ausência da operação da expressão das emoções na moldagem das características do responsável pelas relações estabelecidas em determinado ambiente cênico. Algumas emoções podem ser decodificadas com precisão de uma postura estática. Os estudos de Sanneke Schouwstra e Johan Hoogstraten (1995) conseguem gerar e resultar em 21 figuras com variação de três posições da cabeça e sete posições da coluna vertebral; relatam, entre outros achados, que uma postura reta é julgada com conexão à ambiência positiva enquanto a figura com pelve para trás, ombro e cabeça para frente – postura inclinada – está relacionada à negatividade.

Emoções não apenas podem alterar a qualidade do movimento – se remetem a facetas de traços positivos, como Agradabilidade, ou traços negativos, como neuroticismo – mas também o tipo de movimento, como um punho levantado com raiva ou bocejar quando está muito entediado (LHOMMET; MARSELLA, 2015).

Estudos controlados (AVIEZER; TROPE; TODOROV, 2012) apontam como é possível observar e discriminar situações positivas ou negativas em corpos, mas não em faces. Esse deve ser um dos motivos do efeito ilusório experimentado pelos espectadores quando relatam a valência afetiva por intermédio da face inerentemente ambígua.

No entanto, vale salientar que dada amplitude pode abranger diversas subcaracterísticas ou facetas porque mostram intercorrelações confiáveis (COSTA; MCCRAE 1992). Qualquer variação é sempre melhor tratada como continuamente distribuída, mais que tipos categóricos. Mas, de qualquer modo, podem apresentar facetas estáveis temporalmente, as chamadas características individuais. Tais características são, em parte, ampliadas dada a natureza exploratória dos criadores circunscritos à dança contemporânea, e abertos à busca da excepcionalidade do potencial criativo artístico.

[...] as características distintas de objetos e eventos – sons, formas, cores, texturas, movimentos, estrutura temporal etc. – tornam-se associadas, pelo aprendizado, a emoções/sentimentos positivos ou negativos ligados ao objeto/evento inteiro (DAMÁSIO, 2018, p. 208).

Os produtos em dança são alguns desses objetos; ao longo do curso da evolução foram e são associados ao que Damásio cunha como “estados de vida” com aspectos negativos ou positivos, estados esses subjacentes a prazer ou dor (DAMÁSIO, 2018, 2012).

A cinemática em operação nos corpos em *Lac* e *Les Poupées* oferece um caminho à observação de quais fatores prevalecem nas dimensões básicas, e a quais emoções e estados de ânimo (DAMÁSIO, 2012) podemos associá-los. A análise cinemática permite descortinar a filiação de determinados grupos de ambiência positiva ou ambiência negativa. Como apontam autores (GROSS; CRANE; FREDRICKSON, 2010, 2012), o raio do reconhecimento emocional no grupo de emoções positivas decresce e aumenta no grupo de emoções negativas tal como expresso pela tristeza, irritabilidade, tensão nervosa, melancolia e vergonha (PERVIN; JOHN, 2003).

Há de se considerar que “a arte da dança surge de uma corrente contínua que envolve afetos, pensamento conceitual, sensações físicas, habilidades psicomotoras, todos esses coadunados no tempo-espço para criar conexões entre indivíduos e ideias” (WARBURTON, 2016). Um tipo de materialidade que envolve transições entre movimentos instalados como frases de ações corporais semanticamente informadas por seções; e o problema de análise envolve situar as transições que são o conteúdo estrito senso das qualidades e dos estados de determinada produção cênica em dança.

Comportamentos não verbais, como gestos, postura corporal, expressões faciais e comportamento do olhar, são atribuições que empreendemos cotidianamente na medida da necessidade das fontes de informação sobre determinado indivíduo.

Aqui, intentamos ressaltar o que conforma perfis artísticos por meio de singularidades informadas ficcionalmente nos modos sintático e semântico no modelo dos cinco grandes fatores e características enformadas por meio do corpo que dança. Na dança para a cena eles estão entrecortados, cortados, porque ela, a dança, precisa da adequada dimensão para comunicar qualquer fator, mesmo em ambiente de deliberada ambiguidade.

#### 4 LAC

Ele a manipula com os *portées* e *lifts* (levantadas e carregadas), como no original *pas-de-deux* (passo a dois), mas tão somente o manipular. Ela reage à manipulação tão prontamente diferente do original. Não somente como reage à manipulação, mas como se enlaçam e se afastam quase nus, e ela com mordança na boca; o comportamento dela sugere a percepção dos limites da liberdade. Afinal, ele não é o príncipe e ela não é o cisne. São entes dotados de vontades iguais às nossas.

No *pas-de-deux* central de *O Lago dos Cisnes*<sup>2</sup> há a “condução” dela por ele. Não há contrapartes. Em *Lac*, há embate. É quase um dueto empurra-empurra. Uma troca “nervosa” na qual ele parece trocar nos *lifts*, nas carregadas ao transportar o corpo dela de um lugar a outro; ela reaciona em movimentação “nervosa”.

Parece não haver fresta temporal entre imagens que se desenham ao longo do duo. A incidência de *Lac*, na versão desempenhada por Miriam Druwe e Sandro Boelli, dá-se sobre a temporalidade; este é o dilema condutor de uma trajetória artística que se inicia aqui com *Lac*.

Em arena claustrofóbica, gesto e movimento pavimentam o jogo ritual do coito não finalizado porque deixa em aberto no ambiente estressante. Nele, ela enceta desequilíbrio entre a permissão e não permissão para o acasalamento, para a concessão gesto-corpórea; nesses *momentums*, ela parece deter o controle da ação. No entanto, atos como os de puxar, os impulsos de giros, os deslocamentos por meio de levantadas/*lifts*, promovidos por ele parecem retomar o controle nesse ambiente estressante.

Quando passam a se acariciar, o sinal de que se enamoram. Mas o fraseamento coreográfico incisivo, cortante, que modula a imagem da dinâmica corporal parece contradizer um contínuo desequilíbrio entre os pares e parece ser contraintuitivo: a oposição com o consenso sugerido na versão original de Marius Petipa sobre o que pode ser atávico na polaridade amor/paixão. Na versão de *Lac*, a mordança na boca: “a imagem da dor, da lágrima” (PAVLOVA, 2008).

Em ascensão, a intimidade parece crescer no decorrer da dança juntamente com o abandono da reatividade à proximidade; a crescente tatibilidade de ambos é o indício da tentativa de dissolver o fator de neuroticismo com fatores que se afastam do conjunto reativo e tenso das características da defesa e do ataque, os quais se dão no ambiente desafiador e raivoso.

## 5 LES POUPEES

O solo *Les Poupées* toma como base fotos de bonecas do artista surrealista alemão Hans Bellmer<sup>3</sup> para se deter sobre a dualidade de oposições universais como dentro/fora, homem/mulher, vivo/morto, figura/fundo no corpo. Solo “nervoso” também é *Les Poupées*. Espasmos pavimentam a “revolta” interrompida por “soluços”. Soluços corpóreos querem propor outro entendimento de desenhar a cena, com dramaticidade.

2 Como na maioria da produção criada e desenvolvida em São Petersburgo pelo coreógrafo francês Marius Petipa (1818 – 1910), na segunda metade do século 19, com apoio do coreógrafo russo Lev Ivanov, transforma-se em versão curta com o dispendioso procedimento de reposição dos quatro atos. O *Grand Pas Deux* (grande passo a dois) se converte no século 20 como a atração para se conferir a destreza dos intérpretes e o passaporte para o que se entende como balé clássico. É tida como a cena mais importante, no final do quarto ato, não apenas na remontagem de *O Lago dos Cisnes* (1895), mas também em *Corsário*, *Raymonda*, *Quebra-Nozes*, *A Bela Adormecida*, *Cinderela*, *La bayadère*. Em *Lac*, Boelli altera a versão fantasiosa do príncipe que se apaixona por um cisne ao igualar o embate psicológico pela conquista e namoro.

3 Hans Bellmer (1902–1975), artista alemão visual múltiplo, teve sua produção escultórica e fotográfica associada ao movimento surrealista desencadeado na França. A série de bonecas perturbadoras, sem pernas ou sem braços, sujas e distorcidas fizeram-no conhecido do mundo modernista artístico. Elas também aparecem com múltiplos membros, sem cabeças, mas frequentemente apresentadas nuas em poses sexuais. Marta Soares se debruça especialmente em uma delas: *La Poupée* (*A Boneca / The Doll*- 1936), boneca com partes desmembradas.

Como afirma Helena Katz (1998):

[...] explora os interstícios. Aqueles intervalos produzidos pelo que falta ao fragmento. Com imagens fortes, centrados no mundo feminino, *Les Poupées* chama atenção [...] de uma densa investigadora de emoções por meio do movimento [...]

Para isso, a marcha é sempre trôpega, hesitante, com quedas acentuadas e, especialmente, como com partes do corpo ganha proeminência a ideia de dilaceramento, seja na primeira seção cujo traje, o longo vestido confeccionado com tule, sugere uma sílfide às avessas, ou na segunda seção, cujo traje sugere aproximação com uma realidade em estado de alerta; sempre modulada, a dança com ações e movimentos quebradiços, como quando no chão os constantes apoios com partes do braço como impulsionadores das mudanças de atitude corporal, das torções e do caminhar no chão com as pernas cruzadas, e, conseqüentemente, da formação da imagem do fragmento. Uma constante assimetria entre membros corporais sugere o desenho ambiental sôfrego e claudicante, um ambiente estressante/negativado.

Talvez, a imagem chave seja quando a artista projeta a parte superior no forno de um fogão, um corpo sem cabeça. Antes, a referência é recorrente: quando com o vestido cobre a cabeça e, de forma acentuada, quando cobre a parte superior com calça e nas mãos, os sapatos. O ambiente estressante é culminado com a gesticulação rápida e incisiva do destroçar de um bolo sobre o fogão. O ritmo sonoro empresta a velocidade da destruição do bolo que pode sugerir o destroçar de um entendimento sobre determinada conduta e sociabilidade, aqui como a assinatura de *Les Poupées* (KATZ, 2000). Culmina a ambiência modulada entre gestualidade/movimento por traços de tristeza e hostilidade, “depressivo” e raivoso.

Entre a raiva e a tristeza enformadas na lentidão/ralentada movimentação, e mesmo em pausas significativas como quando o longo cabelo esconde a face, e na rispidez forte, gestualidade e movimentação rápidas – duração maior e duração menor – sustentam hipóteses (SAWADA; SUDA; ISHII, 2004) de como criadores em dança utilizam certas ações corporais em certas partes do corpo para informar o estado do momento cênico, e, conseqüentemente, moldar a ambiência do produto artístico para a cena.

## 6 COMUNICAÇÃO NÃO VERBAL E MOVIMENTO

A realidade física de *Lac* e *Les poupées* se conecta à percepção da dor e do sôfrego, da ambiência embebida pela ausência de desenlace; melhor, enlace de continuidade do confronto com eventos reais, cotidianos. Embora *Lac* aponte, lá no final, provável acordo do relacionamento do casal; no entanto, a impressão colada ao *layout* é o destino impresso na versão original.

Faz-se necessário reiterar que o gesto se aloja no corpo como movimento ou como querem alguns autores (SKARDA; FREEMAN, 1987) ambos são o corpo; invadem a comunicação verbal, mas a ela se refere porque humanos guardam na despesa de órgãos cerebrais procedimentos conectados a eles. Em áreas como as chamadas de Broca e Wernicke, especialmente desenvolvidas pela evolução para

nos comunicar e no mundo estar com a face, as mãos e outras partes do corpo (LHOMMET; MARSELLA, 2015).

Justamente, aqui estão as questões sobre o que expressa determinado corpo e quais emoções são factíveis de se inferir em um conjunto de movimentos. Tem se dado debate considerável (EKMAN, 1977, 2011; EKMAN; FRIESEN, 1974a, 1974b, 1969) sobre a confiabilidade da expressão da postura e movimento no que é observado e o que pode ser relevante, mas, novamente, o objetivo deste estudo é lançar indagações na formação de pensamento crítico de artefatos em dança produzidos para a cena. Observa-se a quantidade e dinâmica de determinado fraseamento coreográfico ou conjunto de partes corporais juntadas para conferir uma determinada semântica.

Há qualidades gerais visíveis reconhecidas no movimento: aparentes elas podem ser discernidas pela intensidade, maleabilidade ou rigidez, expansividade ou retração, pela lentidão ou rapidez, como o território das variáveis daquilo que se move. No entanto, na dança essas variáveis ganham uma carga concentrada de metas diferente dos movimentos cotidianos comuns, como trocar de roupa ou se sentar (SHEETS-JOHNSTONE, 2012). Ganham concentrada diferença em aspectos quanto à linearidade e quanto ao alcance dentro da tensão e projeção promovidas numa dança produzida para a cena.

Como lembra Maxine Sheets-Johnstone (2012), os aspectos qualitativos do movimento perpassam sua tensão e projeção na área de atuação, e como, também, pode-se afirmar nas áreas físicas/geográficas da cena bem como o que os move, para constituir a dinâmica de uma determinada parte ou cena.

Cary Rick (1991), por sua vez, postula o movimento como equivalente à ação quando é percebido e interpretado como um evento existencial, evento tido próximo a cada um de nós, ao contrário da “ação motora” propriamente dita. Mas a chave dessa análise está no protocolo de que cada movimento guarda um sentido, e, por isso, diz ele, a mente pode decidir de modo automático que os movimentos percebidos de outra pessoa também servem a um propósito e considera esse propósito em um reflexo associativo.

Os padrões da atividade motora encontrados por pesquisadores (NOVEMBRE; ZANON; MORRISON; AMBRON 2019) guardam correlação com a valência do movimento, mas também com processos psicológicos e fisiológicos associados com a postura da cabeça, do tórax e membros utilizados em determinada atividade. O observador percebe essa atividade como uma informação semântica graças a tais padrões vinculados à natureza variável dos objetos e das emoções vinculadas aos movimentos (SAWADA; SUDA; ISHII, 2004). Nesse sentido, a ajuda vem do vocabulário em dança, qualquer que seja ele.

A partir da análise de fatores relacionados com o movimento, como velocidade, força e direção, a cinemática do movimento, é possível inferir que dançarinos podem expressar certas emoções ao fazer uso de traços em certas ações corporais e em partes corporais e que observadores podem acuradamente perceber certas emoções (SAWADA; SUDA; ISHII, 2004).

Os achados (CAMURRI; LAGERLOF; VOLPE, 2003) da inferência dos observadores dos movimentos corporais sugerem visualização a partir de segmentos próximos na direção de partes mais distantes; é a força centrípeta, para fora; o contrário, é a força centrífuga, na direção do corpo ou na direção de partes do corpo. A informação se altera na direção ou aceleração em relação ao tronco e ombros (CAMURRI; LAGERLOF; VOLPE, 2003). Embora o observador possa se concentrar na área do peito, isso não significa que outras partes do corpo não possam ser percebidas, especialmente quando se trata do movimento que se especializa em dança enquanto dados cinéticos e dados emocionais.

Quais são as partes do corpo mobilizadas? As que são mobilizadas convivem com as que não são mobilizadas? São questões ainda não respondidas porque os estudiosos da comunicação não verbal se encontram ainda no domínio do ordinário e do comum. Especula-se sobre as partes corporais mobilizadas ganhar mais atenção porque a partir delas e com elas quer se concentrar em determinado sentido.

As danças, mesmo as que defendem a ambiguidade e ironia como motores do processo criativo, precisam ajustar os sinais dos conteúdos. Experenciar a incerteza é o motor das danças depois dos anos 1960, nos EUA, e depois dos anos 1990, na França. Assim mesmo, a precisão da “mensagem” parece ser o desencadeador, embora o observador tenha que organizar informações fragmentadas quando elas parecem de tamanho e forma diferenciadas. Portanto, caberá ao observador a montagem coerente de acordo com o repertório cinestésico adquirido; por isso, a “incerteza” como o *leitmotiv* do desenvolvimento da criação e da cena.

“Incerteza” aqui significa a expansão da “liberdade” corporal no ambiente da cena para os que não querem fazer uso de passos, sejam da *modern dance* ou do balé clássico ao balé contemporâneo. Diz respeito a uma nova estratégia de conformar a cena da dança entendida como dança contemporânea como um termo guarda-chuva para as iniciativas que consideram as indagações de artistas pós 1960, especialmente quando se questiona o conceito de dança como o lugar por excelência da mobilidade.

Dança contemporânea não se refere ao que é feito hoje, mas sim a procedimentos antes não experimentados e vistos na cena de dança como o uso da fala e o posicionamento sobre os fatos da vida humana. É um termo guarda-chuva, mas se deve arrolá-lo especialmente quando observamos as intervenções na dança depois dos anos 1960. É um termo guarda-chuva que contém a ampliação do conceito de “liberdade corpórea” insuflado pelos modernistas, mas que aparentemente não quer diferenciar arte da vida.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toma-se como primeira investidura os casos de *Lac* (Sandro Borelli) e *Les Poupées* (Marta Soares). Com o modelo do *Big Five* – os cinco grandes fatores da personalidade – é possível o recorte de grupos gestuais-movimentos, os que persistem como ação e reação, os quais são receptivos e reativos à própria ação, os insistentes a olho nu. Um primeiro estudo com os limites de atuação à observação não experimental.

Pode-se especular sobre a presença de tais dimensões que atravessam a história dos produtos artísticos em dança para a cena, daqui para trás. São padrões resistentes à ação fulminante e corrosiva dos eventos e dos ambientes nos quais ocorrem porque atados a circuitos evolutivos, como o caso das emoções e o reconhecimento facial, e os sentimentos, embebidos e somatizados; emblemático esse caso, e no teatro no qual ele se apresenta, no corpo e na face.

Sem entender a resistência da existência de padrões, a tarefa se torna impossível para reconhecer o tipo e o grau da dimensão que se dá a ver, e podem conferir a semântica do que se observa e o quanto se afasta de um determinado padrão, da regularidade. Aos comportamentos em dança inseridos no ambiente embebido pela negatividade e aos imersos em ambientes embebidos pela positividade.

Por isso, as diferenças individuais são consideradas chaves para a solução de problemas na escala evolutiva com incidência na história de vida e dos diferentes tipos de escolhas em produtos artísticos em dança: os mais importantes modos pelos quais eles se diferenciam e estão expressos nas dimensões propostas e na combinação dos fatores do *Big Five*.

Deter-se sobre *Formless* (1998), *O Homem de Jasmim* (2000), *O Banho e Vestígios* (2011), de Marta Soares, e *Jardin de L'Énfant* (1994), *Inside* (1996) e *Jardim de Tântalo* (2001), de Sandro Borelli, pode superar os resultados aqui conseguidos; assim mesmo, este estudo procura fornecer reflexão alternativa aos sistemas de sinalizações na mente/corpo que performa/que dança.

## REFERÊNCIAS

- ARONOFF, Joel; WOIKE, Barbara A.; HYMAN, Lester M. Which are the stimuli in facial displays of anger and happiness? Configurational bases of emotion recognition. **Journal of Personality and Social Psychology**, v. 62, n. 6, p.1050-1066, Jun. 1992.
- AVIEZER, Hillel; TROPE, Yaacov; TODOROV, Alexander. Body cues, not facial expressions, discriminate between intense positive and negative emotions. **Science**, v. 338, n. 6111, p. 1125 – 1229, 30 nov. 2012.
- BAKKER, Frank C. Development of personality in dancers: a longitudinal study. **Personality Individual Differences**, v. 12, n. 7, p. 671-681, 1991. DOI: [https://doi.org/10.1016/0191-8869\(91\)90222-W](https://doi.org/10.1016/0191-8869(91)90222-W)
- BANES, Sally. **Terpsichore in sneakers**: post-modern dance. Hanover: Wesleyan University Press, 1987.
- BORKENAU, Peter; LIEBLER, Anette. Trait inferences: sources of validity at zero acquaintance. **Journal of Personality and Social Psychology**, v. 62, n. 4, p. 645-657, 1992. DOI: <https://doi.org/10.1037/0022-3514.62.4.645>.
- CAMPBELL, Anne; RUSHTON, J. Philippe. Bodily communication and personality. **British Journal of Social and Clinical Psychology**, v. 17, n. 1, p. 31–36, 1978. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.2044-8260.1978.tb00893.x>

CAMURRI, Antonio; LAGERLOF, Ingrid; VOLPE, Gualtiero. Recognizing emotion from dance movement: comparison of spectator recognition and automated techniques. **International Journal of Human-Computer Studies**, v. 59, n. 1-2, p. 213-225, 2003. DOI: [https://doi.org/10.1016/S1071-5819\(03\)00050-8](https://doi.org/10.1016/S1071-5819(03)00050-8)

COSTA JR., Paul. T.; MCCRAE, Robert R. Domains and facets: hierarchical personality assessment using the revised NEO personality inventory. **Journal of Personality Assessment**, v. 65, n. 1, p. 21-50, 1995. DOI: [https://doi.org/10.1207/s15327752jpa6401\\_2](https://doi.org/10.1207/s15327752jpa6401_2)

COSTA JR., Paul. T.; MCCRAE, Robert R. Four ways five factors are basic. **Personality and Individual Differences**, v. 13, n. 6, p. 653-665, 1992. DOI: [https://doi.org/10.1016/0191-8869\(92\)90236-l](https://doi.org/10.1016/0191-8869(92)90236-l)

COSTA JR., Paul. T.; MCCRAE, Robert R. Influence of extraversion and neuroticism on subjective well-being: happy and unhappy people. **Journal of Personality and Social Psychology**, v. 38, n. 4, p. 668-678, 1980. DOI: <https://doi.org/10.1037/0022-3514.38.4.668>

DAMÁSIO, António. **A estranha ordem das coisas**: as origens biológicas dos sentimentos e da cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

DAMÁSIO, António. **O erro de Descartes**: emoção, razão e o cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

EKMAN, Paul. **A linguagem das emoções**: revolucione sua comunicação e seus relacionamentos reconhecendo todas as expressões das pessoas ao redor. São Paulo: Lua de Papel, 2011.

EKMAN, Paul. Biological and cultural contributions to body and facial movements. In: BLAKING, John (ed.) A. S. A. Monograph 15, **The Anthropology of Body**. London: Academic Press, 1977.

EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace. V. Detecting deception from the body or face. **Journal of Personality and Social Psychology**, v. 29, n. 3, p. 288-298, 1974a.

EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace. Nonverbal behavior and psychopathology. In: FRIEDMAN, R. J.; KATZ, M. N. (ed.), **The Psychology of Depression**: contemporary theory and research. Washington, D.C.: J. Winston, 1974b. p. 203-32.

EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace. The repertoire of nonverbal behavior: categories, origins, usage, and coding. **Semiótica**, v. 1, n. 1, p. 49 – 98, 1969.

FINK, Andreas; WOSCHNJAK, Silke. Creativity and personality in professional dancers. **Personality and Individual Differences**, v. 51, n. 6, p. 754–758, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.paid.2011.06.024>

GAZZANIGA, Michael S.; HEATHERTON, Toddy F. **Ciência psicológica**: mente, cérebro e comportamento. Porto Alegre: Artmed, 2005.

GROSS, M. Melissa; CRANE, Elizabeth A.; FREDRICKSON, Barbara L. Effort-Shape and kinematic assessment of bodily expression of emotion during gait. **Human Movement Science**, v. 31, n. 1, p. 202–221, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.humov.2011.05.001>

GROSS, M. Melissa; CRANE, Elizabeth A.; FREDRICKSON, Barbara L. Methodology for assessing bodily expression of emotion. **Journal of Nonverbal Behavior**, v. 34, n. 4, p. 223–248, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10919-010-0094-x>

JENSEN, Mikael. Personality traits and nonverbal communication pattern. **International Journal of Social Science Studies**, v. 4, n. 5, p. 57-70, 2016. DOI: <https://doi.org/10.11114/ijsss.v4i5.1451>

- KATZ, Helena. Borelli une gesto teatral à dança. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, 26 jul.1996. Disponível em: <https://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz101223478108.jpg>. Acesso em: 13 set. 2022.
- KATZ, Helena. CCSP inicia programa de solos, duos e trios. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, 17 mar.1998. Disponível em: <https://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz61217946146.jpg>. Acesso em: 13 set. 2022.
- KATZ, Helena. Introspecção dita regras para dança de Marta Soares. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, 4 maio 2000. Disponível em: <https://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31214319846.jpg>. Acesso em: 13 set. 2022.
- KATZ, Helena. Prêmio do CCSP delinea novos rumos da dança. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, 26 nov. 2003. Disponível em: <https://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz101308323718.jpg>. Acesso em: 13 set. 2022.
- KOGAN, Nathan. Careers in the performing arts: a psychological perspective. **Creativity Research Journal**, 14, n. 1, p. 1–16, 2002. DOI: [https://doi.org/10.1207/S15326934CRJ1401\\_1](https://doi.org/10.1207/S15326934CRJ1401_1)
- LHOMET, Margaux; MARSELLA, Stacy C. Expressing emotion through posture and gesture. In: CALVO, Rafael; D’MELLO, Sidney; GRATCH, Jonathan; KAPPAS, Arvid. **The Oxford Handbook of Affective Computing**. Oxford: Oxford University Press, 2015. p. 273 – 285. Disponível em: <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199942237.001.0001/oxfordhb-9780199942237>. Acesso em: 13 set. 2022.
- LUCK, Geoff; SAARIKALLIO, Suvi; THOMPSON, Marc; BURGER, Birgitta; TOIVAINEN, Petri. Effects of the Big Five and musical genre on music-induced movement. **Journal of Research in Personality**, v. 44, n. 6, p. 714-720, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jrp.2010.10.001>.
- MACDONALD, Kevin. Evolution, the five-factor model, and levels of personality. **Journal of Personality**, v. 63, n. 3, p. 525-567, 1995. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-6494.1995.tb00505.x>
- MCCRAE, Robert R. Traits and trait names: How well is Openness represented in natural languages? **European Journal of Personality**, v. 4, n. 2, p. 119-129, 1990. DOI: <https://doi.org/10.1002/per.2410040205>
- MCCRAE, Robert. R.; COSTA Jr., Paul. A contemplated revision of the NEO Five-Factor Inventory. **Personality and Individual Differences**, v. 36, n. 3, p. 587-596, 2004.
- MCCRAE, Robert. R.; COSTA Jr., Paul. **NEO inventories professional manual**. Odessa, FL: Psychological Assessment Resources, 2010.
- MCCRAE, Robert. R.; COSTA Jr., Paul. Personality, coping, and coping effectiveness in an adult sample. **Journal of Personality**, v. 54, n. 2, p. 385-404, 1986. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-6494.1986.tb00401.x>
- MCCRAE, Robert. R.; COSTA Jr., Paul. **Personality in adulthood: a five-factor theory perspective**. London: The Guilford Press, 2006.
- MCCRAE, Robert. R.; COSTA Jr., Paul. Validation of the five-factor model of personality across instruments and observers. **Journal of Personality and Social Psychology**, v. 52, n. 1, p. 81-90, 1987.
- MCCRAE, Robert R.; JOHN, Oliver P. An introduction to the five-factor model and its applications. **Journal of Personality**, v. 60, n. 2, p.175-215, 1992. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-6494.1992.tb00970.x>.

- MEHRABIAN, Albert. Analysis of the big-five personality factors in terms of the PAD Temperament Model. **Australian Journal of Psychology**, v. 48, n. 2, p. 86-92, 1996a.
- MEHRABIAN, Albert. Pleasure-arousal-dominance: a general framework for describing and measuring individual differences in temperament. **Current Psychology**, v. 14, n. 4, p. 261-292, 1996b. DOI: <https://doi.org/10.1007/BF02686918>
- NETTLE, Daniel. **Personality: what makes you the way you are**. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- NETTLE, Daniel. Psychological profiles of professional actors. **Personality and Individual Differences**, v. 40, n. 2, p. 375–383, 2006a.
- NETTLE, Daniel. The evolution of personality variation in humans and other animals. **American Psychologist**, v. 61, n. 6, p. 622–631, 2006b.
- NETTLE, Daniel; PENKE, Lars. Personality: bridging the literatures from human psychology and behavioral ecology. **Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences**. v. 27, n. 365 (1560), p. 4043-4050, 2010.
- NOVEMBRE, Giovanni; ZANON, Marco; MORRISON, India; AMBRON, Elisabetta. Bodily sensations in social scenarios: where in the body? **PLOS ONE**, v. 14, n. 6, p. e.0206270, 2019.
- PAVLOVA, Adriana. Borelli deixa “Lago dos Cisnes” soturno. **Folha de S. Paulo**, 11. dez. 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1112200826.htm>. Acesso em: 14 set. 2022.
- PERVIN, Lawrence A.; JOHN, Oliver P. **Personalidade: teoria e pesquisa**. Porto Alegre: Artmed, 2003.
- POPPER, Karl. **Textos Escolhidos**. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.
- RICK, Cary. The eye of the beholder: movement perception and the interpretation of theatrical dancing. **Dance Chronicle**, v. 14, n. 1, p. 36-46, 1991.
- SAWADA, Misako; SUDA, Kazuhiro; ISHII, Motonobu. Expression of emotions in dance: relation between arm movement characteristics and emotion. **Perceptual and Motor Skills**, v. 97, n. 3 pt. 1, p. 697-708, 2004. SCHOUWSTRA, Sanneke. J.; HOOGSTRATEN, Johan. Head position and spinal position as determinants of perceived emotional state. **Perceptual and Motor Skills**, v. 81, n. 2, p. 673-674, 1995. DOI: <https://doi.org/10.2466/pms.2003.97.3.697>
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. From movement to dance. **Phenomenology and the Cognitive Sciences**, v. 11, n. 1, p. 39–57, 2012.
- SKARDA, Christine A.; FREEMAN, Walter J. How brains make chaos in order to make sense of the world. **Behavioral and Brain Sciences**, v. 10, n. 2, p. 161 – 173, 1987. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0140525X00047336>
- TAN, Shawna C. G; NAREYEK, Alexander. **Integrating facial, gesture, and posture emotion expression for a 3D virtual agent**, 2009. Disponível em: <http://www.ai-center.com/publications/tan-cgames09.pdf>. Acesso em: 17 set. 2022.
- WALLBOTT, Harald G. Bodily expression of emotion. **European Journal of Social Psychology**, v. 28, n. 6, p. 879-896, 1998.
- WARBURTON, Edward. C. Ressonância na dança: A arte de mesclar corpos. **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 3, n. 2, p. 1 – 26, 2016.

**Abstract:** This study aims to describe the features present in artistic profiles in dance which we recognize for their stability and persistence. It takes as his first investiture the cases of *Lac* (Sandro Borelli) and *Les Poupées* (Marta Soares). With the Big Five model – the five great personality factors – it is possible to cut out groups of gestures and movements, non-verbal behavior, those that persist as action and reaction, how receptive and reactive they are to the action itself, the insistent ones to the naked eye. We make use of observation and, consequently, interpretation based on recording on DVDs in a forward and rewind system – forward and backward – and freeze, the freezing of the images of video recordings. Profiles in art are usually studied according to the degree of approximation and distance from a certain factor of the artist's personality and not as an independent motive in the artistic product.

**Keywords:** Big Five model. Artistic profile. Movement. Scenic dance.

**Resumen:** Este estudio tiene como objetivo describir las características que configuran los perfiles artísticos en danza con los que reconocemos su estabilidad y persistencia a lo largo de la producción escénica de un determinado artista. Toma a *Lac* (Sandro Borelli) y *Les Poupées* (Marta Soares) como su primera investidura. Con el modelo *Big Five*, los cinco factores principales de la personalidad, es posible cortar grupos de gestos y movimientos, aquellos que persisten como acción y reacción, qué tan receptivos y reactivos a la acción misma, lo insistente a simple vista. Los perfiles de arte se estudian de acuerdo con el grado de aproximación y distancia de un determinado factor en la personalidad del artista. No parece haber ningún interés en entender el producto artístico como algo para ganar un perfil como un motivo independiente de la personalidad del artista.

**Palabras clave:** Modelo de los cinco grandes. Perfil artístico. Movimiento. Danza escénica.

### **LICENÇA DE USO**

Este é um artigo publicado em acesso aberto (*Open Access*) sob a licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0), que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que o trabalho original seja corretamente citado. Mais informações em: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

### **CONFLITO DE INTERESSES**

Os autores declararam que não existe nenhum conflito de interesses neste trabalho.

### **CONTRIBUIÇÕES AUTORAIS**

**Marcos Bragato:** Concepção do estudo e Redação.

**Thiago Chellappa:** Revisão do Artigo.

**Michael Stefferson:** Observação e análise do material videográfico.

### **FINANCIAMENTO**

O presente trabalho foi realizado sem o apoio de fontes financiadoras.

### **ÉTICA DE PESQUISA**

A pesquisa seguiu os protocolos vigentes nas Resoluções 466/12 e 510/2016 do Conselho Nacional de Saúde do Brasil.

### **COMO REFERENCIAR**

BRAGATO, Marcos; CHELLAPPA, Thiago; STEFFERSON, Michael. Perfis artísticos em dança: os casos de *Lac* e *Les Poupées*. **Movimento**, v. 28, p. e28051, jan./dez. 2022. DOI: <https://doi.org/10.22456/1982-8918.122081>

### **RESPONSABILIDADE EDITORIAL**

Alex Branco Fraga\*, Elisandro Schultz Wittizorecki\*, Mauro Myskiw\*, Raquel da Silveira\*

\*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança, Porto Alegre, RS, Brasil.